

Les poètes orphiques et les poètes prométhéens

une étude croisée des œuvres de John Keats et Arthur Rimbaud

Mémoire réalisé par
Adrien Chiroux

Promoteur
Damien Zanone

Année académique 2017-2018
Master en langues et lettres modernes, orientation générale, finalité approfondie

« *Je suis le savant au fauteuil sombre.* »
– Arthur Rimbaud, « *Enfance IV* », *Illuminations*

REMERCIEMENTS

La rédaction d'un mémoire est une entreprise de longue haleine, un défi et une débâcle intellectuelle durant laquelle tout étudiant accumule un grand nombre de dettes. Ce mémoire enfin achevé, il est à présent temps pour moi de remercier toutes les personnes qui m'ont aidé et soutenu lors de sa réalisation.

Tout d'abord – et il ne s'agit pas ici d'une simple convention mais bien de remerciements sincères – je souhaiterais remercier mon promoteur, le Professeur Damien Zanone, pour sa grande disponibilité ainsi que pour ses lectures attentives. Ses conseils avisés m'ont été d'une aide précieuse et m'ont énormément appris sur la rédaction d'un travail d'une telle envergure. Plus particulièrement, je souhaiterais également remercier le Professeur Zanone pour la confiance qu'il m'a témoignée pendant deux ans.

Ensuite, je souhaiterais remercier mes amis et ma famille pour leur indéfectible soutien à la fois intellectuel et moral.

Parmi ceux-ci, je souhaiterais remercier certaines personnes en particulier. En premier lieu, ma mère, Cécile Vandepoele, pour avoir pris le temps (et ce à plusieurs reprises) de s'intéresser, de lire et de corriger les versions souvent les moins attrayantes de mon mémoire. Ensuite, Bénédicte Vandooren, une amie athlète qui a eu l'immense gentillesse de bien vouloir effectuer une relecture de mon mémoire presque entier. Enfin, d'autres de mes chaleureux remerciements vont également à mes amis et camarades de cours depuis cinq longues années, Emilie Denis et Christopher Renard : leurs lectures critiques plus qu'attentives, leurs encouragements et leur soutien moral m'ont été plus qu'essentiels durant ces deux années de travail.

Pour terminer, je souhaiterais adresser un remerciement tout particulier à une personne très chère à mes yeux et à mon cœur, si pas une âme sœur, au moins une *alter ego* : Lara Geelen. Sa rencontre, son esprit brillant, son soutien et ses discussions ont sans doute été un des aliments du flamboiement de ma passion pour la littérature et pour la poésie. « Et celle qui l'a fait n'en a jamais rien su », écrivait Félix d'Arvers dans son fameux sonnet. Voilà qui est à présent pour moi chose faite. Merci également à Lara pour ses lectures attentives et ses avis constructifs sur mon mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-----|
| REMERCIEMENTS | 1 |
| TABLE DES MATIÈRES | 3 |
| INTRODUCTION | 5 |
| CHAPITRE I <i>Qu'est-ce que le poète ?</i> | 11 |
| CHAPITRE II <i>Deux ambitions : « Répandre un baume sur le monde » et « Changer la vie »</i> ... | 15 |
| « Répandre un baume sur le monde » | 16 |
| « Changer la vie »..... | 22 |
| Conclusion..... | 30 |
| CHAPITRE III <i>Deux méthodes: le parcours initiatique et le vol du feu</i> | 32 |
| Le parcours initiatique (I) : les débuts..... | 33 |
| Le parcours initiatique (II) : <i>Endymion</i> et la catabase..... | 40 |
| Le vol du feu (I) : les débuts | 57 |
| Les lettres du voyant : l'occasion d'une confrontation | 61 |
| Le vol du feu (II) : « Le Bateau ivre » et l'application de la méthode..... | 69 |
| Conclusion..... | 74 |
| CHAPITRE IV <i>Une impasse : « The burden of the Mystery » et Une saison en enfer</i> | 77 |
| « The burden of the Mystery » | 77 |
| <i>Une saison en enfer</i> | 87 |
| Conclusion..... | 96 |
| CHAPITRE V <i>Deux issues : le dégagement du rêve et « le dégagement rêvé »</i> | 97 |
| Le dégagement du rêve : <i>The Fall of Hyperion</i> et « To Autumn » | 97 |
| « Le dégagement rêvé » et les problèmes des <i>Illuminations</i> | 103 |
| Conclusion..... | 113 |
| CONCLUSION | 115 |
| ANNEXES | 118 |
| BIBLIOGRAPHIE | 127 |

INTRODUCTION

Pourquoi ne pas tenter de comprendre ?
– Francis Ponge, *Pièces*

Depuis toujours, les littérateurs éprouvent – à juste titre – le besoin de classer les productions littéraires, la littérature étant ainsi affaire de mouvements ou d'étiquettes qui catégorisent les auteurs selon des thèmes, des styles d'écriture, ou bien encore selon un rapport à des concepts eux-mêmes liés à ces pratiques. Ces distinctions, si valables soient-elles, semblent néanmoins exercer une pression inconsciente sur le lecteur et le forcent souvent à regarder le texte de trop près et/ou avec des œillères. Le regard critique de l'analyste est ainsi biaisé, son attention étant dirigée sur des éléments spécifiques au détriment d'autres tout aussi (voire parfois plus) intéressants ou révélateurs. Dans ce mémoire, pour ne pas déroger à cette tradition, nous allons à notre tour tenter de proposer une nouvelle classification en distinguant ce que nous avons choisi de nommer « les poètes orphiques » et « les poètes prométhéens ».

En nous appuyant sur les œuvres complètes du poète romantique anglais John Keats¹ (1795-1821) et du poète français Arthur Rimbaud² (1854-1891), nous souhaitons proposer une classification reposant non pas sur des critères esthétiques ou thématiques, mais plutôt sur une analyse de la fonction que se donne le poète, sur la conception de la poésie que son œuvre véhicule et sur les évolutions que subissent ces dernières au cours de sa carrière. Autrement dit notre classification repose sur une analyse de la trajectoire poétique prise, ou peut-être plus exactement *subie*, par le poète. Quelque part, il s'agit ainsi d'une étude sur le rapport du poète aux forces créatrices de son art.

Trois raisons nous ont amenés à choisir d'analyser les œuvres de John Keats et d'Arthur Rimbaud pour ce mémoire. La première, sans doute la plus évidente et, en un sens, la plus importante, est que nous affectionnons tout particulièrement ces deux poètes ; nous avons ainsi à cœur de les travailler et de comprendre leur poésie. La seconde est que notre intérêt pour ces poètes nous a permis de nous rendre compte que, malgré une similarité de pensée, les deux poètes sont exemplaires de deux trajectoires poétiques *essentiellement* semblables mais finalement différentes. Cette similarité semble en effet avoir souvent été perçue par la critique

¹ Tous les poèmes cités de Keats sont tirés de J. Keats, *Complete Poems and Selected Letters of John Keats*, New York, The Modern Library, 2001 ; toutes ses lettres sont tirées de J. Keats, *Selected letters*, Harmondsworth, Penguin, 2014. Seules les lettres feront l'objet de référence en note de bas de page.

² Tous les poèmes ainsi que les lettres de Rimbaud sont tirés de A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, dir. A. Guyaux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009. Seules les lettres feront l'objet de référence en note de bas de page. Nous ne distinguerons pas les lettres du 13 et 15 mai 1871, reprises sous la mention « Lettres du voyant ». Enfin, par souci de facilité, nous considérons que tous les poèmes de Keats et Rimbaud font partie d'une œuvre publiée : ils seront donc cités entre guillemets et non en italique.

(les noms de Keats et Rimbaud se retrouvent à de nombreuses reprises dans les ouvrages critiques autour d'un même thème, à quelques pages d'intervalle) mais finalement manquée (aucun ouvrage ne semble comparer explicitement ces deux poètes). C'est pourquoi nous nous proposons de dévoiler ce qui à la fois les unit et les différencie. Enfin, la troisième et dernière raison quant à notre choix de travailler sur Keats et Rimbaud tient dans le fait que, comme l'explique S. M. Sperry (dans le cas de Keats, mais son opinion est aussi valable pour Rimbaud), plus que celles de leurs contemporains, leurs œuvres peuvent « être lue[s] du début à la fin comme une investigation approfondie de la source de l'inspiration créatrice³. »

Notre choix des figures orphiques et prométhéennes⁴ découle, quant à lui, du fait que le parcours et les attributs de ces figures mythiques se prêtent à merveille aux analyses que nous allons effectuer, ainsi qu'aux différences et similitudes que nous souhaitons illustrer. À l'instar de J. M. Maulpoix, nous avons conscience qu'il y a, dans l'usage des figures mythiques pour expliquer la poésie, « quelque chose de redondant, ou de *tautologique*, qui incite à la méfiance⁵ ». Nous sommes conscients que nous convoquons de l'imaginaire pour expliquer de l'imaginaire et qu'ainsi nous semblons faire « en quelque manière, de la poésie sur la poésie⁶. » Toutefois, nous souhaitons souligner que nous n'effectuons en rien un travail de mythocritique. Notre objectif n'est pas de faire absolument se répondre les mythes d'Orphée et Prométhée avec les carrières de Keats et Rimbaud, pas plus que nous souhaitons proposer une nouvelle lecture de ces mythes via l'expérience des deux poètes. L'intérêt de l'usage de ces figures mythologiques ne nous est arrivé qu'après coup et ne constitue ainsi pas un point de départ. Les figures d'Orphée et de Prométhée nous servent essentiellement comme outils, comme moyens de théoriser des différences et de les rendre plus accessibles en les personnifiant. Notre démarche est d'ailleurs indirectement légitimée par le célèbre psychanalyste allemand Carl Gustav Jung qui explique qu'il n'y a jamais eu de culture qui n'ait pas possédé un système pour enseigner et tenter d'expliquer l'inexplicable et que dans le cas de notre culture occidentale, cet outil s'avère être la mythologie⁷. Enfin, nous souhaitons également souligner que nous sommes parfaitement conscients qu'à travers ce mémoire, nous allons entretenir et légitimer une vieille tradition poétique et mythologique qui fait du poète un être doté d'une perception plus aigüe et

³ S. M. Sperry, *Keats the Poet*, Princeton (N. J.), University Press, 1974, p. 30 ; « beyond the work of any other major English poet in the nineteenth century, Keats's verse can be read throughout as a deepening investigation of the source of creative inspiration. »

Nous précisons ici que nous sommes l'auteur de toutes les traductions trouvées dans ce mémoire. Seuls les textes écrits par John Keats sont laissés en langue originale, sans traduction.

⁴ Un succinct résumé des fonds mythiques peut être consulté en « Annexe I » de ce mémoire

⁵ J. -M. Maulpoix, *Du lyrisme* (3^e édition), Paris, Corti, « En lisant, en écrivant », 2009, p. 113.

⁶ *Idem*.

⁷ C. G. Jung, *Modern man in search of a soul*, London, Kegan Paul, 1933, p. 189.

supérieure des choses. Cette position idéologique étant néanmoins assumée et revendiquée par les poètes eux-mêmes, nous considérons qu'elle existe et qu'elle mérite d'être acceptée comme postulat.

Au cours de nos recherches, il nous est apparu que les catégories d'orphisme et de prométhéisme semblaient déjà exister. Après analyse, nous estimons toutefois que les succinctes distinctions proposées par les ouvrages sont à peaufiner et ce pour deux raisons. La première est qu'il existe une tradition dominante qui tend à rassembler une grande majorité des poètes dits « voyants » (c'est ainsi que la majorité de ces ouvrages nomment les poètes tels que Novalis, Rimbaud, Nerval, Coleridge, Byron, Keats, *etc.*) sous la bannière de l'orphisme. Dans son intéressante étude *Descent and Return: the Orphic theme in modern literature*, W. A. Strauss explique en effet que le conflit distinctif entre l'orphisme et le prométhéisme, pourtant vivace au XVIII^e siècle, a eu tendance à progressivement se réduire pour que, finalement, la seconde moitié du XIX^e et le début du XX^e siècle soient entièrement « sous le charme Orphique⁸ ». Selon un principe très simple mis en avant par l'école du déterminisme linguistique (ou relativité linguistique), ce choix d'une seule catégorie englobante (l'orphisme) au lieu d'un découpage en deux catégories distinctives (l'orphisme et le prométhéisme) implique obligatoirement une perception moins précise de la réalité. Or, nous souhaitons justement continuer à la complexifier. La seconde raison est que dans les cas où certains auteurs évoquent la possibilité d'une subdivision au sein de la catégorie des poètes voyants (en se servant, chose surprenante, également des figures d'Orphée et de Prométhée) ces distinctions apparaissent néanmoins comme assez imprécises :

L'antithèse du mythe d'Orphée est le thème de Prométhée. Certains poètes romantiques peuvent être classés comme prométhéens (Shelley, Byron, Hugo) et d'autres comme orphiques (Novalis, Wordsworth, peut-être Keats) ; dans le cas de Nerval, l'orphique lutte contre la pression exercée par le prométhéen⁹.

Bien qu'il énonce cette différence et malgré d'autres intéressantes remarques dans la suite de son ouvrage, W. A. Strauss n'explique pas assez les éléments distinctifs sur lesquels il fait reposer sa classification ni même ce que de telles différences impliquent. Nous pouvons d'ailleurs constater que le critique ne parvient pas véritablement à classer les poètes puisqu'il ne sait pas dans quelle catégorie placer Keats. Pour toutes ces raisons, il nous a donc semblé que, d'une part, la division entre l'orphisme et le prométhéisme avait tout intérêt à être à

⁸ W. A. Strauss, *Descent and Return: the Orphic theme in modern literature*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1971, p. 11 ; « under the Orphic spell ».

⁹ *Ibid.*, p. 10 ; « the antithesis to the Orpheus myth is the Prometheus theme. Certain Romantic Poets are classifiable as Promethean (Shelley, Byron, Hugo) and others as Orphic (Novalis, Wordsworth, possibly Keats) ; in Nerval's case, the Orphic struggles against the pressure exerted by the Promethean. »

nouveau signalée dans une étude et que, d'autre part, elle méritait ensuite d'être peaufinée.

La perspective de poésie comme pensée que nous avons choisi d'adopter et ainsi de défendre indirectement dans ce mémoire fait écho à une remarque formulée par P. Bénichou dans l'introduction de son ouvrage *Les Mages romantiques* :

Certains disent aujourd'hui que le poète [...] n'est poète que par un art particulier du langage, et que c'est par là seulement qu'il faut le considérer [...] On en conclut trop vite que la pensée est secondaire en poésie, qu'elle n'est pour le poète qu'un support indifférent, le tremplin de ses prouesses d'expression¹⁰.

Au cours de ce mémoire, nous allons démontrer que ce que nous considérons comme le véritable message du poète ne réside non pas dans *des* poèmes mais plutôt dans l'évolution de sa pensée par rapport à son art, dans l'*expérience* poétique vécue par celui-ci. Le cœur battant d'une œuvre – et cela bien sûr au détriment de l'auteur qui n'en a pas conscience – évolue *par* et *dans* ses poèmes. Le message du poète est à trouver dans les mutations que subit sa pensée, elle qui se forme et se déforme pour, *in fine*, raconter l'histoire d'une aventure poétique, l'histoire d'une vie, peinte avec les couleurs de la vie elle-même. À l'instar de Victor Hugo dans la préface de son célèbre recueil *Les Contemplations*, nous souhaitons lire le travail d'un poète comme la réponse à la question d'une vie :

C'est l'existence humaine sortant de l'énigme du berceau et aboutissant à l'énigme du cercueil ; c'est un esprit qui marche de lueur en lueur en laissant derrière lui la jeunesse, l'amour, l'illusion, le combat, le désespoir, et qui s'arrête éperdu « au bord de l'infini ». Cela commence par un sourire, continue par un sanglot, et finit par un bruit du clairon de l'abîme¹¹.

Notre étude confirmera ainsi les théories du psychanalyste C. G. Jung qui note également que « l'œuvre en croissance, c'est la destinée du poète : elle exprime, elle est sa psychologie. Ce n'est pas Goethe qui a "fait" le Faust, c'est la composante psychique Faust qui a fait Goethe¹² » et que « pour comprendre la signification de l'œuvre d'art on doit se laisser former par elle, comme elle a formé le poète. Alors nous comprenons ce que fut pour lui son expérience originelle¹³. » Dans cette optique de compréhension du message poétique, il va donc de soi que nous allons travailler sur les œuvres dans une perspective résolument évolutive : analyser une pensée ainsi que la relation d'un poète à son art ne peut se faire de façon synthétique, la richesse de ces relations résidant justement dans leur évolution. Ainsi, à travers ce mémoire, nous souhaitons proposer et illustrer l'utilité d'une méthode différente de la posture synthétique

¹⁰ P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, « Nouvelle Revue Française », 1988, p. 14.

¹¹ V. Hugo, *Œuvres poétiques (II)*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 481.

¹² C. G. Jung, *L'Âme et la Vie*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1963, p. 219.

¹³ *Ibid.*, p. 218.

généralement adoptée par les ouvrages critiques, cette dernière créant, à notre sens, une vision quelque peu tronquée de l'œuvre poétique étudiée. Par exemple, l'ouvrage *Flux and Reflux : Ambivalence in the Poems of Arthur Rimbaud* d'E. R. Peschel, aussi brillant soit-il, nous semble avoir manqué, et ce dès son titre, la perspective d'évolution, importante dans la compréhension de l'œuvre rimbaldienne. E. R. Peschel synthétise, rassemble divers éléments de différentes phases de la poésie de Rimbaud et puise tantôt près du lit, tantôt près de l'embouchure, pour expliquer la globalité du ruisseau. La critique se retrouve ainsi avec ce qu'elle nomme une ambivalence, des « flux et reflux », des « oscillations », ce qui nous semble on ne peut plus logique lorsque l'on convoque, par exemple, dans une même analyse thématique des passages pré- et post- *Une saison en enfer*, véritable point de pivot dans la poésie et la pensée du jeune homme. Si ambivalence il y a dans la poésie de Rimbaud, cette ambivalence fut sans cesse réprimée car Rimbaud a toujours marché droit vers ses objectifs ; si ambivalence il y a, il s'agirait alors plutôt d'une ambivalence comme celle présente dans « Le Bateau ivre » : une ambivalence toute humaine, inhérente à toutes les personnes qui rêvent, une ambivalence naturelle oscillant entre l'espoir et la crainte de la désillusion. À l'inverse, d'autres ouvrages, comme par exemple les deux volumes *The Evolution of Keats's poetry* de C. L. Finney s'attachent quant à eux à retracer une évolution de façon tout à fait brute : ni lien, ni interprétation, ni tentative d'explication. Il s'agit ici d'une objectivité neutre qui fouille méticuleusement les influences, les élans, sursauts et soubresauts présents dans la vie du poète pour montrer – et non pas « tenter de comprendre » – son évolution. L'intérêt de notre mémoire et de notre méthode réside ainsi dans le fait que notre étude ne néglige ni les influences, ni les changements, ni les « ambivalences », ni les évolutions, mais justement, qu'au lieu de tenter d'artificiallement les rassembler (ou de les effacer), nous les laissons s'écouler pour les écouter. Nous souhaitons les comprendre dans leur ordre naturel et ainsi saisir ce qui a motivé le poète dans son passage d'une pensée à une autre.

C'est pourquoi, il nous faut également préciser qu'appliquer cette méthode évolutive dans une perspective comparatiste fut un véritable défi lors de la réalisation de ce mémoire. En mettant de côté le fait que Keats et Rimbaud font sans doute partie des poètes les plus travaillés de leur langue respective, nous confrontant ainsi à une quantité gargantuesque d'ouvrages¹⁴ parfois abracadabrantesques, le lecteur de ce mémoire pourra rapidement se rendre compte que les trajets poétiques des deux hommes, bien que similaires, sont en fait presque inversés. Il a

¹⁴ J. Meyers souligne en effet de façon hyperbolique que « [Rimbaud] has had more exegetes than the Talmud, more scholia than the works of Aristotle » (J. Meyers, « The Savage Experiment: Arthur Rimbaud and Paul Verlaine », *The Kenyon Review*, Vol. 33, No. 3 (Summer 2011), p. 167-180, p. 168.

donc été extrêmement compliqué de trouver une structure qui nous permettait de mettre le parcours des poètes en relation sans mettre à mal notre ambition de perspective évolutive. Suivant la suggestion avisée de notre promoteur, le Professeur Damien Zanone, nous avons donc choisi de parler « d'étude croisée ». Cette formule, plus novatrice et plus appropriée à la direction prise par notre mémoire que celle « d'étude comparée », nous offre la liberté de ne pas devoir faire constamment se répondre les poètes dans un même paragraphe, mais plutôt de les travailler longuement, à tour de rôle, de chapitre en chapitre, afin de faire ressortir des éléments qui nous intéressent, pour ensuite les placer en comparaison.

Notre mémoire poursuit ainsi de nombreux objectifs. D'une part, nous souhaitons jeter un regard nouveau sur les œuvres de John Keats et d'Arthur Rimbaud tout en démontrant, à travers notre méthode, tout l'intérêt d'une perspective évolutive dans l'analyse et la compréhension d'une œuvre littéraire ; et d'autre part, en nous appuyant sur nos observations, nous souhaitons créer nos propres catégories de poètes « orphiques » et « prométhéens » (remaniant ou peaufinant ainsi celles existantes). Bien que notre mémoire ne nous ait pas permis de travailler sur un corpus plus large, faisant intervenir d'autres poètes (l'étude de deux œuvres complètes ne fut néanmoins pas une mince affaire), nous pensons que nos observations pourront véritablement servir pour évaluer et classer un grand nombre d'autres poètes.

Notre mémoire se divise ainsi en cinq chapitres. Le premier chapitre exposera la conception du poète que nous souhaitons travailler, restreignant ainsi légèrement notre champ d'action ; le second chapitre initiera notre réflexion sur les œuvres de Keats et Rimbaud en comparant les ambitions des deux poètes ; le troisième chapitre initiera, quant à lui, notre étude des parcours poétiques des deux jeunes hommes, exposant et donnant ainsi un sens à leur évolution ; le quatrième chapitre analysera les similitudes et les différences des impasses orphiques et prométhéennes ; le sixième chapitre montrera enfin que leurs parcours respectifs auront amené les deux poètes à prendre deux directions différentes, représentatives de l'attitude orphique pour l'un, prométhéenne pour l'autre. Enfin, notre mémoire se terminera par une conclusion établissant un panorama succinct des éléments découverts lors de l'analyse des expériences poétiques de l'orphique Keats et du prométhéen Rimbaud.

CHAPITRE I

Qu'est-ce que le poète ?

*Tout ce que les autres oublient, pour se rendre la vie possible,
nous allons toujours le découvrir et l'agrandir même*¹⁵.

– Rainer Maria Rilke, « Lettre à Merline », 18 novembre 1920

Bien que définir parfaitement le poète soit une tâche impossible à laquelle même les plus grands se sont frottés sans jamais parvenir à un *consensus*, il nous faut cependant commencer ce mémoire par proposer notre vision de ce que nous semble être le « poète ».

Si l'on se réfère au *Trésor de la langue française* en ligne, la première entrée apparaît comme tautologique (et fort réductrice de par sa mention des vers comme condition nécessaire) : le poète serait un « [é]crivain qui s'adonne à la poésie, qui est auteur de poèmes en vers¹⁶. » Bien que cette définition ait le mérite de vulgairement informer un apprenant de la langue sur ce que fait un poète, elle ne nous informe en rien sur ce qu'*est* celui-ci. La seconde entrée du dictionnaire en ligne nous apporte néanmoins un premier élément de réponse : elle propose de définir le poète comme un créateur par excellence. À partir de là, nous pouvons nous poser la question « qu'est-ce qu'un créateur en poésie ? ».

Depuis toujours – nous pouvons du moins remonter jusqu'au *Phèdre* de Platon – l'acte de création en poésie semble impliquer un processus sacrificiel du poète. Selon Platon, n'est poète que celui qui laisse son « âme » être « emparée » par un « délire », par une « fureur poétique », œuvre du *daemon*¹⁷. Sans cette condition, explique le philosophe grec, le poète ne serait pas véritablement poète car il ne produirait pas de véritable poésie. En grande partie « *daemonisé* » par la suite, cette mythologie du poète comme martyr, comme grand sacrifié au service d'une cause qui le dépasse est néanmoins restée très vivace et a connu une grande popularité durant l'ère romantique qu'elle soit allemande, anglaise ou française. Aux alentours de cette période, le statut du poète va se muer en quelque chose de plus particulier encore : le poète devient « voyant », terme que *Le Petit Robert 2014* définit comme étant un « [p]oète qui voit et qui sent ce qui est inconnu des autres hommes ». Le poète devient ainsi un être supérieur, à la sensibilité hors du commun, mais dont il souffre terriblement. Les citations prouvant l'existence d'une telle conception ne manquent d'ailleurs pas, elles foisonnent véritablement. Une telle vision des choses est-elle erronée ? Est-elle uniquement une construction

¹⁵ Propos rédigé en français par Rilke lui-même.

¹⁶ *Trésor de la langue française* en ligne, <http://www.cnrtl.fr/definition/po%C3%A8te>, page consultée le 20 février 2018.

¹⁷ Platon, *Phèdre* (texte établi et traduit par C. Moreschini et P. Vicaire), Paris, Les Belles Lettres, « Classiques de Poche », 2002, p. 132.

mythologique des poètes sur eux-mêmes ? Est-ce que, comme l'explique Charles Baudelaire dans ses *Fusées*, « Hugo pense souvent à Prométhée. Il s'applique un vautour imaginaire sur la poitrine qui n'est lancinée que par les moxas de la vanité¹⁸ » ? Villiers de L'Isle Adam avait-il raison de critiquer les excès d'une telle posture idéologique dans sa nouvelle « Sentimentalisme » tirée des *Contes Cruels* ? Sans doute. Nous avons d'ailleurs parfaitement conscience de servir, à travers notre étude, une certaine vision de la poésie et du poète. Il n'empêche qu'une telle vision de la poésie a existé (ainsi que le laissent à penser les expériences de Milton, Coleridge, Hugo, Hölderlin, Nerval, Rilke, Baillon, *etc.* et bien sûr Keats et Rimbaud) et existe toujours aujourd'hui. Que cela soit chez les poètes contemporains, la psychologie ou la critique littéraire actuelles, beaucoup s'accordent pour faire de la douleur du poète le matériau « duquel la véritable fibre poétique est faite¹⁹ » et observent qu'« [i]l existe rarement un être créateur qui ne doive pas payer chèrement l'étincelle divine de capacités géniales²⁰ ».

Dans un de ses derniers poèmes, *The Fall of Hyperion*, considéré à juste titre par le critique C. D. Thorpe comme « la réflexion la plus mature de Keats sur [la poésie]²¹ », Keats lui-même établit une distinction fort intéressante entre les poètes et les non-poètes. Dans un dialogue entre Moneta/Mnemosyne (déesse de la mémoire et mère des neuf Muses) et un sujet lyrique, nous voyons ce dernier s'étonner de se trouver seul au sommet de ce qui semble être le temple de la Poésie :

‘Are there not thousands in the world,’ said I,
 Encourag’d by the sooth voice of the shade,
 ‘Who love their fellows even to the death ;
 ‘Who feel the giant agony of the world ;
 ‘And more, like slaves to poor humanity,
 ‘Labour for mortal good? I sure should see
 ‘Other men here ; but I am here alone.’ (I, 154-160)

Ce à quoi la déesse, instance d'autorité de cette partie du poème, lui répond :

Those whom thou spak’st of are no vision’ries,
 Rejoin’d that voice; ‘they are no dreamers weak ;
 ‘They seek no wonder but the human face,
 ‘No music but a happy noted voice ;
 ‘They come not here, they have no thought to come (I, 161-165)

¹⁸ C. Baudelaire, *Œuvres complètes I*, dir. C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 664.

¹⁹ C. Thorpe, *The Mind of John Keats*, New York, Russel & Russel. Inc, 1964, p. 43; « out of which real poetic fibre is made ».

²⁰ C. J. Jung, *op. cit.*, p. 229.

²¹ C. D. Thorpe, *op. cit.*, p. 195; « Keats’s most mature thought on this subject. »

À travers ces deux voix, Keats expose ainsi sa vision de la poésie. À travers le discours du sujet lyrique, nous pouvons constater que la poésie est le sacrifice d'un individu pour les autres, d'un être prêt à ressentir « la géante agonie du monde » pour ces « semblables » et œuvrant ainsi (le verbe anglais « to labour » connote l'idée d'un travail douloureux) pour la « pauvre humanité », pour le « bien mortel ». La réponse de Moneta quant à elle nous explique ce que sont les non-poètes et expose donc, *de facto*, par la négative, ce que Keats considère qu'il faille faire pour être poète. Ne sont pas poètes ceux qui ne recherchent aucun émerveillement autre qu'une quelconque compagnie humaine, aucune musique si ce n'est une voix joyeuse, ceux qui « thoughtless sleep away theirs days » (I, 151) ; sont poètes « those to whom the miseries of the world / Are miseries, and will not let them rest » (I, 149-150). Le poète keatsien est ainsi un « dreamer [who] venoms all his days / 'Bearing more woe than all his sins deserve » (I, 175-176), un individu qui accepte de boire les poisons pour trouver des remèdes. Il apparaît ainsi comme très proche de la conception rimbaldienne des poètes présentés comme étant des « horribles travailleurs²² ».

Concernant cette notion de « travail », il est intéressant de constater que Rimbaud en distingue deux types, nous permettant de relever une distinction très similaire à celle établie par Keats. Pour Rimbaud, il existe une conception du travail qu'il refuse, qu'il critique et qu'il qualifie dans le poème « L'Éclair » d'*Une saison en enfer* de « travail humain » ; il en existe une seconde, exposée dans ses célèbres lettres dites « du voyant » qu'il accepte, désire endosser, qu'il associe au sacerdoce poétique (« Je veux être poète, et je travaille à me rendre *Voyant*²³ ») et qu'il décrit comme étant un travail « surhumain », celui des « horribles travailleurs ». Tout comme chez Keats, le « travail humain » correspond à un état de fatuité et de complaisance où l'homme jouit le plus simplement du monde et de sa condition. Le travail humain est à comprendre comme un divertissement des questions profondes : il est une « explosion qui éclaire [l'] abîme [de l'homme] de temps en temps » (« L'Éclair »). Bien que le substantif « explosion » et le verbe « éclaire », puissent laisser croire que cet état de travail humain soit un sort enviable, il apparaît néanmoins que Rimbaud l'associe de façon très critique au mode de vie de son ancien professeur Izambard, lui qui roule « dans la bonne ornière²⁴ ». Cet état reste donc, aux yeux de Rimbaud, un artifice temporaire et vide qui n'apportera jamais rien à l'homme. Selon Rimbaud, Izambard finira toujours « comme un satisfait qui n'a rien fait,

²² A. Rimbaud, « Lettres du voyant », *Œuvres complètes*, dir. A. Guyaux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 343.

²³ *Ibid.*, p. 340.

²⁴ *Ibid.*, p. 339.

n'ayant rien voulu faire ». Le « travail humain » correspond donc au travail des non-poètes, à ceux qui jouissent simplement de la vie, vivant dans une illusion abêtissante empêchant ainsi une véritable réflexion sur celle-ci. Tout comme chez Keats, le travail du poète est quant à lui un « travail surhumain », fait de souffrances et effectué par des « horribles travailleurs », prêts à « cr[ever] dans [leur] bondissement ». « Les souffrances sont énormes » écrit Rimbaud, « il faut être fort, être né poète ». Tout comme le poète était chez Keats un rêveur supportant plus de maux qu'il ne le mérite, un esclave travaillant pour la pauvre humanité, le poète rimbaldien est donc également individu qui sacrifie sa quiétude au service d'une cause supérieure, celle d'être un « voleur de feu [...] chargé de l'humanité, des *animaux* même²⁵ ».

D'une certaine façon, nous nous rapprochons ici de la distinction qu'effectue également le philosophe allemand Martin Heidegger dans son texte « Pourquoi des poètes ? » (1986). Fondant sa réflexion sur des fragments de la poésie du poète autrichien Rainer Maria Rilke, Heidegger distingue également deux types d'individus : ceux qui « vont avec » le risque de la vie et ceux qui risquent « plus (et non par intérêt), que la vie elle-même, d'un souffle plus²⁶. » Tout comme chez Keats, tout comme chez Rimbaud, ce sont les seconds, ceux qui ne se contentent pas simplement d'exister mais qui vont au delà de l'existence et qui risquent plus, qui rencontrent l'état poétique. Ce sont eux qui « apportent la trace des dieux enfuis dans l'opacité de la nuit du monde²⁷ ». C'est bien de ce souffle de plus qui fait toute la différence, explique Heidegger : il est « [l]e signe distinctif de ces poètes²⁸. »

Il semblerait donc que le poète se distingue bel et bien du reste du monde par sa sensibilité aiguë et par le caractère sacrificiel de sa tâche, dédiée à une cause supérieure. Toutefois, comme nous l'avons expliqué, la critique actuelle tend néanmoins à ne voir une seule catégorie parmi ces poètes risquant « un souffle plus » : celle de l'orphisme, Orphée étant devenu dans les temps modernes le symbole de « l'agonie de la poésie [...] la figure, le mythe, chargé du fardeau de la poésie²⁹. » Nous estimons quant à nous que nous pouvons établir des distinctions supplémentaires au sein de ces poètes du dépassement. C'est ainsi que nous proposons à présent une réflexion sur ce que nous avons choisi de nommer les « poètes orphiques » et les « poètes prométhéens ».

²⁵ *Ibid.*, p. 346. Les citations précédentes étaient issues des p. 339, 344 et 346.

²⁶ M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, « Tel », 1986, p. 356-357 ; Heidegger reprend ici les vers de Rilke.

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Ibid.*, p. 384.

²⁹ W. A. Strauss, *op. cit.*, p. 17 ; « the agony of poetry [...] the figure, the myth, entrusted with the burden of poetry. »

CHAPITRE II

Deux ambitions :

« *Répondre un baume sur le monde* » et « *Changer la vie* »

Ces phrases du titre, respectivement tirées du dernier grand poème de Keats, *The Fall of Hyperion* (I, 201 ; « [to] pour out a balm upon the world ») et du poème « Délires I : Vierge Folle » (*Une saison en enfer*) de Rimbaud, illustrent de façon assez claire que les ambitions des deux poètes, bien que toutes les deux mues par la conscience aiguë d'un manque ou d'un défaut présent dans le monde, sont radicalement différentes. Là où Keats désire « répandre un baume » sur le monde, c'est-à-dire le soigner, l'améliorer, Rimbaud quant à lui désire « changer » la vie, c'est-à-dire la révolutionner complètement ; là où Keats prend en charge le « monde », c'est-à-dire le quotidien concret, Rimbaud, quant à lui, désire s'attaquer à la « vie » et touche donc plutôt à un domaine métaphysique que nous verrons être celui des valeurs. Nous retrouvons donc déjà ici, d'une certaine façon, un parallèle stimulant à tirer avec les figures orphiques et prométhéennes : Keats est en quelque sorte Orphée qui, sans vouloir renverser complètement l'ordre du réel, plonge dans les Enfers pour retrouver son Eurydice, c'est-à-dire ce qui lui manquait pour (re)faire du monde un lieu idéal. Rimbaud est Prométhée : insatisfait lui aussi du réel, le jeune homme souhaite, quant à lui, le rénover de fond en comble par son action.

Il existe une seconde différence, tout aussi fondamentale et structurante entre les ambitions des deux poètes. Cette distinction ne touche pas à la nature de l'ambition comme cela a été succinctement évoqué *supra*, mais plutôt au *moment* où elle a été conçue dans la carrière des poètes et, par extension, à la *conscience* de cette ambition dans leur esprit. Nous pourrions en effet aisément constater que là où l'ambition poétique de Rimbaud est consciemment établie au début de sa carrière, à l'occasion des fameuses lettres du voyant, l'ambition de Keats, quant à elle, ne sera véritablement énoncée que vers la « fin » tristement prématurée – puisque le jeune homme succomba à la tuberculose à l'âge de vingt-cinq ans – de sa courte carrière poétique. Bien que l'on puisse trouver très tôt les traces d'une ambition plus ou moins spécifique dans la carrière de Keats, il ne s'agit que de quelques petits germes qui mettront du temps à fleurir pour ne s'exprimer pleinement que dans son dernier long poème *The Fall of Hyperion*. Avant cela, Keats n'a jamais explicitement revendiqué une ambition claire, puisque, précisément, aucune n'avait jamais été conçue comme telle. « I am ambitious of doing the world some good³⁰ » écrit simplement le poète dans une lettre pourtant datée du 27 octobre 1818, date assez tardive dans sa carrière poétique. À travers cette phrase, nous pouvons mesurer tout

³⁰ J. Keats, « To R. Woodhouse : 27 October 1818 », *op. cit.*, p. 263.

l'aspect vague et incertain de ce qui pourrait être l'ambition du jeune poète : il ne semble ni savoir ce qu'il cherche, ni où il va. Cela occasionne donc une différence notable concernant les ambitions poétiques des deux poètes : là où nous pourrions parler *avec* Rimbaud en exploitant les lettres du voyant et certains passages d'*Une saison en enfer*, tels que « Délires I : Vierge Folle », « Délires II : Alchimie du verbe » ou encore de quelques-unes des *Illuminations*, il va nous falloir parler *pour* Keats.

« Répandre un baume sur le monde »

L'ambition de Keats n'est nulle part ailleurs plus explicitement exprimée que dans son dernier grand poème, *The Fall of Hyperion* :

'[...] sure a poet is a sage;
'A humanist, physician to all men.
...
'The poet and the dreamer are distinct,
'Diverse, sheer opposite, antipodes.
'The one pours out a balm upon the world,
'The other vexes it.' [...] (I, 189-190 ; 199-202)

Dans ce passage (qui fait toujours partie du dialogue entre le sujet lyrique et Moneta mentionné dans le « Chapitre I »), nous pouvons constater que Keats associe très clairement le poète à un « médecin pour tous les hommes ». Moneta légitime ensuite cette assertion en établissant une distinction entre le poète et le rêveur. La déesse spécifie en effet que le poète est celui qui « répand un baume sur le monde », tandis que le rêveur est celui qui « le vexe ». Mais en quoi consiste cette ambition – toujours aussi vague pour qui ne connaît pas le parcours de Keats – d'être « un médecin pour tous les hommes », de « répandre un baume sur le monde » ?

Il est peu aisé de tirer une ambition englobante de la pensée de Keats et très peu de critiques s'y sont d'ailleurs aventurés. Certains comme S. M. Sperry utilisent la même méthode que celle que nous adopterons par la suite en produisant plutôt une étude retraçant l'évolution du jeune poète ; d'autres, comme par exemple Sylvie Crinquand, livrent plutôt une définition assez succincte et vague de l'ambition du poète :

[Keats] a passé sa vie, et sa carrière de poète, à tendre vers une certaine conception de la poésie [...] Cette tâche consistait à écrire une poésie humaine, susceptible d'aider l'humanité souffrante car en choisissant de se consacrer à la poésie, Keats n'oublia jamais sa vocation première de médecin³¹.

³¹ S. Crinquand, *op. cit.*, p. 329.

Malgré son côté imprécis, il faut pourtant reconnaître qu'une grande majorité des fervents lecteurs de Keats se rallieraient sans doute assez aisément, et même de bon gré, à cette présentation de l'ambition du jeune poète. Pour qui a étudié la poésie et la vie du jeune homme, ce commentaire de Sylvie Crinquand sonne juste. Malheureusement, cette citation n'explique à proprement parler rien : qu'est-ce qu' « une poésie humaine », en quoi « l'humanité » est-elle « souffrante », en quoi « Keats n'oublia jamais sa vocation première de médecin » ?

Dans ce sous-chapitre nous allons répondre à ces questions afin d'explicitier et illustrer l'ambition keatsienne. Pour ce faire, nous convoquerons quelques-uns des poèmes de Keats, mais aussi des réflexions tirées de sa correspondance dont les lettres sont, comme l'a dit T. S. Eliot, « certainement les plus remarquables et les plus importantes à avoir jamais été écrites par un poète anglais³². » Nous exploiterons également des informations biographiques sur le poète vérifiant ainsi, *in fine*, le commentaire du psychanalyste C. G. Jung qui écrit qu'« il est exact que [...] le développement d'une œuvre d'art [...] puisse être retracé jusque dans ces nœuds de la vie psychique que nous appelons les complexes [...] il est indéniable que les dispositions psychiques du poète infiltrent les racines et les branches de son œuvre³³. »

UN MONDE REMPLI DE MISÈRE

*[T]he World is full of misery and Heartbreak,
Pain, sickness and oppression.*

– John Keats, « Lettre à J. H. Reynolds », 3 mai 1818

Il a souvent été dit que Keats avait écrit une poésie « susceptible d'aider l'humanité souffrante » (pour reprendre les termes de Sylvie Crinquand citée *supra*) : mais qu'est-ce que cette « humanité souffrante » et pourquoi cette préoccupation de Keats ? Depuis sa plus tendre enfance, la vie de Keats a été marquée par l'expérience de la mortalité et de ses douloureux effets. Entre ses sept et quatorze ans, le jeune homme (encore loin d'être un poète) a déjà connu les pertes successives d'un grand nombre de ses proches : son petit frère Edward, son grand-oncle Charles, son père Thomas, son grand-père ainsi que son oncle maternels. Le jeune garçon fut également le triste témoin de la dégénérescence de sa mère, frappée par la tuberculose. Sa mort en 1810 affecta terriblement le jeune Keats, alors âgé de quatorze ans. Ce décès est ensuite rapidement suivi par celui de sa grand-mère maternelle, elle qui s'occupa tendrement des

³² T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1933, p. 100 ; « The Letters are certainly the most notable and most important ever written by any English poet. »

³³ C. G. Jung, *Modern Man in Search of A Soul*, London, Kegan Paul, 1933, p. 193 ; « it is true that [...] a work of art [...] might be traced back to those knots in psychic life that we call complexes [...] it is undeniable that the poet's psychic disposition permeates his work root and branch. »

enfants Keats durant les cinq ans d'absence de leur mère, alors partie vivre avec son nouveau mari, quelques mois après la mort du père de John. À un si jeune âge donc, dans cette période de la vie durant laquelle se posent les bases les plus importantes et inconscientes du caractère et de la sensibilité d'un individu, il semble que Keats ait déjà ressenti et surtout pris une conscience directe et aiguë de tout le poids de la misère de la condition humaine. Les malheurs du jeune homme ne s'arrêtent néanmoins pas là. Après la mort douloureuse de sa mère, c'est, huit ans plus tard, au tour de son jeune frère Tom de dépérir et de mourir lentement des effets de la même maladie. Comme il l'avait fait pour sa mère, Keats tient alors le chevet de son frère des jours et des nuits durant, voyant ainsi apparaître progressivement sur lui tous les signes de la mort³⁴. Finalement, comme pour conclure cette funeste série de malheurs, vient ensuite la propre dégénérescence du poète, également due à la tuberculose³⁵, dont Keats, en tant qu'homme du corps médical a directement reconnu les symptômes et leur issue fatale : « I [Keats] know the colour of that blood [sang que Keats avait craché, en toussant, sur ses draps blancs] ; – it is arterial blood – ; I cannot be deceived in that colour ; – that drop of blood is my death warrant ; – I must die³⁶. »

Il semble ainsi que les souffrances et la mort ont poursuivi le poète toute sa vie à tel point que le jeune homme finit par devenir intimement convaincu d'être né sous une mauvaise étoile, cause de la mort de tous ceux qu'il aimait : « I have never known any unalloy'd Happiness for many days together: the death or sickness of some one has always spoilt my hours³⁷. » Ces deux aspects (les souffrances et la mortalité), thématiques orphiques par excellence, ont très certainement non seulement contribué à créer chez Keats une disposition d'esprit de plus en plus anxieuse, voire même déprimée, mais aussi à forger considérablement ses idées et idéaux poétiques, de même que son désir profond de devenir un médecin pour tous les hommes.

LE POÈTE MÉDECIN

Il faut également savoir qu'avant de devenir poète, Keats était médecin et apprenti chirurgien. Son cursus médical, impliquant une période d'environ six ans³⁸, débute en 1811

³⁴ Cette garde attentive inspira d'ailleurs très probablement la troisième strophe du poème « Ode to a Nightingale » où, sans doute plus que nulle part ailleurs dans sa poésie, nous pouvons lire le besoin de Keats de fuir la misère du monde.

³⁵ Pour une étude plus détaillée sur la pathologie de la famille Keats, voir W. Hale-White, *Keats as Doctor and Patient*, London, Oxford University Press, 1938.

³⁶ N. Roe, *John Keats : A New Life*, New Haven, London, Yale University Press, 2003, p. 361.

³⁷ J. Keats, « To Fanny Brawne : 1 July 1819 », *op. cit.*, p. 377.

³⁸ H. Smith, « John Keats : Poet, Patient, Physician », *Reviews of Infectious Diseases*, Vol. 6, No. 3 (May-Jun., 1984), p. 390-404, p. 393.

lorsque son tuteur Richard Abbey décide de l'envoyer à Edmonton pour y devenir l'apprenti du chirurgien et apothicaire Thomas Hammond. Ces études étaient – du moins, au début de sa formation – loin d'être un fardeau pour le jeune Keats qui y voyait sans doute déjà une façon de faire « quelque bien au monde ». Quelque temps après son arrivée à Edmonton, Keats exprime toutefois le désir de rejoindre Londres. Il arrive à ses fins vers octobre 1815, ayant convaincu son tuteur que Thomas Hammond le traitait injustement. Il poursuit alors son éducation médicale au Guy's hospital, un établissement bien plus réputé. En demandant à aller étudier à Londres, Keats souhaitait surtout se rendre dans le cœur social et littéraire de l'époque. Il semble en effet que Keats ait été progressivement désillusionné par la médecine de son époque³⁹, tout en étant proportionnellement de plus en plus attiré par la poésie, sa passion prenant alors progressivement le pas sur sa carrière de médecin et poussant ainsi le jeune homme à se consacrer uniquement et entièrement à son art. Toutefois, comme l'a remarqué Sylvie Crinquand, « en choisissant de se consacrer à la poésie, Keats n'oublia jamais sa vocation première de médecin⁴⁰ ». Keats opère ainsi un glissement de ses capacités de guérison de la médecine vers la poésie⁴¹.

Si nous nous penchons sur les conceptions relatives à la poésie véhiculées dans les lettres de Keats, nous pouvons relever deux tendances dans la carrière du jeune poète, deux manières de mener à bien son ambition de « faire quelque bien au monde ». Comme le révèle une lettre datée du 21 décembre 1817 et envoyée à ses deux frères, George et Tom, la première optique envisagée par Keats pour aider l'humanité serait de produire un art capable de faire oublier à l'homme sa condition, de lui permettre de s'évader autant que possible de la dure réalité en fuyant dans un monde idéal. « [T]he excellence of every Art », écrit Keats, « is its intensity, capable of making all disagreeables evaporate, from their being in close relationship with Beauty & Truth. » Cette conception de l'art comme fuite esthétique vers un monde détaché des soucis du quotidien est très proche de la pensée que développera des années après la mort de Keats le philosophe allemand Arthur Schopenhauer dans son très célèbre ouvrage *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Bien qu'il soit par conséquent évidemment impossible que la pensée de Schopenhauer ait pu influencer celle de Keats, nous trouvons la formulation du philosophe assez éclairante pour mieux saisir la conception keatsienne. Tout comme ce qu'a énoncé Keats, Schopenhauer considère que la contemplation de la nature, ainsi que de l'œuvre

³⁹ M. E. Holstein, « The Poet-Healer and the Problem of Pain », *Keats-Shelley Journal*, Vol. 36, 1987, p. 32-49, p. 33 (note de bas de page 4).

⁴⁰ S. Crinquand, *op. cit.*, p. 329.

⁴¹ Pour une étude détaillée de ce glissement de la médecine vers la poésie, voir l'ouvrage de D. D. Goellnicht, *Poet-Physician: Keats and Medical Science*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1984.

d'art du génie qui s'en inspire (et qui essaye donc, selon Schopenhauer, d'en produire une représentation la plus proche de l'Idée platonicienne, choix somme toute très similaire à cette « relation étroite [de l'œuvre] avec la Beauté et la Vérité » keatsienne) permet à l'homme de lui faire oublier sa souffrance par l'oubli temporaire de son identité (et donc de sa condition d'être humain fini, ancré dans l'infini du monde) :

Aussi un seul et libre regard jeté sur la nature suffit-il pour rafraîchir, égayer et reconforter d'un seul coup celui que tourmentent les passions, les besoins et les soucis ; l'orage des passions, la tyrannie du désir et de la crainte, en un mot toutes les misères du vouloir lui accordent une trêve immédiate et merveilleuse⁴².

Il semble que cela soit cette conception de l'art que Keats a en tête durant cette première phase de sa carrière, comme en témoigne par exemple le sonnet « O! how I love, on a fair summer's eve », dans lequel le poète explique qu'en contemplant le ciel d'été, il est capable « [...] to leave / All meaner thoughts, and take a sweet reprieve / From little cares » (vv. 4-6).

Cette première ambition du poète-médecin trouve son expression, si pas la plus aboutie, sans aucun doute la plus explicite dans l'épître « To J. H. Reynolds », datée du 25 mars 1818. « Il s'agit de Keats, *in propria persona*, tentant d'exercer les pouvoirs de guérison de la poésie dans le cadre de circonstances très privées⁴³ », explique M. E. Holstein. Il est en effet difficile de ne pas adhérer à cette opinion lorsque l'on lit ledit poème. Le poète demande à Phoebus (nom latin d'Apollon) sa verve sacrée (« O Phoebus ! that I thy sacred word » (v. 30)) afin de pouvoir montrer, ou plutôt *faire voir*, grâce au pouvoir des mots « [...] this Castle [le château enchanté, *cf.* vv. 26-29], in fair dreaming wise / Unto my friend [J. H. Reynold], while sick and ill he lies! » (vv. 31-32). « [S]i l'on en croit Hermione de Ameida », écrit S. Crinquand, dans l'épître « To J.H. Reynolds », « le poète tente d'assumer le rôle du médecin de manière tout à fait concrète⁴⁴ ». Les cinq strophes qui suivent constituent en effet une véritable tentative de Keats pour mener à bien cet objectif d'escapade imaginaire afin de soulager les maux de son ami physiquement souffrant. « See ! » dit le poète à son ami, comme s'il le menait véritablement par la main dans une promenade en plein milieu d'un songe :

See ! what is coming from the distance dim !
A golden Galley all in silken trim !
Three rows of oars are lightening, moment whiles,
Into the verd'rous bosoms of those isles ;

⁴² A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation* (3e édition) Paris, PUF, « Quadrige », 2017, p. 254.

⁴³ M. E. Holstein, article cité, p. 41; « This is Keats *in propria persona* attempting to exercise the healing powers of poetry in very private circumstances. »

⁴⁴ S. Crinquand, *op. cit.*, p. 230.

Towards the shade, under the Castle wall,
It comes in silence, – now 'tis hidden all. (vv. 55-60)

Les descriptions sensorielles et l'imagerie fantastique utilisées sont remarquables de qualité : il y a une véritable volonté du poète de créer de belles images pour tenter de soulager les maux de son ami.

Une telle méthode a néanmoins ses limites. Cette épître est également extrêmement intéressante dans le sens où elle nous permet d'introduire la seconde tendance de l'ambition keatsienne. Bien que ce poème donne son expression la plus concrète au désir de Keats de soigner son ami par le pouvoir de l'imagination et des mots, il témoigne également de la prise de conscience du poète que la fuite imaginaire ne suffit en fait pas pour répandre un baume sur le monde. Nous pouvons constater avec M. E. Holstein que « chacune des évasions proposées, après réexamination, ne font que ramener Keats à la douleur⁴⁵ ». Par exemple, le poète commence sa description de l'« Enchanted Castle » de façon merveilleuse (dans son sens littéral), mais l'on finit par apprendre assez rapidement qu'il fut en fait construit avec « many a manson-devil's groan » (v. 48). De façon similaire, le monde imaginaire savamment construit par Keats n'apporte *in fine* que souffrance au « poor Herdsman » (v. 63) qui mène ses bêtes dans l'« enchanted spring » (v. 64) : « He [the poor Herdsman] tells of the sweet music, and the spot, / To all his friends, and they believe him not » (vv. 65-66). Le poète prend ainsi conscience d'un manque dans sa façon de faire et se pose alors la question de l'utilité de l'imagination. Cette dernière semble à présent se situer entre le vrai et le faux, entre le bénéfique et le terrible. Peut-elle être utile à l'homme puisqu'elle ne se rattache ni au concret ni au transcendantal, se demande le poète : « Or is it that imagination [...] / Cannot refer to any standard law / Of either earth or heaven ? » (vv. 78 ; 81-82) Le doute est permis puisque l'imagination ne semble offrir au poète que des « shapes, and shadows, and remembrances / That every other minute vex and please : / Things all disjointed come from north and south » (vv. 3-5). Keats cherche alors une nouvelle solution et en distingue une, bien qu'il ne se sente pas encore véritablement la force d'esprit pour la mener à bien (*cfr.* vv. 73-74) Il s'agit pour le poète d'unir l'imagination à la pensée et de plonger les maux pour les comprendre. C'est ainsi que le poète se dirige progressivement vers la deuxième forme de son ambition : devenir un « miserable and mighty Poet of the human Heart⁴⁶ ». Cette nouvelle façon de faire implique presque le procédé inverse de la fuite esthétique, à savoir une imprégnation aiguë du poète dans les maux du réel afin d'y trouver une réponse et par conséquent d'aider l'humanité souffrante. Néanmoins, Sylvie

⁴⁵ M. E. Holstein, article cité, p. 42; « Each former escape on reexamination only leads Keats back to pain. »

⁴⁶ J. Keats, « To Mary-Ann Jeffery : 9 June 1819 », *op. cit.*, p. 372.

Crinquand voit juste lorsqu'elle note que l'évolution poétique de Keats « consistera en partie à parvenir à intégrer sensations et pensées dans son œuvre poétique, à concilier deux pôles apparemment opposés de sa personnalité⁴⁷ ». Nous verrons en effet dans le chapitre suivant que Keats ne rejette pas entièrement sa première façon de faire. Bien plutôt, le poète vouera toute sa carrière à trouver un mélange harmonieux entre ces diverses paires d'inconciliables : sensations et pensées, intuition et rationalité, rêve et réalité.

« Changer la vie »

I must Create a System, or be enslav'd by another Man's.
– William Blake, *Jerusalem*

La présentation de l'ambition rimbaldienne impose au critique une difficulté différente de celle de Keats. Dans le cas de Rimbaud, ambition et méthode peuvent difficilement être traitées séparément, les deux étant profondément entremêlées. Nous pouvons d'ailleurs même affirmer qu'elles sont en fait contenues dans une seule et même phrase, tirée des lettres du voyant : « Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant ». « Être voyant » correspond en effet à l'ambition de Rimbaud, « se faire voyant » à sa méthode pour y parvenir. Bien sûr, s'arrêter à « être voyant » pour parler de l'ambition rimbaldienne serait trop aisé et cela reviendrait à laisser le lecteur dans un flou tout aussi immense que de le laisser face à l'ambition keatsienne de « faire quelque bien au monde ». Que signifie « être voyant » ? À quoi bon « se faire voyant » ? Pour répondre à ces questions, nous choisissons de développer un objectif plus vaste et moins contraignant dans sa formule : celui de « changer la vie ».

Cette courte phrase que nous avons retenue comme *motto* rimbaldien est tirée d'*Une saison en enfer*, œuvre capitale dans la compréhension de la carrière poétique du jeune français. Plus précisément, ce fragment est issu du texte intitulé « Délires I : Vierge Folle », poème dans lequel il est coutume de voir les figures de Verlaine et de Rimbaud respectivement dans celles de la Vierge folle et de l'Époux infernal. Bien que les propos énoncés par Rimbaud dans ce texte soient placés dans la bouche de la construction fictive de Verlaine, nous estimons qu'ils sont néanmoins révélateurs de la vision que Rimbaud devait avoir de lui-même, de son caractère, de ses envies et de ses ambitions. Nous estimons qu'il ne faut pas absolument douter de la crédibilité des propos développés dans ce poème, sous prétexte qu'ils sont *a priori* énoncés par Verlaine et que le texte suivant « Délires II : Alchimie du verbe » débute par la mention « À moi [de parler] » du poète. C'est d'ailleurs ce qu'a dû penser plus radicalement encore Raymond Clauzel dans son ouvrage *Une saison en enfer et Arthur Rimbaud* puisque le critique

⁴⁷ S. Crinquand, *op. cit.*, p.173.

s'oppose à cette lecture généralement reçue en affirmant que le texte ne fait pas forcément intervenir Rimbaud et Verlaine (R. Clauzel convient néanmoins que « par endroits, le texte de Rimbaud semble se prêter à cette attribution généralement admise⁴⁸ »), mais plutôt Rimbaud avec lui-même. Pour le critique, l'Époux infernal serait en effet « incontestablement Rimbaud en sa partie surhumaine et maudite⁴⁹ », tandis que la Vierge folle, son contraire moral, serait « l'Âme de Rimbaud, tout simplement⁵⁰ ». Bien que cet ouvrage publié en 1931 soit sans doute suranné aujourd'hui, il faut reconnaître que la lecture de Raymond Clauzel – même si l'on ne peut pas y adhérer « tout simplement » – reste stimulante. Elle a en effet indirectement le mérite de souligner et d'illustrer la volonté ferme de Rimbaud de réfléchir sur lui-même. Comme l'explique Y. Bonnefoy, *Une saison en enfer* représente un « admirable travail d'introspection comparable à rien d'autre dans la poésie française⁵¹ ». Le poète se cherche, cherche à se comprendre et, chose plus difficile encore, à être sincère⁵². Nous estimons donc que les deux lectures – celle qui voit Verlaine dans la figure de la Vierge folle, et l'autre qui y voit le double angélique d'un « encrapulé » Rimbaud dédiant les feuillets de son carnet de damné à Satan (« *Jadis si je me souviens bien...* ») – ne s'excluent pas mutuellement. Au contraire, nous estimons qu'elles se superposent. Certes, la Vierge folle est à bien des égards très assimilable à Verlaine, mais l'est-elle entièrement pour autant ? Littéralement, nous pouvons dire que la Vierge folle réfléchit l'Époux infernal, que Rimbaud, à travers cette projection dans Verlaine s'analyse, et ce doublement. D'une part, parce que Rimbaud reste bien entendu l'auteur de ce texte et que – dans la continuité très claire de l'optique de la *Saison* qui est de répondre à des questions personnelles – le jeune homme cherche à se comprendre lui-même (il y a donc bien ici la distinction de Rimbaud face à Rimbaud) ; d'autre part, parce qu'en choisissant de s'analyser à travers le regard de son compagnon le plus proche (opérant ainsi la distinction de Verlaine face à Rimbaud), Rimbaud « s'objectivise » encore plus à son propre regard. Ce texte est donc en réalité tripartite : il s'agit de Rimbaud face à un Verlaine lui-même face à un Rimbaud. Le jeune homme est tout à la fois le sujet et l'objet.

Maintenant que nous avons établi pourquoi la formule « changer la vie » est fiable et ainsi très certainement représentative de l'ambition du jeune poète, il est à présent intéressant

⁴⁸ R. Clauzel, *Une saison en enfer et Arthur Rimbaud*, Paris, SFELT, 1931, p. 111.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 110.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 114.

⁵¹ Y. Bonnefoy, *Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e Siècle » 2009, p. 381. Cet ouvrage rassemble les meilleures études de Bonnefoy au sujet de Rimbaud.

⁵² Nous nous inspirons ici de l'auteur belge André Baillon qui écrivait « Un homme se cherche et s'exprime. Il est difficile de se trouver et, si l'on se trouve, difficile d'être sincère » (*Un homme si simple*, Bruxelles, Labor, 2002, p. 191.)

de rapidement préciser pourquoi elle est en fait plus judicieuse encore que la volonté « d’être voyant ». Tout simplement parce que l’ambition du voyant prendra en fait fin avec la *Saison* pour laisser place à une seconde méthode que nous avons choisi d’appeler le « dégage­ment rêvé » (expression tirée du poème « Génie ») et qui aura cours dans les *Illuminations*. Ce changement d’optique rend donc – même si elle occupe la majeure partie de sa courte carrière poétique – l’ambition du voyant uniquement partielle. Les deux façons de faire de Rimbaud (« se faire voyant » et « le dégage­ment rêvé ») nous semblent toutes les deux contenues sous l’ambition de « changer la vie ». Mais qu’est-ce que donc que « changer la vie » ?

« RENDRE À SON ÉTAT PRIMITIF DE FILS DU SOLEIL »

*Que voulez-vous, je m’entête affreusement
à adorer la liberté libre.*

– Arthur Rimbaud, « Lettre à G. Izambard », 2 novembre 1870

« J’avais en effet, en toute sincérité d’esprit, pris l’engagement de le rendre à son état primitif de fils du Soleil » nous dit le sujet lyrique, probablement Rimbaud, au sujet d’un probable Verlaine, dans le poème des *Illuminations* intitulé « Vagabonds ». Ce passage renferme sans doute ce que Rimbaud entend par « changer la vie » : cela reviendrait à retourner à son état primitif de fils du Soleil.

Beaucoup de critiques rimbaldiens se sont penchés sur l’expression « fils du Soleil » mettant ainsi au jour qu’elle « a de nombreuses occurrences dans la tradition littéraire⁵³ » et que « la plupart des occurrences antérieures à Rimbaud rapportent cette ascendance à une religion non chrétienne ou au paganisme⁵⁴ ». Il semblerait que Rimbaud entende une chose assez similaire lorsqu’il l’utilise à son tour. Penchons-nous en effet – ce que de façon assez surprenante les critiques ne semblent pas avoir pensé à faire – sur un poème au titre *a priori* révélateur d’une parenté de pensée : « Soleil et Chair » (intitulé « Credo in Unam » lorsqu’il fut envoyé à Banville⁵⁵). Et en effet, *a fortiori*, dans ce poème de plus de cent vers, le jeune Arthur s’insurge contre toute une série de valeurs (ici religieuses) qui brident la liberté de l’Homme. Le poète regrette « les temps de l’antique jeunesse » (v. 10) où l’« Homme » (avec une majuscule) était « heureux » (v. 30), car aujourd’hui, « la route est amère / Depuis que l’autre Dieu nous attelle à sa croix » (vv. 46-47). L’Homme est bridé, restreint par des valeurs

⁵³ A. Rimbaud, *op. cit.*, p. 963.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ Bien que le poème envoyé à Banville soit plus long et quelque peu différent de « Soleil et Chair », le choix de l’une ou l’autre des versions n’impacte pas sur notre analyse. Pour la numérotation des vers, nous signalons que nous nous référons à la première version, celle de « Soleil et Chair », manuscrit autographe confié à P. Demeny en octobre 1870.

catholiques qu'il lui faut suivre et, depuis ce jour, il n'est plus heureux mais « triste et laid, triste sous le ciel vaste » (v. 49). L'Homme ne sait plus être lui-même et a honte de lui : « Il a des vêtements, parce qu'il n'est plus chaste » (v. 50). Ce qu'aimerait le sujet lyrique (ce désir est introduit par un conditionnel « Si les temps revenaient » (v. 64)) c'est que reviennent « les temps qui sont venus » (v. 64). Ainsi, l'Homme « ressusciterait libre de tous ses Dieux » (v.67), « des vieux jous » et de « toute crainte » (v. 73). Ce que désire Rimbaud, c'est que l'Homme retrouve son état de fils du Soleil, « foyer de tendresse et de vie » (v. 1). Il ressort donc de ce poème qu'être un fils du Soleil impliquerait une libération (il s'agit bien du mot que Rimbaud utilise à plusieurs reprises dans ce poème) des valeurs qui ont été imposées aux individus.

Nous pouvons facilement trouver d'autres occurrences de ce désir de rébellion contre les valeurs catholiques arbitrairement imposées aux hommes dans d'autres poèmes comme par exemple « Premières communions⁵⁶ ». Au « matin de la nuit d'amour » (la communion est donc présentée comme un acte sexuel⁵⁷ et, puisque celui-ci n'est pas pleinement consenti par la jeune fille, en partie comme un viol (*cf.* vv. 77-84)), la jeune fille dit à son amant :

[...] J'ai pris ta bouche,
 Ton cœur, tout ce qu'on a, tout ce que vous avez ;
 Et moi, je suis malade : Oh ! je veux qu'on me couche
 Parmi les Morts des eaux nocturnes abreuvés !

J'étais bien jeune, et Christ a souillé mes haleines.
 Il me bonda jusqu'à la gorge de dégoûts ! (vv. 113-116)

Lorsque l'on reçoit le Christ dans sa vie, l'on reçoit donc également ses paroles (« ta bouche »), ses valeurs (« Ton cœur ») et toute la vision catholique du monde, nous rendant donc étranger à celui que nous étions (« Et moi, je suis malade »), la gorge chargées de dégoûts.

Toutefois, bien que la grande majorité des valeurs dont Rimbaud veuille se libérer soient également celles de la religion catholique, il ne faut pas forcément y voir uniquement une lutte religieuse : aujourd'hui encore les valeurs chrétiennes sont très similaires à celles qui structurent notre société. Il faut donc plutôt y voir une lutte *absolue*, spirituelle et existentielle contre l'imposition de n'importe quel système de valeurs qui restreindrait l'être et le moi profonds d'un individu⁵⁸. Comme le suggère le passage que nous avons cité en épigraphe, Rimbaud veut en effet se libérer de tout, même de la liberté, du *concept* de liberté qui lui est

⁵⁶ Pour la numérotation des vers, nous utilisons ici la copie de Verlaine en huit sections, voir A. Rimbaud, *op. cit.*, p. 139.

⁵⁷ Remarquons que Rimbaud joue sur l'ambiguïté du substantif « communion » dès le titre : le poète parle bien des « premières communions » au pluriel et non pas de « première communion » au singulier. Il renvoie ainsi à l'acte religieux d'une part, et à l'acte sexuel d'autre part.

⁵⁸ Voir également le poème « Crimen amoris » (*Jadis et naguère*) de Paul Verlaine et dans lequel nous pouvons certainement retrouver la figure de Rimbaud ainsi que l'expression de ses désirs et ambitions.

imposé par la société, puisqu'il crie vouloir adorer « la liberté libre ». Nous pouvons retrouver une révolte similaire dans « Délires I : Vierge Folle », dans lequel le poète écrit que « [l]'amour est à réinventer », ou encore au début de sa carrière quand le jeune homme est allé jusqu'à donner ses propres couleurs et ses propres ressentis aux voyelles (*cf.* le poème « Voyelles »). Nous pouvons donc constater que ce à quoi s'attaque Rimbaud est plus vaste que simplement la religion chrétienne. C'est pourquoi il est sans doute plus opportun de parler avec les concepts de la seconde topique freudienne : le Ça⁵⁹, le Surmoi⁶⁰ et le Moi⁶¹. En utilisant ces termes, nous pourrions donc dire que l'ambition de Rimbaud de rendre l'Homme à son état de fils du Soleil passerait par une suppression de plus en plus profonde des limites et interdictions imposées par le Surmoi sur le Ça. La méthode du voyant, qui demande au poète de « s'encrapuler le plus possible », devient alors ce qui permet au poète de faire tomber les barrières du Surmoi en faveur du Ça, afin que puisse naître un Moi qui, dans la conception de Rimbaud, serait le plus authentique possible, qui aurait retrouvé son identité primitive. Bien qu'Y. Bonnefoy ne se réfère pas à la seconde topique freudienne, ses propos corroborent notre analyse : « [q]uand tout s'est disloqué, ambitions, jugements, valeurs, sur la scène du moi, ne reste-t-il pas, en effet, comme une évidence ultime, la conscience qu'on a de soi, nue désormais, rien qu'un faible bruit dans le grand silence⁶² ? » Pour « changer la vie », la mission du « grand criminel » devient alors celle de la décomposition douloureuse de son moi. Le poète doit s'opposer aux injonctions lancinantes de son Surmoi et de la morale, ainsi que le note on ne peut plus explicitement le poète dans l'« Avertissement » des *Déserts de l'amour* : « Ces écritures-ci sont d'un jeune, tout jeune homme, dont la vie s'est développée n'importe où ; sans mère, sans pays, *insoucieux de tout ce qu'on connaît, fuyant toute force morale*, comme furent déjà plusieurs pitoyables jeunes hommes » (nous soulignons).

Ainsi que le suggérait l'extrait par lequel nous avons débuté ce sous-chapitre, l'ambition de Rimbaud ne se limite néanmoins pas à se libérer lui-même : il s'agit également d'aider les

⁵⁹ « La partie la plus obscure, la plus impénétrable de notre personnalité. [Lieu de] Chaos, marmite pleine d'émotions bouillonnantes. Il s'emplit d'énergie, à partir des pulsions, mais sans témoigner d'aucune organisation, d'aucune volonté générale; il tend seulement à satisfaire les besoins pulsionnels, en se conformant au principe de plaisir. »

⁶⁰ Puissance interdictrice intérieure dont le Moi est obligé de tenir compte. Le Surmoi est une somme d'interdits parentaux qui comprendrait également ceux véhiculés par toute une série de facteurs sociaux (patrie, culture, religion *etc.*) qui influeraient et dirigeraient la façon dont un individu *doit* se comporter, le privant ainsi de sa liberté *propre* à agir comme bon lui semble. Le Surmoi est une voix intérieure qui dit à l'individu « il ne faut pas ».

⁶¹ « Le représentant de ce monde [celui du Surmoi] aux yeux du Ça ». Le Moi serait donc l'instance, non pas intermédiaire, mais finale, la concrétisation du compromis effectué entre les désirs pulsionnels du Ça – que l'on pourrait donc considérer comme la part identitaire pure de l'individu – et les interdictions réprobatrices et du Surmoi.

⁶² Y. Bonnefoy, *op. cit.*, p. 51.

autres à acquérir leur « liberté libre ». Cette optique de libération d'autrui est très clairement explicitée dans « Délires I : Vierge Folle », lorsque le poète écrit : « Comme ça te paraîtra drôle, quand je n'y serai plus, ce par quoi tu as passé. Quand tu n'auras plus mes bras sous ton cou, ni mon cœur pour t'y reposer, ni cette bouche sur tes yeux ». Nous retrouvons ici la même idée que l'on avait dans le poème « Les Premières Communions » à ceci près qu'il s'agit ici de l'Époux infernal qui place sa bouche sur les yeux de la Vierge folle pour l'aider à voir la vie autrement et qui lui offre son cœur de démon comme endroit pour se reposer des contraintes des valeurs imposées. « Lui me rendra forte », affirme la Vierge folle, « je me réveillerais, et les lois et les mœurs auront changé, – grâce à son pouvoir magique, – le monde, en restant le même, me laissera à mes désirs, joies, nonchalances ». Le devoir de l'Époux infernal est clair : il s'agit de permettre à ses compagnons de retrouver également leur Ça, leur primitivité originelle de fils du Soleil. Remarquons que cette volonté est également exprimée par Rimbaud en tant que personne (et non plus en tant qu'écrivain) dans une lettre de Londres, datée du 4-5 juillet 1873. Après que Verlaine a pris un bateau afin de quitter Rimbaud, leur « vie violente et toute de scènes sans motifs que ta [celle de Rimbaud] fantaisie » ne lui allant « foutre plus⁶³ », le jeune homme lui répond ceci : « Avec moi seul tu peux être libre [...] si tu ne veux pas revenir, ou que je te rejoigne, tu fais un crime, et tu t'en repentiras de LONGUES ANNÉES, par la perte de toute liberté, et des ennuis plus atroces peut-être que tous ceux que tu as éprouvés⁶⁴. » Nous pouvons donc constater qu'il ne s'agit pas seulement d'une vaine ambition poétique grattée sur du papier mais bien d'une conviction profonde du poète prométhéen Rimbaud : il désire trouver « des secrets pour changer la vie » afin d'aider les autres à se libérer.

LES EFFETS D'UN RAPPORT PARTICULIER À LA FIGURE MATERNELLE

*Aber ein chronisches Nebeneinander von Liebe und Haß
gegen dieselbe Person [...] setzt uns in Erstaunen⁶⁵.
– Sigmund Freud, Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose*

Dans la préface qu'il consacre à l'ouvrage *Flux and Reflux : Ambivalence in the Poems of Arthur Rimbaud* d'E. R. Peschel, Etiemble note avec justesse : « [s]i jamais écrivain fut gibier de psychanalyse, c'est bien l'enfant Rimbaud, trop jeune privé d'un père qui fuyait une épouse acariâtre, une mère bigote, pharisienne et castratrice⁶⁶ ». À l'instar de ce que nous avons fait pour Keats, nous ne pouvons donc pas négliger l'importance du biographique dans la

⁶³ A. Rimbaud, *op. cit.*, p. 372.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 374.

⁶⁵ « Mais une coexistence chronique de l'amour et de la haine à l'égard d'une même personne [...] ne peut que nous étonner ».

⁶⁶ E. R. Peschel, *op. cit.*, p. 11-12.

formation de la pensée du jeune Arthur. Sans doute plus que pour le jeune poète anglais – dont l'absence puis le retour malade de la mère a sans doute contribué à faire naître et exacerber les capacités empathiques du jeune homme pour le diriger lentement vers sa vocation de poète-médecin – le rapport de Rimbaud à la figure maternelle a eu une importance considérable sur son besoin de « changer la vie ».

Le rapport de Rimbaud à la « mother » est bien connu⁶⁷. Quasi orphelin de père, puisque ce dernier abandonna assez tôt la maison familiale⁶⁸, le jeune Arthur grandit sous l'égide envahissante d'une mère à l'austérité morale et à l'orthodoxie religieuse très pesantes, ainsi que l'illustrent les vers d'ouverture du poème « Les poètes de sept ans » :

Et la Mère, fermant le livre du devoir,
S'en allait satisfaite et très fière sans voir,
Dans les yeux bleus et sous le front plein d'éminences,
L'âme de son enfant livrée aux répugnances.

Tout le jour, il suait d'obéissance ; très
Intelligent ; pourtant des tics noirs, quelques traits
Semblaient prouver en lui d'âcres hypocrisies. (vv. 1-7)

Ce poème s'avère être très intéressant pour comprendre le rapport de Rimbaud à sa mère car il nous informe sur de nombreux effets liés à leur relation. Tout d'abord, nous pouvons voir dans les quelques vers cités *supra* que le comportement rigoriste de Vitalie Cuif à l'égard de ses enfants devint rapidement une véritable prison pour Arthur, cet enfant « très / Intelligent ». Le jeune homme semble en effet devoir faire des efforts considérables pour se plier à un paraître qui ne lui correspond pas, ainsi que le suggèrent les termes « répugnances », « tics noirs », et bien sûr l'expression révélatrice « suait d'obéissance ». Cette atmosphère semble révéler au jeune garçon que la vie de celui à qui l'on impose des valeurs ne fait naître que des « âcres hypocrisies ».

À l'instar du comportement de Basilio à l'égard de son fils Sigismond dans *La vie est un songe* de Calderón⁶⁹, la mère Rimbaud, en voulant à tout prix éviter que son fils ne devienne

⁶⁷ Voir par exemple S. Briet, *Madame Rimbaud : essai de biographie*, Paris, Minard, 1968 ; C. A. Hackett, *Le Lyrisme de Rimbaud*, Paris, Nizet, 1938 ; ou encore Y. Bonnefoy, « Madame Rimbaud », *op. cit.*, p. 267-320.

⁶⁸ À propos de la relation de Rimbaud à la figure du père, voir I. Elhouch, *Arthur Rimbaud et la quête du père : un apport psychologique à la compréhension du cas*, Louvain-la-Neuve, UCL, 2015 [mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Master en Psychologie et en Sciences de l'Éducation]. Dans ce mémoire, I. Elhouch nous informe, par exemple, que l'adieu définitif de Rimbaud à la poésie correspondrait à la découverte de la mort de son père, annoncée dans un petit quotidien. De façon générale, ce mémoire révèle que le manque affectif créé par l'absence de la figure paternelle s'avère être bien plus profond que ce que la plupart des critiques en ont fait, se concentrant très souvent uniquement sur le cas de la mère.

⁶⁹ « BASILIO. — [...] Plus on veut l'éviter [un danger], plus on s'y livre. Dure loi ! sort fatal ! horreur terrible ! on croit fuir le péril, et on va au péril. », in P. Calderón, *La vie est un songe*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1996, p. 59.

ce qu'elle ne souhaite absolument pas qu'il soit, va en fait le pousser à devenir ce qu'elle abhorre : un rebelle aux cheveux longs et sales, un voyou écrivant « Merde à Dieu » sur les bancs publics et un enfant fugueur. D'une part, c'est elle qui, dans son orthodoxie religieuse, a mis à mal la foi de son fils dont une majeure partie de l'œuvre peut être lue comme une réflexion sur l'influence (néfaste) de la religion catholique sur l'individu (*cf.* vv. 44-48). D'autre part, il semble que son comportement complexe à l'égard de son fils ait également contribué à créer un véritable trouble affectif chez le jeune poète. Yves Bonnefoy a sans doute raison lorsqu'il qualifie Vitalie Cuif « d'androgyn⁷⁰ » : suite au départ de son mari, Vitalie Cuif dut assumer seule tout à la fois le rôle de la mère et celui du père et il se pourrait alors que son possible amour maternel se soit effacé au profit d'une sévérité dure et d'un vide sentimental qu'elle croyait nécessaires et liés au rôle du père à l'époque. C'est en tout cas ce que semble penser Rimbaud lui-même quand, quelques années plus tard, il réfléchit – avec toute l'étonnante lucidité que nous lui connaissons – à son enfance et à ses parents, dans un de ses derniers poèmes versifiés significativement intitulé « Mémoire ».

Dans ce poème, l'austère appellation « Madame » (v. 17) fait sans doute référence à la mère de Rimbaud, tandis que « Lui » (v. 21) et « l'homme » (v. 24) renvoient probablement à son père. D'une part, il apparaît que l'enfant qu'était alors Arthur fut profondément marqué par ce qui s'est passé entre son père et sa mère : il semble y avoir un véritable gouffre affectif, un manque du père, dans la mention de cet homme qui « s'éloigne par delà [*sic*] la montagne » (v. 23) ; d'autre part que Rimbaud fut également conscient – sans doute avec une certaine rancœur et amertume – que sa mère jouait un double rôle. Rimbaud constate qu'elle « se tient trop debout » (v. 17), dans une posture qui ne lui appartient pas réellement (comme le suggère l'adverbe « trop »), mais qu'elle adopte à cause des circonstances : c'est le départ du père qui l'a rendue « toute / froide, et noire » (vv. 23-24).

Revenons néanmoins au « Poètes de sept ans ». « [Vitalie Cuif] ne s'était jamais détendue en présence de ses enfants », signale E. Starkie, « jamais elle n'avait extériorisé ses sentiments ni le leur avait dit qu'elle était fière d'eux⁷¹. » C'est ainsi que dans les rares moments d'affection de sa mère, le jeune Arthur se retrouve systématiquement face à ce qu'il pense être des duplicités :

Et si, l'ayant surpris à des pitiés immondes,
Sa mère s'effrayait ; les tendresses, profondes,

⁷⁰ Y. Bonnefoy, *op. cit.*, p. 270.

⁷¹ E. Starkie, *Rimbaud*, Paris, Flammarion, « Grande Biographie », 1982, p. 490.

De l'enfant se jetaient sur cet étonnement.
C'était bon. Elle avait le bleu regard, – qui ment ! (vv. 27-30)

Délaissé affectivement, l'enfant se « jette » littéralement sur toute forme d'amour qu'il pense voir transparaître dans le regard de sa mère. « C'était bon » indique le poète en trois syllabes très clairement isolées en début de vers pour leur importance. Mais très vite arrive une rupture du charme magique, rendu par la typographie, ce tiret dur dans le poème suivi par un point d'exclamation. Le poète ressent que ce regard « ment ! ». Le pauvre jeune homme ne sait alors plus où est la vérité : l'amour de sa mère ou sa sévérité. Y. Bonnefoy analyse de façon intéressant que

[c']est évidemment aux ressources de ce moment pourtant bref que Rimbaud a puisé l'énergie extraordinaire qu'il consacra de seize à vingt ans à la recherche de « la vraie vie », dont l'intuition lui venait ainsi des profondeurs mêmes de son rapport à sa mère⁷².

Ainsi, outre un besoin profond de rébellion et de libération face à la rigueur de sa mère bigote, il semble que ce soit également cet événement qui ait contribué à réveiller chez cet être à la lucidité exceptionnelle un besoin profond de découvrir la vérité, de démêler le vrai du faux et même de trouver « quelque chose comme la clef de l'amour » (« Vies II »).

Conclusion

Ce chapitre aura permis d'illustrer que les vers que nous avons choisis en guise de titre, loin d'être vides ou erronés, sont bel et bien représentatifs des ambitions profondes de Keats et Rimbaud et donc, par extension, de celles des poètes orphiques et prométhéens dont ils sont les représentants dans notre logique. Toutes les observations que nous avons effectuées peuvent servir à corroborer et illustrer un succinct commentaire formulé par W. A. Strauss dans son ouvrage *Descent and Return : The Orphic Theme in Modern Literature*. Distinguant comme nous les veines orphiques et prométhéennes, W. A. Strauss estime que « toute la littérature moderne tend à tomber dans l'aire délimitée par ces deux points de référence : la rébellion et le refus⁷³. » Bien que nous ne sachions pas véritablement ce que W. A. Strauss entend par « rébellion », qu'il rattache à l'esprit prométhéen, et « refus », qu'il rattache à l'esprit orphique, nous trouvons sa formulation stimulante et intéressante de par sa fine nuance et nous reprenons ainsi ses termes. Ce que le critique entendrait par « refus » serait ainsi, à notre sens, également typique de l'attitude orphique. Le poète, ayant en effet conscience des maux et des

⁷² Y. Bonnefoy, *op. cit.*, p. 285.

⁷³ W. A. Strauss, *op. cit.*, p. 10-11 ; « [a]ll modern literature tends to fall within the area delimited by these two points of reference : rebellion and refusal. »

manquements dans le monde, refuse, non pas *absolument* le monde, mais ses défauts. Le poète orphique s'évertue ainsi à essayer, à l'aide de sa poésie, de combler et pallier ces manques. Le poète prend en quelque sorte en charge un monde malade, il « répand un baume » sur ses plaies pour permettre à l'homme de continuer à l'apprécier. L'ambition orphique apparaît ainsi comme une ambition douce et respectueuse d'une réalité que le poète, dans sa conscience aiguë des choses, ne désire qu'améliorer pour ses semblables. A *contrario*, le poète prométhéen est caractérisé par une attitude de « rébellion ». Le poète, frustré par un manque de liberté, par des injustices de la société ou de la pensée, estime que pour améliorer le monde, la seule manière de faire est de le rénover complètement en s'y opposant à l'aide de sa poésie. Aucune concession (ou presque) n'est faite, le poète désire « changer la vie », renverser les faux acquis, l'ordre établi, retourner complètement le monde afin d'en proposer une vision radicalement nouvelle : « Je l'écoute faisant de l'infamie une gloire, de la cruauté un charme » peut-on lire dans « Délires I : Vierge Folle ». Contrairement à l'orphique, le changement ne se veut pas partiel et bienfaiteur, mais complet et destructeur. Là où l'orphique désire travailler avec le monde, le prométhéen désire s'en séparer pour le reconstruire. L'orphique soigne, le prométhéen sape.

CHAPITRE III

Deux méthodes: le parcours initiatique et le vol du feu

Le chapitre précédent a également permis d'illustrer le fait que la position de l'ambition des poètes sur ce que l'on pourrait nommer leur « ligne du temps poétique » était différente. Là où l'ambition semble être un point d'arrivée chez l'orphique, une idée qui se construit et se forme au cours d'un parcours, elle apparaît plutôt comme un point de départ chez le prométhéen ; là où, au début de sa carrière, Keats « *Do[es] not know / The shiftings of the mighty winds* » (« Sleep and Poetry, vv. 285-286 ; nous soulignons), Rimbaud, quant à lui, « *sai[t] les cieux crevants en éclairs, et les trombes / Et les ressacs et les courants* » (« Le Bateau ivre », vv. 29-30 ; nous soulignons). Cette différence implique *de facto* un rapport très différent des poètes à la méthode qu'ils exploiteront, dans le cas de Keats pour *atteindre*, dans le cas de Rimbaud pour *remplir*, « *the deed / That [their] own soul[s] [have] to [themselves] decreed* » (« Sleep and Poetry », vv. 97-98). Bien que les deux poètes assistent chacun « à l'éclosion de [leur] pensée⁷⁴ », ce chapitre illustrera que ce processus se fait de façon bien différente. Nous verrons que là où chez Keats l'éclosion de la pensée est le fruit d'une longue et lente maturation, chez Rimbaud, cette éclosion est extrêmement rapide, voire soudaine. C'est pourquoi, nous référant une nouvelle fois aux mythes d'Orphée et de Prométhée, nous avons choisi de parler de « parcours initiatique » pour le premier (formulation véhiculant l'idée d'une longue action inconsciente, d'une pensée en train de se faire) et de « vol du feu » pour le second (véhiculant l'idée d'action consciente et préméditée). Nous vérifierons ainsi l'intuition de W. A. Strauss qui note que

le facteur décisif pour l'évaluation de la nature de l'orphique moderne [...] [est à chercher] dans le compte-rendu et l'interprétation de son expérience ainsi qu'elle est reflétée dans sa poésie – [dans] la nature de son voyage orphique, cette quête pour un sombre, mais "pure" centre⁷⁵.

Nous verrons également que cette différence d'expérience poétique, cette différence dans la façon d'aborder la pratique poétique, est englobante et entraînera à sa suite toute une série d'autres éléments qui structureront plus encore les catégories des poètes orphiques et prométhéens.

⁷⁴ A. Rimbaud, « Lettres du voyant », *op. cit.*, p. 343.

⁷⁵ W. A. Strauss, *op. cit.*, p. 11 ; « it becomes evident that the decisive factor in appraising the nature of the modern Orphic [...] [is] in the account and interpretation of his experience as reflected in his poetry – the nature of his Orphic journey, that quest for a dark, but "pure" center »

Le parcours initiatique (I) : les débuts

Without Contraries is no progression.

– William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*

Comme nous avons pu le constater à travers notre analyse de l'épître « To Reynolds » dans le chapitre précédent,

il y [a] une part de Keats qui exig[e], comme condition de la création poétique, un état de détachement dans une fuite imaginative vers un monde onirique bien séparé de la réalité ; il y [a] une autre part qui insist[e] pour que le monde de la réalité, des hommes et des femmes et de la douleur et du chagrin, occupe la première place dans toute grande poésie⁷⁶.

De ce point de vue, la poésie de Keats est donc extrêmement ambivalente, dans le sens freudien du terme. Elle présente tantôt « simultanément le désir et contre-désir⁷⁷ » du poète, tantôt met en avant « une des deux tendances contradictoires de façon prépondérante⁷⁸ », provoquant ainsi un « battement entre des tendances contraires⁷⁹ ». Oscillant entre ces extrêmes comme un pendule, le poète, qui s'est néanmoins toujours « efforcé de trouver un moyen conduisant à un compromis harmonieux⁸⁰ », ne quittera jamais cette ambivalence. Nous pouvons ainsi parler pour Keats d'une méthode « non-méthode » puisque sa pensée poétique se forme, se déforme et se forge de façon presque autonome au cours de sa carrière. J. M. Murry expose indirectement ce même constat lorsqu'il explique qu'essayer de fixer la pensée de Keats en se référant à seulement une de ses tentatives de formulation serait inévitablement désastreux et reviendrait à nier à sa poésie son mouvement⁸¹.

De façon surprenante et intéressante dans le cadre de notre travail, nous pouvons relier les phases de la carrière poétique de Keats (qu'il a lui-même établies), aux mythèmes⁸² orphiques. Dans une lettre adressée à J. H. Reynolds, le 3 mai 1818 et connue aujourd'hui sous le nom de « "Mansion of Life" letter », Keats élabore une réflexion philosophique en

⁷⁶ C. Thorpe, *op. cit.*, p. 32 ; « There was one side of Keats that demanded, as a condition for poetic creation, a state of detachment in an imaginative flight into a dream world quite separated from actuality ; there was another side that insisted that the world of reality, of men and women and pain and sorrow, must have first place in all great poetry. »

⁷⁷ S. Freud, *Totem and Taboo*, New York, Moffat Yard & Co., 1918, p. 60 ; « simultaneously the wish and counterwish ».

⁷⁸ *Idem* ; « preponderantly one of two contradictory tendencies ».

⁷⁹ *Idem* ; « the sway of contrary tendencies ».

⁸⁰ C. D. Thorpe, *op. cit.*, p. 47 ; « earnestly endeavouring to find a means to a harmonious comprise ».

⁸¹ J. M. Murry, *Keats* (4th edition, rev. and enl.), London, Cape, 1955, p. 168.

⁸² Les « mythèmes », concepts fondés par Claude Lévi Strauss dans son ouvrage *Anthropologie structurale*, correspondent à ce que l'on pourrait nommer les « syntagmes minimaux » du mythe. Il s'agit des événements, des étapes, des séquences thématiques du mythe que l'on doit retrouver (dans le même ordre) dans chacune de ses actualisations. Si ces syntagmes s'y retrouvent systématiquement, c'est parce qu'ils constituent l'ossature principale du mythe autour de laquelle peuvent ensuite s'agencer toute une série de variations.

considérant la vie comme un « Mansion of Many Apartments ». Le poète distingue ainsi différentes pièces correspondant aux différentes étapes de la vie que nous avons à franchir :

I compare human life to a large Mansion of Many Apartments, two of which I can only describe, the doors of the rest being as yet shut upon me - The first we step into we call the infant or thoughtless Chamber, in which we remain as long as we do not think - We remain there a long while, and notwithstanding the doors of the second Chamber remain wide open, showing a bright appearance, we care not to hasten to it ; but are at length imperceptibly impelled by awakening of the thinking principle - within us - we no sooner get into the second Chamber, which I shall call the Chamber of Maiden-Thought, than we become intoxicated with the light and the atmosphere, we see nothing but pleasant wonders, and think of delaying there for ever in delight: However among the effects this breathing is father of is that tremendous one of sharpening one's vision into the nature and heart of Man — of convincing one's nerves that the World is full of misery and Heartbreak, Pain, sickness and oppression — whereby This Chamber of Maiden Thought becomes gradually darken'd and at the same time on all sides of it many doors are set open - but all dark - all leading to dark passages — We see not the balance of good and evil. We are in a Mist - We are now in that state — We feel the burden of the Mystery⁸³.

Bien que cette réflexion soit initialement formulée pour porter sur la vie humaine, nous pensons néanmoins qu'elle peut également constituer une réflexion sur le « devenir-poète ». C'est d'ailleurs ce que devait également penser Keats puisqu'il compare explicitement la dernière chambre, celle où l'on sent le « burden of the Mystery », à l'étape poétique dans laquelle se trouvait selon lui William Wordsworth lorsqu'il rédigea son magistral poème *Tintern Abbey* (« To this point was Wordsworth come, as far as I conceive when he wrote "Tintern Abbey"⁸⁴ »). Nous pouvons donc distinguer trois différentes chambres, trois étapes poétiques que nous pouvons relier aux différents mythes orphiques. Tout d'abord, la « Thoughtless Chamber » « in which we remain as long as we do not think » correspondant à la situation initiale du mythe où Orphée vit insouciant et heureux, charmant la nature par ses chants ; ensuite la « Chamber of Maiden-Thought » marquée par l'éveil du « thinking principle » qui nous fait prendre conscience des malheurs du monde. Cette étape, correspondant à la mort d'Eurydice, est ensuite suivie par l'assombrissement progressif de la pièce : la *katabasis* d'Orphée qui descend dans les Enfers. Après cela, nous retrouvons les « dark passages » et « burden of the Mystery » correspondant à l'*anabasis*, à la remontée, et au retournement d'Orphée. Enfin, les deux derniers mythes, le *sparagmos*, le démembrement d'Orphée par les Ménades, ainsi que la situation finale où la tête d'Orphée continue à chanter, trouvent leur expression dans les poèmes *Lamia*, *The Fall of Hyperion* et l'ode « To Autumn ».

⁸³ J. Keats, « To J. H. Reynolds : 3 May 1818 », *op. cit.*, p. 152-153.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 153.

O for a Life of Sensations rather than of Thoughts !
– John Keats, « Lettre à B. Bailey », 22 novembre 1817.

Cette épigraphe si souvent citée pour résumer la poétique de Keats dans sa globalité est trompeuse. « [C]ette phrase », souligne également S. Crinquand « date de 1817, et représente à ce titre une étape du cheminement du poète, qui ne saurait par conséquent résumer sa vie entière⁸⁵. » Au début de sa carrière, à cette étape de son évolution poétique, Keats se trouve dans la « Thoughtless Chamber » :

The first we step into we call the infant or thoughtless Chamber, in which we remain as long as we do not think - We remain there a long while, and notwithstanding the doors of the second Chamber remain wide open, showing a bright appearance, we care not to hasten to it.

Sans doute pour pallier toutes les souffrances qu'il avait à affronter si jeune, Keats cherche dans un premier temps à se réfugier dans un monde idyllique dans lequel « nous ne pensons pas ». À l'aide de son imagination, de la contemplation de la nature et d'une exacerbation de ses extraordinaires facultés de perceptions sensorielles dont la réputation n'est plus à faire⁸⁶, le poète essaye de créer pour lui un état semblable à celui de l'Orphée-musicien du début du mythe dont les quelques vers du poète lyrique grec Simonides (traduit en anglais par C. Ségal) expriment tout le bonheur et la plénitude initiale : « Above his head flutter innumerable birds, and from the dark-blue sea fishes leap straight up in harmony with his lovely song⁸⁷ ».

D'un point de vue biographique, il est intéressant de relever ce qui semble être une corrélation entre la nécessité de refouler des malheurs, de rendre la réalité plus supportable, et la naissance de l'intérêt de Keats pour la poésie. En analysant les dates et en rassemblant les anecdotes de ses camarades d'enfance, nous pouvons constater que l'éveil des facultés intellectuelles de Keats et son intérêt soudain pour la littérature coïncident avec l'épisode de la dégénérescence de sa mère. Edward Holmes, un des camarades de classe de Keats à la Clarke School, où le poète séjourna de 1803 à 1811, rapporte en effet que « [d]urant son enfance, Keats n'était pas attaché aux livres. Son penchant était pour les bagarres [...] il n'était *pas littéraire* – *son amour des livres et de la poésie s'est manifesté principalement environ un an avant qu'il ne*

⁸⁵ S. Crinquand, *op. cit.*, p. 172.

⁸⁶ M. Arnold, « John Keats », *Essays in Criticism: The Study of Poetry, John Keats; William Wordsworth* (dir. S. Sheridan), Boston, Allyn and Bacon, 1896, p. 32 ; « no one can question the eminency, in Keats's poetry, of the quality of sensuousness. »

⁸⁷ C. Segal, *Orpheus: the Myth of the Poet*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1989, p. 13.

*quitte l'école*⁸⁸. » Puisque Keats quitta la Clarke School à la fin des vacances d'été 1811, nous pouvons en conclure que l'année dont parle Edward Holmes s'avère être 1810, l'année de la mort de la mère de Keats. Il semblerait donc que Keats ait découvert dans la lecture et dans la littérature une échappatoire et un refuge aux malheurs de la vie, théorie confirmée par Amy Lowell et Nicholas Roe⁸⁹. C'est donc sans doute à partir de cette étape que Keats a commencé à prendre conscience des pouvoirs de l'imagination pour rendre le réel plus supportable.

Notre interprétation trouve un fondement solide dans le poème « On First Looking into Chapman's Homer ». Composé en octobre 1816, ce poème est considéré par beaucoup de critiques comme le premier véritable poème de Keats, certains allant même jusqu'à le considérer comme « l'un des plus beaux et plus réussis sonnets de la langue anglaise⁹⁰ ». Ce poème met en scène un sujet lyrique (Keats) ayant beaucoup voyagé dans l'imaginaire visiblement merveilleux des livres : « Much have I travell'd in the realms of gold /And many goodly states and kingdoms seen » (vv. 1-2 ; notons au passage l'emploi du « present perfect » soulignant que ces pérégrinations imaginaires ne sont pas terminées). Comme l'explique J. M. Murry, « [i]l est presque impossible de ne pas oublier que tout ceci concerne un livre – la traduction d'*Homère* par Chapman⁹¹. » Le poème se déploie en effet en une suite d'imageries de l'exploration et de la découverte, dans lesquelles Keats endosse le rôle d'un *conquistador* de l'*El Dorado* (ainsi que le suggèrent les mentions du « realm of gold » (v. 1) et de « Cortez » (v. 11)) et se transmue ainsi en un explorateur de l'imaginaire, vantant les bienfaits échappatoires de l'imagination, à l'aide de la fuite imaginaire elle-même.

Une autre manière pour le poète de fuir la réalité était aussi de la réenchanter à l'aide de ses sens : comme un grand nombre de romantiques, Keats cherche un refuge à ses malheurs dans la contemplation de la nature. C'est ainsi que nous voyons le jeune poète commencer sa carrière avec des poèmes tels que « I stood tip-toe upon a little hill », composé en décembre 1816. Dès le début du poème, Keats écrit que la contemplation de la nature soulage son cœur et fait défiler devant ses yeux toute une série de plaisirs :

I gazed awhile, and felt as light, and free
As though the fanning wings of Mercury
Had played upon my heels: I was light-hearted,
And many pleasures to my vision started;

⁸⁸ C. L. Finney, *op. cit.*, p. 19 ; « Keats was in childhood not attached to books. His *penchant* was for fighting [...] he was *not literary* – his love of books and poetry manifested itself chiefly about a year before he left school. »

⁸⁹ A. Lowell, *John Keats* (Vol. I), London, J. Cape, 1925, p. 38-39 ; N. Roe, *op. cit.*, p. 37.

⁹⁰ J. M. Murry, *Keats, op. cit.*, p. 145 ; « it [*On first Looking into Chapman's Homer*] is one of the finest sonnets in the English language ».

⁹¹ *Ibid.*, p. 147 ; « It is almost impossible not to forget that it is all about a book – Chapman's translation of *Homer*. »

So I straightway began to pluck a posey
Of luxuries bright, milky, soft and rosy. (vv. 23-28)

Grâce à la nature, le poète se sent léger et libre et, comme suggéré par les termes « straightway » et « pluck », il y a la nécessité de saisir l'immédiateté de l'instant et de ne point y toucher. Ces plaisirs et ces contemplations, le poète ne cherche absolument pas à les dépasser, à les creuser ou les comprendre comme il le fera plus tard, mais simplement à s'y noyer. Nous nous retrouvons ainsi face à un « bush of May-flowers » (v. 29), un « lush laburnum » (v. 31), aux « violets » (v. 33), aux « marigolds » (v. 48), aux « sweet peas » (v. 57), *etc.* et vers la fin du poème, Keats déclare que le but premier du poète est de chanter les beautés de la Nature (*cfr.* vv. 123-126), elle qui est alors selon lui la « Maker of sweet poets ! » (v. 116).

Toutefois, le jeune poète anglais se rend assez rapidement compte que le type de poésie qu'il a développé dans « I stood tip-toe upon a little hill », cette poésie « of luxuries bright, milky, soft and rosy » (v. 28) n'est pas viable. Dans son épître « To Charles Cowden Clarke », Keats commence en effet par expliquer, en se comparant à un cygne qu'il voit plonger sans véritable but dans les ondes irisées d'un étang, qu'il ne sait pas où il va, pas plus qu'il ne sait ce qu'il cherche, ni comment chercher :

Just like that bird am I in loss of time,
Whene'er I venture on the stream of rhyme ;
With shatter'd boat, oar snapt, and canvass rent,
I slowly sail, scarce knowing my intent ;
Still scooping up the water with my fingers,
In which a trembling diamond never lingers. (vv. 15-20)

Keats comprend qu'il perd son temps (« am I in loss of time »), lorsqu'il s'aventure sur le lac de la Poésie, se laissant simplement emporter par le courant des rimes (« on the stream of rhyme »), autrement dit en ne cherchant rien d'autre qu'à écrire, retranscrire les beautés de la nature. Le jeune poète anglais voit alors déjà que sa poésie, qu'il compare implicitement à un bateau accidenté (« shatter'd boat »), est boiteuse, bancal et fragile. Avec ce type de poésie ne privilégiant que l'idéalisation palliative du monde immédiat par les sens, le poète n'avance que très doucement (« slowly sail ») vers un but que son état de la « thoughtless chamber » ne lui permet d'ailleurs que d'entrevoir (« scarce knowing my intent »). Quand le poète remue et ramasse vaguement l'eau avec ses doigts, il n'y trouve jamais le diamant tremblant qu'il y cherche. Keats semble ainsi comprendre le propos développé par son contemporain anglais Samuel Taylor Coleridge dans le chapitre 15 de son *Biographia Literaria* :

les images, aussi belles soient-elles, bien qu'elles aient été fidèlement copiées de la nature et représentées avec une même sincère précision dans les mots, ne caractérisent pas le poète en elles-mêmes. Elles ne deviennent des preuves d'un

génie original uniquement dans la mesure où elles sont modifiées par une passion prédominante ; ou par des associations de pensées ou par des images réveillées par cette passion⁹².

Toutefois, bien que le jeune poète ait donc déjà en partie conscience qu'il faille, pour le véritable poète, aller voir plus loin que les simples beautés du monde naturel, il ne s'y est soit encore jamais véritablement attaqué, soit n'y est pas parvenu, ainsi que le suggère le conditionnel « should I » (renforcé en plus par « ever ») et le futur « I will » du dernier vers de l'extrait du poème « To my Brother George » : « Ah, yes! much more would start into his sight— / The revelries, and mysteries of night: / And should I ever see them, I will tell you » (vv. 63-65). Pour reprendre une phrase de Rimbaud, Keats sait donc qu'« il y [a] des visions derrière la gaze des rideaux⁹³ » mais, contrairement à Musset, cible de la remarque de Rimbaud, Keats ne souhaite pas fermer les yeux. Progressivement, le jeune poète quitte son rôle de contemplateur naïf de la nature pour devenir l'explorateur d'un nouveau domaine : « The revelries, and mysteries of night ». C'est ainsi que Keats se dirige vers la seconde chambre, la « Chamber of Maiden-Thoughts ».

DE LA « CHAMBER OF MAIDEN-THOUGHT » À LA CATABASE

Scenery is fine – but the human nature is finer.
– John Keats, « Lettre à B. Bailey », 13 mars 1818

Cette entrée dans la seconde chambre marque à la fois le début de l'ambition de Keats en tant que poète ainsi que l'élaboration explicite d'une première « méthode » poétique. Appuyons-nous, pour étayer cet aspect, sur le poème « Sleep and Poetry », « le plus long et plus ambitieux poème of cette année 1816⁹⁴ », où l'adjectif « ambitieux » est à comprendre dans les deux sens du terme.

Après avoir débuté le poème par une réflexion purement rhétorique sur la différence entre le sommeil et la poésie (comme l'indique le titre) du vers 1 au vers 46, Keats passe ensuite à une description de scènes de la nature (*cfr.* vv. 47-84) et à un très vague constat sans douleur – ce constat le fera souffrir bien tard et le quasi-entrain du jeune Keats face à ce problème souligne ainsi son immaturité poétique⁹⁵ – de la mutabilité de la beauté (*cfr.* vv. 85-95). Comme le remarque C. L. Finney et comme nous l'avons illustré dans le point précédent, « [c]es scènes

⁹² S. Coleridge, *Biographia Literaria* (edited with Aesthetical Essays by J. Shawcross), Vol. II, Oxford, Oxford University Press, 1979, p. 16 ; « images, however beautiful, though faithfully copied from nature, and as accurately represented in words, do not of themselves characterize the poet. They become proofs of original genius only as far as they are modified by a predominant passion; or by associated thoughts or images awakened by that passion. »

⁹³ A. Rimbaud, « Lettres du voyant », *op. cit.*, p. 347-348.

⁹⁴ J. M. Murry, *op. cit.*, p. 157 ; « [the] longest and most ambitious poem of this year 1816 ».

⁹⁵ Voir le sous-chapitre intitulé « The Burden of the Mystery » et la section consacrée aux « Great Odes ».

[...] forment le cadre de divers poèmes qu'il avait déjà composés dans cette période⁹⁶ », toutefois, grâce au contenu des vers qui suivent directement ces passages, nous pouvons dire que Keats se sert en fait volontairement de cette imagerie vue et revue pour appuyer son propos. Entraîné par son ambition naissante, Keats demande (aux Muses ?) dix ans pour laisser son âme se consacrer entièrement à la poésie : « O for ten years, that I may overwhelm / Myself in poesy ; so I may do the deed / That my own soul has to itself decreed » (vv. 96-98). Le poète explique ensuite la méthode qu'il compte suivre pour cela. La première étape consiste à passer par le « realm [...] / Of Flora and old Pan » (vv. 101-102), c'est-à-dire par le royaume des joies simples de la nature exacerbée par les perceptions sensorielles (« Flora ») et l'imagination (« old Pan »), afin de profiter de chaque « pleasure that [his] fancy sees » (v. 104). Toutefois, après les avoir énumérés poétiquement pendant plus de quinze vers (*cfr.* vv. 105-121), le jeune homme coupe court à la présentation de ces plaisirs terrestres pour expliquer le nouveau devoir qu'il s'est découvert en tant que poète :

And can I ever bid these joys farewell ?
 Yes, I must pass them for a nobler life,
 Where I may find the agonies, the strife
 Of human hearts [...] (vv. 122-125)

Comme nous l'avons expliqué dans notre présentation du poème « To C. C. Clarke », Keats a conscience que l'on tourne rapidement en rond si l'on ne se consacre qu'à cette poésie naturelle sans but précis. Ces strophes constituent « une déclaration explicite de sa prise de conscience que le type de poésie écrit par Leigh Hunt et Spenser n'est pas de l'ordre le plus élevé, que les poètes ont d'autres fonctions que de “pluck posies of luxuries”⁹⁷. » Le poète se rend compte qu'il doit (« devoir » dans son sens fort, comme indiqué par l'emploi du verbe modal « must » dont l'usage est bien plus puissant que son correspondant français, en plus renforcé par un « Yes » mis en exergue en début de vers) tourner le dos aux faux plaisirs dont se nourrit son imagination pour se diriger vers une « nobler life » qui semble correspondre tout doucement à l'inconnu de rimbaldien, ou tout du moins au lieu dans lequel le poète pourra aller puiser la matière poétique qui doit faire de lui un « miserable and mighty Poet of the human Heart ». Cette méthode préfigure donc, bien des années avant, les étapes de la « “Mansion of Life” letter » mentionnée en début de chapitre (C. D. Thorpe souligne d'ailleurs qu'« une étude de *Sleep and poetry* et de la lettre du Mansion on Life montre avec quelle profonde lucidité

⁹⁶ C. L. Finney, *op. cit.*, p. 161 ; « [t]hese scenes [...] are the settings of various poems which he had already composed in this period. »

⁹⁷ H. E. Haworth, « Keats and the Metaphor of Vision », *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 67, No. 3 (Jul. 1968), p. 371-394, p. 381 ; « an explicit statement of his realization that the type of poetry written by Leigh Hunt and Spenser is not of the highest order, that poets have other functions than to pluck posies of luxuries. »

Keats s'est penché sur la question du comment devenir un grand poète⁹⁸). Mais n'anticipons pas. Même si Keats affirme être prêt à dire adieu aux joies terrestres en faveur de celles des régions sombres de la poésie, même s'il énonce son objectif et esquisse vaguement sa méthode, il ne l'applique néanmoins pas encore réellement. Il semble que Keats soit encore « trop immature, trop inexpérimenté et trop aveuglé par la philosophie de l'optimisme de Hunt pour comprendre et ressentir les agonies du cœur humain⁹⁹. » Bien que le jeune poète assure, confiant, qu'il a vu « The end and aim of Poesy » (v. 290), il ne fait que s'aventurer sur cette route qu'il aura l'occasion de parcourir longuement durant la rédaction de son immense poème *Endymion*.

Le parcours initiatique (II) : *Endymion* et la catapse

Bien qu'*Endymion* (sous-titré par Keats « A Poetic Romance ») fut extrêmement dévalué par la critique de son temps et bien que des critiques modernes tels que Nicholas Roe considèrent cette œuvre comme un « rêve stérile¹⁰⁰ », on ne peut néanmoins pas la qualifier de « portrait de passivité¹⁰¹ ». *Endymion* constitue en effet une étape majeure dans la réflexion poétique du jeune poète : contrairement à ce que beaucoup semblent penser, cette œuvre est digne d'un intérêt tout particulier, surtout lorsque l'on cherche à comprendre le poète et l'évolution de sa pensée et ce pour au moins deux raisons. La première est que l'objectif, les questions, les désirs et les doutes vaguement esquissés en quelques strophes par Keats dans « Sleep and Poetry » sont ici développés pendant plus de 4000 vers. Ce poème colossal révèle ainsi de façon plus aiguë la conception que Keats se fait de la « nobler life », du chemin à prendre pour y parvenir, ainsi que des dangers rencontrés. « Dans *Endymion* » note le critique C. D. Thorpe,

nous trouvons une expression supplémentaire de la conception que se fait Keats de la route menant jusque dans les hauteurs de la grande poésie, ainsi que du rôle que la nature et l'homme doivent jouer dans cette ascension [...] il y a toutes les raisons de croire que nous devrions trouver dans *Endymion* la réflexion la plus mature de Keats jusqu'alors¹⁰².

⁹⁸ C. D. Thorpe, *op. cit.*, p. 51 ; « a study of *Sleep and poetry* and the Mansion of Life letter shows with what healthy sanity Keats looked at the whole matter of becoming a great poet ».

⁹⁹ C. L. Finney, *op. cit.*, p. 163 ; « too immature, too inexperienced and too much blinded by Hunt's philosophy of optimism to understand and to feel the agonies of the human heart. »

¹⁰⁰ N. Roe, *op. cit.*, p. 208 ; « barren dream ».

¹⁰¹ *Idem* ; « portrait of passiveness ».

¹⁰² C. D. Thorpe, *op. cit.*, p. 52-53 ; « [i]n *Endymion*, we find a further expression of Keats's conception of the route to the heights of great poetry, and of the part nature and man must take in the upward climb [...] there is every reason to believe that in *Endymion* we should find Keats's most mature thought up to that time. »

À l'instar de ce que nous verrons lorsque nous analyserons « Le Bateau ivre », *Endymion* offre de façon surprenante une vision très lucide de l'expérience future de Keats, comme si le poète, sans le savoir, s'écrivait déjà lui-même. Les espoirs, les doutes et les tourments du héros sont également ceux qui frapperont Keats au cours de sa carrière. La seconde raison de l'intérêt de cette œuvre est que la rédaction d'*Endymion* (qui s'étend d'avril à septembre / novembre 1817), suivie de son processus de révisions, de corrections et de mise au propre jusqu'à sa publication définitive en avril 1818 (le processus entier dure donc un an si on omet l'épisode des critiques destructrices qui pousseront Keats à ruminer encore ce qu'il estime être un échec et donc à évaluer sa poésie future relativement à *Endymion*), constitue véritablement l'étape de la catabase orphique dans la carrière du jeune poète. Tout comme Orphée gagne progressivement en maturité en descendant aux Enfers pour retrouver Eurydice et parvient, *in fine*, à séduire, par ses chants, le dieu de la Mort, la pensée et la poésie de Keats subissent une évolution tout à fait extraordinaire durant cette période. Que cela soit à travers le contenu même d'*Endymion* ou à travers les réflexions que son écriture a suscitées parallèlement, il apparaît que Keats est parvenu à une vision plus profonde de la poésie. *Endymion* constitue tout à la fois le point d'orgue de l'expression de l'ambition naissante de Keats, ainsi que de sa réflexion pour y parvenir.

Ce point se divisera donc en deux temps. Dans le premier, nous parlerons de l'évolution de la pensée présente dans le poème lui-même ; dans le second, nous nous pencherons plutôt sur le contexte de l'œuvre en analysant l'évolution de la pensée de Keats durant cette longue année de composition, en nous appuyant en grande partie sur la correspondance du poète. Ces deux niveaux d'analyse permettront ainsi d'illustrer à quel point la pensée keatsienne, loin d'être fixe, est justement en une pensée constamment en mouvement ; une poésie en train de se faire.

ENDYMION : UNE CATABASE INTERNE

[When I wrote Endymion my] mind was like a pack of scattered cards.
– John Keats, « Lettre à P. B. Shelley », 16 août 1820

Dans une lettre destinée à sa sœur, Keats résume succinctement l'intrigue d'*Endymion* en ces termes :

Many Years ago there was a young handsome Shepherd who fed his flocks on a Mountain's Side called Latmus – he was a very contemplative sort of a Person and lived solitary among the trees and Plains little thinking that such a beautiful Creature as the Moon was growing mad in Love with him. However so it was; and when he was asleep on the Grass she used to come down from heaven and admire him

excessively for a long time; and at last could not refrain from carrying him away in her arms to the top of that high Mountain Latmus while he was dreaming¹⁰³.

Malgré son apparence simple de l'intrigue, ce poème est immensément complexe et sa progression est souvent perçue, à juste titre, comme très incohérente. Toutefois, l'intérêt du poème réside justement dans l'analyse de ces progressions ambivalentes : le poème suit en fait les fluctuations immédiates de la pensée de l'auteur qui considérait lui-même cette œuvre comme « a test, a trial of [his] Powers of Imagination and chiefly of [his] invention which is a rare thing indeed¹⁰⁴ ». Un tel projet n'est néanmoins pas sans difficultés et cela justifie sans doute l'ampleur de notre analyse. *Endymion*, explique S. M. Sperry,

présente des défis particuliers pour le critique. Le poème est de loin le plus long que Keats ait écrit et possède, parmi ses autres plus longues pièces, l'avantage notable de son aspect complet [...] Il semble qu'il mérite l'attention critique la plus complète. Toutefois, le poème est labyrinthique et semblable à une région envahie par une végétation sauvage dans laquelle l'on peut se promener gaiement au milieu des enchevêtrements, mais au risque de se perdre¹⁰⁵.

L'aspect diffus de l'œuvre a ainsi ouvert la porte à des interprétations extrêmement diverses de la part de la critique moderne. Se disputant généralement autour de l'interprétation à donner à un passage en particulier, « the “fellowship with essence” passage¹⁰⁶ », ou autour de la notion même de « romance¹⁰⁷ », la critique se divise en deux pôles distincts : d'un côté, nous retrouvons ceux qui, à l'instar de S. Colvin, J. M. Murry, C. D. Thorpe et C. L. Finney¹⁰⁸, font d'*Endymion* une allégorie de la quête de la Beauté idéale ; de l'autre côté, ceux qui, comme A. Lowell, N. Ford et E. C. Pettet¹⁰⁹ considèrent que ce long poème parle avant tout de l'amour physique et érotique. Bien que nous penchions plutôt du côté de la première catégorie, nous pensons cependant que ces deux lectures, loin de s'exclure, doivent plutôt être comprises comme formant un tout, un ensemble sur lequel Keats réfléchit. Le poète se sert en fait de la figure d'*Endymion* comme d'une projection fictionnelle de lui-même pour explorer

¹⁰³ J. Keats, « To Fanny Keats : 10 September 1817 », *op. cit.*, p. 43.

¹⁰⁴ *Ibid.*, « To B. Bailey : 8 October 1817 », p. 57.

¹⁰⁵ S. M. Sperry, *op.cit.*, p.90 ; « *Endymion* presents particular challenges to the critic. The poem is by far the longest Keats wrote and has, among his longer pieces, the notable advantage of completeness [...] It seems to merit the fullest critical attention. Yet the poem is labyrinthine and overgrown, a little wilderness amid whose tangles one can wander happily but at the risk of becoming lost. »

¹⁰⁶ B. E. Miller, « On the Meaning of Keats's *Endymion* », *Keats-Shelley Journal*, Vol.14 (Winter 1965), p. 33-54, p. 34.

¹⁰⁷ S. M. Sperry, *op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁸ S. Colvin, *John Keats: His Life and Poetry, His Friends, Critics and After Fame*, London, Macmillan, 1918; J. M. Murry, *The Mystery of John Keats*, London, Peter Nevill, 1949 ; C. D. Thorpe., *op. cit.*, p. 55-56 ; et C. L. Finney, *op. cit.*, p. 298-299.

¹⁰⁹ A. Lowell, *John Keats*, London, J. Cape, 1925; N. Ford, « The meaning of “Fellowship with Essence” in *Endymion* », *PMLA* LXII (December, 1947), p. 1061-1076 ; E. C. Pettet, *On the Poetry of Keats*, Cambridge, 1957.

alternativement de multiples questions. « Il y [a] des moments » écrit J. M. Murry, « où l'on [peut] véritablement identifier Keats à son héros. Le récit fictionnel n'en [est] à présent plus un¹¹⁰. » Lorsque l'on se penche sur les quatre livres qui composent cette œuvre – ainsi que sur les deux figures féminines majeures du récit, à savoir la déesse Cynthia/Diane (symbole de l'idéal) et l'« Indian Maid » (symbole du réel) – nous nous rendons en effet compte que chacun soulève à tour de rôle une réflexion sur les grandes questions qui tourmenteront le poète toute sa carrière : la place, le pouvoir, les répercussions et les rôles de l'idéal imaginaire (les rêves d'Endymion, ce que la plupart des poètes nomment l'« ailleurs ») et du réel (que l'on pourrait donc par opposition nommer l'« ici »).

Livre I

Dans le Livre I, Keats explore les effets néfastes de l'amour du poète pour le monde idéal au détriment du réel. Comme nous l'apprenons plus tard dans le poème, Endymion est visité en rêve par l'amoureuse déesse de la Lune Diane / Cynthia (*cf.* I, 540-632), symbole de la beauté idéale recherchée par le poète : une beauté surnaturelle et visionnaire. Ces visites sont néanmoins directement présentées par Keats comme extrêmement néfastes. En tirant un parallèle antithétique entre les joies des autres habitants de Lamtos et l'état d'Endymion (« Thus all [les autres Latmiens] out-told / Their fond imaginations, – saving him [Endymion] / Whose eyelids curtain'd up their jewels dim » (I, 392-394)), Keats dessine avec force un premier contraste entre ceux qui profitent paisiblement du monde dans la « Thoughtless-Chamber » et le rêveur tourmenté qui semble déjà ressentir le poids du « fardeau du Mystère ». Endymion est en effet présenté comme dévoré par les réminiscences de son rêve mais aussi comme complètement hors du monde :

His senses had swoon'd off : he did not heed
The sudden silence, or the whispers low,
Or the old eyes dissolving at his woe,
Or anxious calls, or close of trembling palms,
Or maiden's sigh, that grief itself embalms :
But in the self-same fixed trance he kept,
Like one who on the earth had never stept. (I, 398-404)

Comme l'illustrent ces vers, le héros ne ressent plus aucune sensation et ne parvient plus à prêter attention à la détresse et aux appels des siens, témoins de son état inhabituel de transe apathique, et dont le caractère angoissé est rendu par l'anaphore des « or ». C'est ensuite un appel provenant du plus profond du réel, de ce qu'Endymion a de plus cher sur Terre,

¹¹⁰ J. M. Murry, *Keats, op. cit.*, p. 167 ; « There were moments [...] when Keats was truly identified with his hero. The tale was a tale no longer. »

« Poena, his sweet sister : of all those / His friends, the dearest » (I, 408-409), qui parvient à faire s'éteindre progressivement la malédiction qui le retient piégé (« Her eloquence did breathe away the curse » (II, 412)) et à ramener le héros à sa conscience et au monde. Ce retour ne se fait cependant pas sans mal : Poena est décrite comme une nourrice (« some midnight spirit nurse » (I, 413)) chargée de guider Endymion, incapable de marcher seul (*cfr.* I, 416-418). Le retour à la réalité semble ainsi signer le retour à une condition humaine oubliée (dans la poésie future de Keats, il sera d'ailleurs très fréquent que le jeune poète associe les voyages dans l'inspiration poétique au Léthé, fleuve des Enfers dans lequel les mortels oublient leur passé terrestre). En plus d'être une malédiction et un venin (« the cankering venom » (I, 396)), Keats dépeint également l'expérience visionnaire d'Endymion comme une « deep intoxication » (I, 503) qui doit être évacuée. Il faudra que Poena mène son frère dans un lieu physique, beau par la beauté du monde seul (*cfr.* I, 436-441) pour qu'il puisse enfin redevenir lui-même : « Thus, in the bower, / Endymion was calm'd to life again. / Opening his eyelids with a healthier brain » (I, 463-465). Il apparaît ainsi que dans la première partie du Livre I, Keats effectue une critique du monde du rêve et une apologie du monde réel. Ce n'est qu'à l'aide de l'amour de sa sœur, de la beauté naturelle du monde et d'un sommeil classique (lieu par excellence du passage naturel entre le rêve et la réalité) qu'Endymion peut désintoxiquer son esprit de toutes les effluves néfastes de sa rencontre avec Diane et retrouver sa place dans le monde.

Traumatisé par ce qu'il vient de vivre, Endymion promet à sa sœur « d'abandonner sa poursuite des joies au delà de l'ordinaire et de se contenter des plaisirs que lui procurent la vie autour de lui¹¹¹ ». Toutefois, Poena n'est pas dupe et craint de ne voir sous les promesses de son frère qu'un rejet temporaire des maux qui l'affligent. Elle lui demande alors des explications. C'est ainsi qu'Endymion commence à lui relater sa rencontre en rêve avec Diane. Le récit de cette rencontre, un « Dream within dream ! » (I, 633) permet à Keats de creuser un autre aspect négatif de celui qui plonge dans l'« ailleurs » poétique. Le romantique anglais insiste à présent sur le fait que celui qui entreprend un tel voyage nourrit son âme des couleurs du rêve et ne parvient ensuite pas à en trouver d'aussi vives dans la réalité :

Whence that completed form of all completeness ?
 Whence came that high perfection of all sweetness ?
 Speak, stubborn earth, and tell me where, O where
 Hast thou a symbol of her golden hair ? (I, 506-509)

¹¹¹ C. I. Patterson, *The Daemonic in the Poetry of John Keats*, Urbana (Ill.), University of Illinois Press, 1970, p. 29 ; « to give over his pursuit of joys beyond the ordinary and to find contentment in the pleasures of the life about him ».

Comme le suggère le parallélisme entre les questions posées, l'usage des deux impératifs (« Speak » ; « tell me ») et l'apostrophe agressive d'Endymion à la terre qu'il décrit comme têtue (« stubborn earth »), nous pouvons aisément constater que le jeune héros tient grief au monde de ne pas lui offrir l'équivalent de la pureté de la déesse Diane. Plus terrible encore que de préférer le monde chimérique à celui du réel, la contemplation des beautés idéales rendent la vue de celles du monde pénibles pour Endymion. Ces dernières ne deviennent pour lui plus que des rappels déchirants de son paradis perdu :

[...] If an innocent bird
 Before my heedless footsteps stirr'd, and stirr'd
 In little journeys, I beheld in it
 A disguis'd demon, missioned to knit
 My soul with under darkness ; to entice
 My stumblings down some monstrous precipice (I, 698-703)

La transformation de l' « innocent bird » en un « disguis'd demon » indique que toutes les joies terrestres deviennent des tortures et des moqueries mesquines, envoyées par le monde à Endymion pour souligner maladivement l'impossibilité du monde à combler le gouffre laissé en lui, pour le rappeler, en souvenir, vers ce qu'il a perdu. Le jeune poète développe ainsi l'écueil qu'il avait entrevu dans « Sleep and Poetry » lorsqu'il expliquait que, lors du voyage retour depuis la « nobler life » vers le monde habituel, toutes les visions, les beautés, les vérités et les mystères dont le poète se sera nourri disparaîtront (« The visions all are fled » (v. 155)) laissant ainsi son âme littéralement *anéantie* (« bear along / My soul to nothingness » (vv. 158-159)) face au vide du monde réel qu'elle ressentira, du fait de son voyage dans l'idéal, deux fois plus fort qu'auparavant (« a sense of real things comes doubly strong » (v. 157)).

S'arrêter ici ne reviendrait néanmoins qu'à ne voir qu'un seul aspect de ce Livre I. Keats précise en effet également avec force que celui qui voyage dans le monde de la beauté en revient avec de nombreuses richesses. Malgré le fait qu'elle ait assisté à l'état terrible d'Endymion, Poena elle-même n'a pu que constater que ce voyage avait conféré à son frère une connaissance supérieure des choses : « And earnestly [Poena] said: "Brother, 'tis vain to hide / That thou dost know of things mysterious / Immortal, starry » (I, 505-507). À travers cette phrase, Keats entretient ainsi la tradition poétique qui affirme que la vraie vie est ailleurs. Ce n'est qu'en embrassant la déesse dans le monde idéal que le jeune berger baigne alors dans un air supérieur, plus chaud (« warmer air » (I, 664)) dans une magnifique plénitude (« Our feet were soft in flowers. » (I, 665) et connaît des joies absolument nouvelles (« There was store / Of newest joys » (I, 665-666)). À travers ce mélange entre la souffrance de l'expérience et la connaissance supérieure que l'on en tire, Keats esquisse donc une pensée très proche de celle que Rimbaud a

également développée dans ses lettres du voyant. La plongée dans l'« inconnu » est un « curse », une « [i]neffable torture » une « intoxication » durant laquelle le poète « devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit » ; mais c'est également ce qui lui permet de devenir « le suprême Savant » puisqu'il ramène « things mysterious » « de là-bas ». Bien qu'il sache qu'il s'offre à un anéantissement, Endymion le fait avec un certain délice, car se livrer entièrement à un pareil état, c'est véritablement vivre : « [I] did give / My eyes at once to death : but t'was to live » (I, 654-655).

L'incompréhension et les critiques de Poena (« wherefore sully the entrusted gem / Of high and noble life with thoughts so sick ? / Why pierce high-fronted honour to the quick For nothing but a dream? » (I, 757-760)), formulées directement après qu'Endymion lui a expliqué l'extase malade mais nécessaire de son expérience (*cfr.* I, 720-760), provoquent l'effet inverse que celui escompté par Poena. Elles ne font qu'affermir la foi d'Endymion en le bienfondé de la poursuite dangereuse de la beauté idéale. C'est ainsi que nous entrons dans le fameux « “fellowship with essence” passage » :

Wherein lies happiness ? In that which beck
Our ready minds to fellowship divine,
A fellowship with essence ; till we shine,
Full alchemiz'd, and free of space. (I, 777-780)

En posant explicitement la question du bonheur, Keats répète de façon plus concrète les propos qu'il vient de développer de façon poétique. Le véritable bonheur (qui constitue la quête suprême du poète ; l'inconnu et la découverte d'inconnus ne sont chez Keats, chez Rimbaud, chez tout poète, qu'un moyen pour atteindre le bonheur, l'essence de la vie, et non pas une fin en soi) est très clairement à trouver au delà des joies naturelles, au delà de la « Thoughtless Chamber » : il existe des « Richer entanglements, enthrallments far / More self-destroying, leading, by degrees, / To the chief intensity » (I, 798-800).

Bien que nous ne considérions pas la suite du « “fellowship with essence” passage » comme véritablement centrale, il nous faut néanmoins nous y attarder quelque temps pour en fournir une interprétation cohérente, non suspecte d'avoir délibérément négligé cette fin. Dans la suite de ce passage, Endymion explique quelles sont les étapes menant à cette « chief intensity » : l'amitié et l'amour. Bien que Keats ait été une personne pour qui ces deux aspects de la vie occupaient une importance capitale, il serait profondément incongru de lire ces termes autrement que comme des concepts marqués par un arrière-fond profondément poétique. Le poète exploite simplement un des éléments du fond mythique qu'il utilise, à savoir le récit des amours d'Endymion et de Diane, pour illustrer que l'union avec le bien suprême se fait par

étapes, à travers une authenticité et un abandon de soi à un idéal de plus en plus fort. L'amour est simplement conceptualisé par le poète pour répondre au besoin du discours d'Endymion. C'est d'ailleurs ce que semble suggérer le passage dans lequel Endymion explique que si un amour terrestre « has power to make / Men's being mortal, immortal » (I, 843-844), la perfection qu'atteindrait « one who keeps within his stedfast aim / A love immortal » (I, 848-849) ne peut être que plus grande encore. Ce que désire vraiment Endymion ce n'est donc pas l'amour en tant que tel, mais l'amour en tant que moyen pour atteindre une essence pure, puis une essence plus pure encore. Il rejette explicitement l'amour humain, qu'il ne trouve pas assez puissant, pour se tourner non pas vers Diane elle-même, mais vers ce que cet amour divin peut lui apporter de plus. Tout comme Rimbaud dans « Le Bateau ivre », ce que souhaite véritablement Endymion c'est de « [se] baign[er] dans le Poème / De la Mer, infusé d'astres, et lactescent » (vv. 21-22). Ainsi, la poursuite de la « fellowship with essence » à travers l'amitié puis l'amour aurait pour but suprême une union totale avec la beauté idéale. Il ne faut néanmoins pas oublier qu'à cette étape du récit, celui qui profère ces paroles est encore immature : entre lui et l'accomplissement de cette plénitude s'inscrivent encore trois livres et de nombreux rebondissements¹¹². De façon assez surprenante et incohérente – nous l'avons dit, cette œuvre suit les fluctuations immédiates de la pensée de l'auteur – le Livre I s'achève finalement par un monologue d'Endymion, dans lequel le héros finit par réitérer à sa sœur sa promesse de ne plus s'abreuver de ces joies supérieures (*cfr.* I, 970-992).

Livre II

Le début du second livre est intéressant dans le sens où cette fois-ci, Keats exprime – très brièvement mais de manière intense – les horreurs qui attendent celui qui, comme Endymion de la fin du Livre I, a décidé de bannir entièrement la part de rêve, de fantasme et d'idéal de sa vie.

Il nous semble que C. I. Patterson commet une erreur lorsqu'il affirme que, malgré le serment fait à sa sœur de ne plus chercher ses joies dans le surnaturel, le Livre II s'ouvre sur un Endymion « [in]capable de tenir sa promesse, mais qui est retombé dans ses désirs occultes¹¹³. » En effet, les vers 43 à 47 suggèrent plutôt que si le jeune prince des bergers est présenté comme ayant un cerveau malade (« Brain-sick shepherd-prince » (II, 43)), c'est justement parce qu'il a

¹¹² La progression d'Endymion au cours des quatre livres correspond d'ailleurs à une initiation que Diane elle-même fait subir au jeune berger afin qu'il parvienne à cette « communion avec l'essence » (*cfr.* le discours de Vénus, II, 573-575). Il faut donc bien comprendre que la notion de « fellowship with essence » est à interpréter après coup. Pour en saisir le véritable sens, il faut attendre la fin d'*Endymion*. C'est ainsi que les critiques, donnant à ce passage une signification immédiate, nous semblent s'être souvent fourvoyés.

¹¹³ C. I. Patterson, *op. cit.*, p. 47 ; « [not] able to keep the vow, but has fallen back into his occult longings. »

tenu jusque-là la promesse qu'il avait faite à sa sœur, ainsi que le prouve l'usage du « present perfect » : «What promise hast thou faithful guarded since / The day of sacrifice ? » (II, 44-45). Si le vers 47 parle du « vieux chagrin » (« his old grief ») d'Endymion, c'est pour insister sur tous les efforts douloureux que le héros met en œuvre pour tenir parole. Si Endymion est présenté comme maladif, ce n'est donc pas à cause de nouvelles plongées dans des désirs occultes, mais à cause de l'absence de ces plongées. Toutefois, cette situation est-elle le résultat d'un manque dû à une addiction ou bien plutôt à une carence ? La suite du livre nous en apprend davantage : il s'agit d'une carence d'idéal. Cette situation permet donc à Keats de venir redorer le blason du monde du rêve qu'il avait en grande partie terni dans le premier livre. Sans le soutien d'une certaine forme de rêverie et de beauté surnaturelle, la réalité nue n'apparaît que comme une série de malheurs (« But this is human life: the war, the deeds, / The disappointment, the anxiety » (II, 153-154)), à tel point que l'homme en vient presque à préférer le calme de la mort (« To make us feel existence, and to show /How quiet death is. » (II, 153-159)). En quelques vers, Keats semble ainsi avoir rétabli la nécessité, voire la primauté de la quête de ce qu'il y a à chercher au delà du réel.

Le poète entame alors une exploration de l'investissement d'Endymion dans l'inconnu. Le jeune berger entend une voix s'élever d'une profonde caverne et celle-ci lui demande de descendre dans les entrailles de la terre :

[...] "Descend,
 Young mountaineer ! descend where alleys bend
 Into the sparry hollows of the world !
 ...
 [...] descend ! He ne'er is crown'd
 With immortality, who fears to follow
 Where airy voices lead: so through the hollow,
 The silent mysteries of earth, descend ! (II, 202-204 ; 211-214)

La voix lui promettant des expériences visionnaires hors du commun, Endymion se jette sans réfléchir dans le gouffre terrifiant. Dans un article où il établit une comparaison entre la descente d'Enée aux Enfers et celle d'Endymion dans le monde souterrain, M. L. D'Avanzo écrit que Keats transforme ainsi le héros épique en un « poète romantique plongeant intrépidement dans les grottes labyrinthiques de la terre dans l'espoir d'inspirées visions spontanées¹¹⁴ ». Cette opinion semble également soutenue par C. L. Finney qui lit la descente d'Endymion comme une descente dans le « monde imaginaire de l'art – en particulier, le monde de la poésie – dans

¹¹⁴ M. L. D'Avanzo, « Keats's and Vergil's Underworlds : Source and Meaning in Book II of "Endymion" », *Keats-Shelley Journal*, Vol. 16 (Winter, 1967), p. 61-72, p. 63; « romantic poet plunging intrepidly into the labyrinthine grottoes of the earth in hope of inspired, spontaneous vision. »

lequel l'homme est conduit à la poursuite de la beauté idéale¹¹⁵. » Nous assistons donc véritablement ici à la catabase d'Endymion : comme Enée, comme Orphée, Endymion descend au fond du gouffre dans l'espoir d'y trouver ce qu'il y cherche. Il s'agit donc d'un trajet initiatique, d'un rite de passage vers un nouvel état. Endymion entre dans le gouffre et, selon la logique des mythes dits « d'engouffrement », en sort en homme nouveau, telle une nouvelle naissance.

Tout comme Rimbaud a vu toute une série de fantastiques merveilles lorsqu'il « descendai[t] des Fleuves impassibles », la descente d'Endymion dans le monde souterrain se marque par une succession de visions (*cf.* II, 219-270) menant jusqu'à un temple contenant une statue de Diane. Toutefois, devenu las de ces mystères, Endymion, au fond de l'abîme, est ensuite rendu à sa seule conscience (*cf.* II, 269-277). À l'instar de ce que nous avons vu dans le Livre I, ce retour à soi est à nouveau présenté comme horrible. « Endymion se réveille au milieu de ce monde nauséux¹¹⁶ », dans lequel il ne perçoit plus aucune réalité et ne ressent absolument plus aucune sensation :

He cannot see the heavens, nor the flow
Of rivers, nor hill-flowers running wild
In pink and purple chequer, nor, up-pil'd,
The cloudy rack slow journeying in the west,
Like herded elephants ; nor felt, nor prest
Cool grass, nor tasted the fresh slumberous air (II, 281-286)

Plus encore que dans le Livre I, Endymion vit ici ce que le critique C. I. Patterson nomme l'« anti-daemonique¹¹⁷ » : coupé de la réalité à cause de son imprégnation dans ses visions inspirées, Endymion exprime le désir – qui est en fait une angoisse (nous verrons que Keats vit une expérience similaire, et ce même au niveau des mots utilisés, dans « Ode to a Nightingale ») – de renouer avec le monde physique : « “No !” exclaimed he, “why should I tarry here ?” No ! loudly echoed times innumerable » (II, 294-295). Comme l'explique C. I. Patterson, « surgit en [Endymion], à présent coupé de tout contact sensoriel avec son monde habituel, un désir extraordinairement puissant de ressentir des sensations, de se délecter du normal, plaisant, sain et ordinaire monde des phénomènes naturels¹¹⁸. » Endymion ne supporte pas le prix de ses visions et souhaite quitter ce gouffre « surcharg'd with grief » (II, 291). Le jeune homme

¹¹⁵ C. L. Finney, *op. cit.*, p. 306-307 ; « the imaginative world of art – in particular, the world of poetry – into which man is led in pursuit of ideal beauty. »

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 70 ; « Endymion awakens to that nauseous world. »

¹¹⁷ C. I. Patterson, *op. cit.*, p. 50.

¹¹⁸ *Idem.* ; « There surges up in him, now cut off from sensory contact with his usual world, an extraordinary powerful longing to feel sensation, to revel in the normal, pleasing, wholesome, ordinary world of natural phenomena. »

implore très explicitement Diane pour en sortir : « Young goddess ! let me see my native bowers ! / Deliver me from this rapacious deep! » (II, 331-332). La déesse reste néanmoins sourde aux appels du héros (« Obstinate silence came heavily again » (II, 335)), puisque celui-ci a échoué à la première épreuve du poète-visionnaire¹¹⁹. Endymion est en effet encore loin d'avoir atteint la fin du parcours initiatique préparé pour lui par la déesse, encore loin d'atteindre son objectif d'union avec les visions pures, avec la beauté idéale.

Livre IV

La suite du Livre II et l'entièreté du Livre III sont moins intéressants dans le cadre de notre démarche : ils participent à l'éducation émotionnelle et spirituelle que subit Endymion¹²⁰. Nous ne les travaillerons donc pas dans le cadre de ce mémoire¹²¹ et nous passons ainsi directement à l'analyse du Livre IV.

Le Livre IV s'avère particulièrement intéressant lorsqu'il est lu en continuité du premier (et du début du second). Bien que l'on perçoive et que l'on sache que Keats était pressé d'en finir avec ce long poème, las qu'il était de l'écrire et ses idées ayant considérablement changé au cours de la rédaction de cette œuvre¹²², nous estimons qu'il s'agit très certainement du livre dans lequel les réflexions du poète transparaissent le plus dans celles de son héros. Très rapidement, Endymion, sorti du royaume sous-marin du Livre III, entend l'appel à l'aide d'une femme indienne, venant d'une forêt (*cfr.* IV, 44-51). Bien plus vite encore (le tout en moins de 50 vers), Endymion succombe aux charmes de la jeune femme, ce qui donne lieu à un discours plaintif intéressant, mais pour le moins incohérent¹²³ : « I [Endymion] have a triple soul ! O fond pretence – / For both, for both my love is so immense, / I feel my heart is cut in twain for

¹¹⁹ M. L. D'Avanzo, article cité., p. 69 ; « Notably, Diana is mute, for we must remember that Endymion is not yet a matured, true visionary but a only a youthful, though divinely chosen, novice. »

¹²⁰ B. E. Miller, article cité, p. 47.

¹²¹ Un bref résumé des Livres II et III peut néanmoins être consulté en « Annexe II ».

¹²² « My Ideas with respect to it [*i.e.* Endymion] I assure you are very low — and I would write the subject thoroughly again — but I am tired of it and think the time would be better spent in writing a new Romance [*i.e.* Hyperion] which I have in my eye for next summer — Rome was not built in a Day » (J. Keats, « To B. R. Bailey: 28 September 1817 », *op. cit.*, p. 55).

¹²³ Endymion commence par parler d'une « âme triple » (« triple soul ») pour ensuite dire – deux vers plus loin – que son cœur est coupé en deux pour elles : « For *both*, for *both* my love is so immense, / I feel my heart is cut *in twain* for them » (nous soulignons), ce « them », ayant lui-même pour antécédent « both ». Ce changement, passant subitement de trois à deux, est donc pour le moins difficile à interpréter. C. I. Patterson, ne souhaitant lui non plus pas imputer cette étrangeté à une incohérence flagrante de Keats, propose la solution qu'Endymion aurait tout simplement eu l'intuition-éclair de la triple identité de Diane (la nymphe du Livre II, la femme indienne ici présente, et la déesse de son rêve) avant de perdre subitement cette révélation de vue et de revenir à la distinction en seulement deux entités (C. I. Patterson, *op. cit.*, p. 90). Nous proposons plutôt de voir la troisième part comme étant l'âme personnelle et privée d'Endymion : le héros aurait donc une part de sa propre âme, indépendante et individuelle, non marquée par son amour pour une tierce personne, et deux autres parties dévouées respectivement à Cynthia et la jeune indienne.

them » (IV, 95-97). Endymion, tel Orphée dans les mains des Ménades, est déchiré entre deux mondes : une part de lui est dévouée à son amour de l'idéal, symbolisé par Diane, tandis qu'une autre tend vers son amour du concret, la femme indienne, faite de chair et d'os. Ce simple constat d'Endymion se mue bientôt en une nécessité terrible de faire un choix entre les deux, un amour simultané lui semblant impossible : « Do gently murder half my soul, and I / Shall feel the other half so utterly ! » (IV, 309-310) implore le jeune berger. Alors que le cœur d'Endymion tend progressivement vers la femme indienne apparaît Mercure qui, fâché et déçu par le choix du mortel (« Woe / Woe ! Woe to that Endymion ! Where is he ? » (IV, 320-321)), conduit les deux nouveaux amants dans les airs sur des chevaux ailés. Sous les effets de Morphée, Endymion s'endort et tout se confond ensuite dans le poème. Dans son rêve, Endymion se réveille et se retrouve simultanément devant Diane et les autres dieux sur le mont Olympe, de même qu'il se rêve toujours au côté de la jeune femme indienne sur le dos des chevaux. S'ensuit alors le conflit terrible d'Endymion (*cfr.* IV, 447-457) : le jeune homme aime successivement les deux femmes sans parvenir à se décider. Au vers 448, son amour va à la jeune femme indienne, trois vers plus loin à Diane, deux vers plus loin de nouveau à l'indienne. Endymion, semblant finalement avoir choisi cette dernière, voit alors l'ombre de la déesse disparaître. Déchiré à l'idée d'avoir perdu un de ses amours, Endymion renie directement son ses élans pour l'indienne en implorant la déesse de fouiller dans son cœur (*cfr.* IV, 458-61). Il apparaît ainsi que le jeune homme ne sait véritablement pas qui choisir entre la réalité et le rêve, ses deux amours.

Deux cents vers plus loin, la décision d'Endymion se fait néanmoins beaucoup plus franche. Le passage que nous allons mentionner est d'une importance capitale dans la réflexion d'Endymion et des quatre livres qui composent cette œuvre. Nous ne pouvons dès lors pas faire autrement que de le citer dans sa quasi intégralité :

[...] I have clung
 To nothing, lov'd a nothing, nothing seen
 Or felt but a great dream ! O I have been
 Presumptuous [...]
 ...
 There never liv'd a mortal man, who bent
 His appetite beyond his natural sphere,
 But starv'd and died. My sweetest Indian, here,
 Here will I kneel, for thou redeemed hast
 My life from too thin breathing : gone and past
 Are cloudy phantasms. Caverns lone, farewell !
 And air of visions, and the monstrous swell
 Of visionary seas ! No, never more
 Shall airy voices cheat me to the shore
 Of tangled wonder, breathless and aghast.

Adieu, my daintiest Dream ! although so vast
My love is still for thee. (IV, 636-639 ; 646-657)

Ce passage est néanmoins tellement limpide qu'il n'est pas nécessaire de le commenter longuement. Endymion prend pleinement conscience de ses anciennes illusions. Le jeune homme se rend compte que le rêve n'est en fait rien face aux joies du réel, représentées par la jeune indienne. Il n'est qu'un amour illusoire. Endymion estime ne s'être accroché qu'à un vide et que les choses qui attendent celui qui vit au delà du réel et n'aime que son rêve sont l'oubli de la vie (suggéré par l'idée d'inanition (« starv'd »)) et *in fine* la mort. De façon tout à fait explicite, Endymion dit « farewell », « never more » et « Adieu », aux fantasmes, aux cavernes, aux visions, à son « plus adorable Rêve » et à toutes ces voix qui l'ont trompé. Le jeune homme a choisi, son amour va au réel. Endymion ayant proféré ses paroles, la jeune indienne lui explique cependant qu'elle doit le quitter, leur amour étant impossible (*cf.* IV, 749-763). Bien évidemment, tout est bien qui finit bien : la jeune indienne était en fait la déesse Diane faisant subir à Endymion la dernière étape de son initiation. La déesse voulait sans doute que le jeune mortel réalise pleinement ce qu'était l'amour véritable et la beauté du monde, qu'Endymion trouve seul un équilibre sain entre le naturel et le surnaturel. *Endymion* se conclut enfin par le héros vivant heureux avec Diane.

C'est donc bel et bien après la lecture de quatre livres qu'il faut donner une valeur au fameux passage de la « fellowship with essence » : Diane seule ne peut pas être tenue comme le symbole de la beauté idéale. C'est à cette conclusion qu'en est arrivé Keats après de multiples réflexions et pérégrinations. De cette longue expérience initiatique, il ressort donc, confirmant ce que nous avons déjà pu exposer précédemment, que la véritable quête du poète orphique réside dans le savant mélange entre une imparfaite réalité et un trop parfait et écrasant idéal. Le poète orphique est ainsi celui qui doit se servir de sa sensibilité et de ses expériences pour proposer à ses semblables un monde moins terne ou plus coloré.

UNE PENSÉE EN MOUVEMENTS : CATABASE EXTERNE

Les réflexions et les changements abrupts qui ont cours dans le récit d'*Endymion* sont en fait le reflet – ou peut-être la cause – des réflexions profondes qui ont lieu dans la vie de Keats lui-même. Il apparaît qu'au sortir de la publication de cet immense poème, le poète lui-même semble conscient d'avoir subi, à l'instar de son héros, un processus catabasique. Il y a en effet un véritable avant et après *Endymion*, ce grand poème étant une « large ligne de démarcation entre l'écrivain immature de "I Stood Tip-Toe" et le poète de pleine conscience

artistique qui apparaît dans les odes¹²⁴ ». D'octobre 1817 où le jeune homme déclarait, rappelons-le, qu'*Endymion* constituait « a test, a trial of [his] Powers of Imagination », en passant par février 1818 où il déclare humblement « If *Endymion* serves me as a Pioneer perhaps I ought to be content¹²⁵ », nous arrivons en octobre 1818 où Keats informe J. Hessay qu'il a finalement beaucoup appris à travers la rédaction de sa « romance » :

In *Endymion* I leaped headlong into the sea, and thereby have become better acquainted with the soundings, the quicksands, and the rocks, than if I had stayed upon the green shore, and piped a silly pipe, and took tea and comfortable advice¹²⁶.

Penchons-nous donc à présent sur l'évolution qu'a subie Keats durant cette période d'un an (qui comprend la phase de rédaction, de correction et de publication) et ses suites jusqu'à l'aube de la production des « Great Odes » de mai 1819. Pour ce faire, nous allons essentiellement nous référer à la correspondance imposante du jeune poète, elle qui constitue « une autobiographie intellectuelle qui retrace l'évolution de son esprit au fil des ans¹²⁷. »

Ainsi que l'expose Sylvie Crinquand, l'évolution poétique de Keats « consist[e] en partie à parvenir à intégrer sensations et pensées dans son œuvre poétique, à concilier deux pôles apparemment opposés de sa personnalité¹²⁸. » Le 22 novembre 1817, dans une lettre envoyée à Benjamin Bailey, Keats déclarait ceci :

What the imagination seizes as Beauty must be truth - whether it existed before or not [...] The imagination may be compared to Adam's dream, - he awoke and found it truth [...] O for a Life of Sensation rather than of Thoughts ! [...] we shall enjoy ourselves hereafter by having what we called happiness on earth repeated in a finer tone and so repeated¹²⁹.

Au sortir presque direct du premier brouillon d'*Endymion*, nous pouvons donc lire chez Keats une foi en le pouvoir de l'imagination et en son rapport direct avec la beauté et la vérité. Il y a dans ces paroles juvéniles du poète un rejet de la pensée rationnelle au profit de l'imagination. Dans la suite de cette lettre, Keats explique à son ami Reynolds qu'il existe deux types d'esprits imaginatifs : un esprit simple (tel le sien) et un esprit complexe (tel celui de Bailey). Selon Keats, seul le premier type peut atteindre le bonheur car il n'y réfléchit pas mais en jouit, tandis qu'un esprit complexe, c'est-à-dire celui qui ne se nourrirait pas uniquement des sensations mais également de la raison et de la connaissance, serait privé du bonheur et de la plénitude car

¹²⁴ B. E. Miller, article cité, p. 33 ; « a broad dividing line between the immature writer of "I Stood Tip-Toe" and the poet of full artistic consciousness who appears in the odes ».

¹²⁵ J. Keats, « To J. Taylor : 27 February 1818 », *op. cit.* p. 121.

¹²⁶ *Ibid.*, « To J. Hessay : 8 October 1818 », p. 242.

¹²⁷ S. Crinquand, *op. cit.*, p. 87.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 173.

¹²⁹ J. Keats, « To B. Bailey: 22 November 1818 », *op. cit.*, p. 70.

il serait continuellement insatisfait dans sa soif de vérité. C'est sûrement dans un tel état d'esprit que Keats formule, un peu plus d'un mois plus tard, fin décembre 1817, son fameux concept de « Capacité Négative » (« Negative Capability ») « that is when a man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason¹³⁰ ». Cette nouvelle formulation paraît néanmoins moins contraignante et plus élaborée. Keats ne rejette en effet plus explicitement la raison, mais plutôt met en avant, préconise pour le poète la capacité d'une saisie intuitive des choses.

À cette étape de sa pensée, Keats se situe donc dans les premiers instants dans la seconde pièce du « Mansion of Life »,

which I shall call the Chamber of Maiden-Thought, than we become intoxicated with the light and the atmosphere, we see nothing but pleasant wonders, and think of delaying there for ever in delight

Ainsi, comme nous l'avions mentionné, malgré la volonté affirmée de « Sleep and Poetry » d'aller vers une « nobler life / Where [he] may find the agonies, the strife / Of human hearts », le poète ne semble pas vouloir s'y rendre ainsi que le prouve une phrase tirée d'une lettre envoyée à son ami J. H. Reynolds : « Why don't you, as I do, look unconcerned at what may be called more particularly Heart-vexations¹³¹? » Nous sommes ici fort loin encore du « miserable and mighty poet of the human heart ». Cependant, ainsi qu'un grand nombre de critiques l'ont également remarqué, dans les mois qui suivent ces déclarations surviennent des changements surprenants dans la pensée de Keats :

[q]uelque temps après 1817, la vision du monde de Keats s'assombrit. Ceux qui ont étudié sa vie intérieure ont souligné ce changement en le décrivant comme un cataclysme monumental dans sa vie et sa pensée, une période de "Crisis" (Dickstein and Evert), "The Burden of Mystery" (Bate), "Purgatory Blind" (Murry), "The Shores of Darkness" (Ward)¹³²

Il est néanmoins peu aisé de déterminer avec certitude quels sont les causes ou les éléments déclencheurs de cette révolution intellectuelle. Nous pouvons y voir avec C. D. Thorpe l'influence du contact direct entre Keats et Wordsworth à Londres durant les mois de janvier et février 1818, ainsi que de la lecture plus profonde que Keats effectuait de *The Excursion*, (poème dans lequel Wordsworth lui-même intègre pensée philosophique et connaissance dans

¹³⁰ *Ibid.*, « To George and Tom Keats, 27 (?) December 1817 », p. 79.

¹³¹ J. Keats, « To J. H. Reynolds: 22 November 1817 », *op. cit.*, p.74.

¹³² M. E. Holstein, article cité, p. 39 ; « Sometime after 1817, Keats's vision of the world darkened. Students of his inner life have emphasized this change as a monumental cataclysm in his life and thought, a period of "Crisis" (Dickstein and Evert), "The Burden of Mystery" (Bate), "Purgatory Blind" (Murry), "The Shores of Darkness" (Ward). »

sa démarche poétique)¹³³ ; nous pouvons pointer avec Nicholas Roe l'influence importante de la lecture attentive de l'œuvre de Shakespeare qui poussa sans doute le jeune poète à prendre en considération simultanément les faces lumineuses et sombres de la vie¹³⁴ (*cfr.* le poème au premier vers évocateur « *Welcome joy, and welcome sorrow...* ») ; enfin, et cela est sans doute capital, nous pouvons y voir avec M. E. Holstein les tristes répercussions de la maladie que commençait à contracter son frère Tom, celle de certains de ses amis, puis enfin la sienne¹³⁵.

Quoi qu'il en soit, ce qui est certain, c'est que nous retrouvons chez Keats une préoccupation croissante pour la pensée et la philosophie, ainsi qu'une véritable prise de conscience que les sensations ne suffisent pas pour pallier les maux du monde et pour produire une œuvre digne d'aider la pauvre humanité. Une lettre datée du 3 mai 1818 et envoyée à son ami Reynolds entre en effet en parfaite et surprenante opposition avec celle envoyée le 22 novembre 1817 à Bailey (donnée en page 53) :

The difference of high Sensations with and without knowledge appears to me this – in the latter case we are falling continually ten thousand fathoms deep and being blown up again without wings and with all [the] horror of a bare shoulderd Creature – in the former case, our shoulders are fledge, and we go thro' the same air and space without fear¹³⁶.

Là où Keats critiquait quelques mois plus tôt l'union entre sensations et connaissances, expliquant qu'un processus rationnel nuisait à la perception des choses, le poète préconise ici très clairement la présence d'une part de savoir dans l'acte de création, la connaissance étant comparée à des ailes fixées sur les épaules du poète et lui permettant de descendre, sans peur et sans heurt, au plus profond d'un gouffre dans lequel il serait tombé avec frayeur sans elles. C'est d'ailleurs dans cette même optique de gagner en expérience et en maturité de pensée que Keats prend la décision d'entreprendre un tour d'Écosse en compagnie de son ami Charles Brown, ainsi que nous l'apprenons dans une lettre envoyée à son éditeur John Taylor, le 24 avril 1818 :

I find there is no worthy pursuit but the idea of doing some good for the world [...] there is but one way for me. The road lies through application, study, and thought. I will pursue it ; and for that end, purpose retiring for some years. I have been hovering for some time between an exquisite sense of the luxurious, and a love for philosophy¹³⁷

¹³³ C. D. Thorpe, *op. cit.*, p. 65.

¹³⁴ N. Roe, *op. cit.*, p. 217.

¹³⁵ M. E. Holstein, article cité, p. 39.

¹³⁶ J. Keats, « To J. H. Reynolds : 3 May 1818 », *op. cit.*, p. 149.

¹³⁷ J. Keats, « To J. Taylor : 24 April 1818 », *op. cit.*, p. 144.

Une fois encore, le changement de mentalité de Keats est on ne peut plus frappant, voire même plus que surprenant : celui qui, quelques mois auparavant, repoussait toute forme de connaissance affirme aujourd'hui que son seul but dans la vie est de s'en abreuver (« I find that I can have no enjoyment in the world but continual drinking of knowledge¹³⁸ »). Keats a développé un nouveau besoin et découvert un nouveau but à sa vie : « Get learning, get understanding¹³⁹ » semble ainsi devenir le nouveau *motto* keatsien.

Il nous faut également nous pencher sur un autre aspect de la révolution qui eut lieu dans la poésie de Keats. Les nouvelles et multiples confrontations brutales de Keats à la réalité et à la mortalité provoquent également une intégration toute particulière de la douleur de la pensée keatsienne. Comme pour se rassurer ou se convaincre, Keats fait des souffrances un élément essentiel dans la formation de l'âme humaine. Bien que l'on puisse déjà retrouver des traces de cette intégration et acceptation forte des douleurs plus tôt dans l'œuvre de Keats, comme par exemple dans une lettre datée du 3 mai 1818 dans laquelle le poète affirme « Until we are sick, we understand not [...] “Knowledge is Sorrow” [...] “Sorrow is Wisdom”¹⁴⁰ », il faut néanmoins attendre la mort de son frère Tom (le 1 décembre 1818) pour que se produise un changement considérable. En avril 1819 – un mois avant la production des grandes odes et l'apogée du génie poétique de Keats – le jeune homme rédige une nouvelle conception philosophique de la vie, connue sous le nom de « Vale of Soul-Making ». Le poète fait explicitement du monde un lieu de souffrances nécessaires : « Do you not see how necessary a World of Pains and troubles is to school an Intelligence and make it a soul ? A Place where the heart must feel and suffer in a thousand diverse ways !¹⁴¹ ». Il semble ainsi que le jeune homme soit très rapidement passé à la seconde phase qu'il décrit dans la « Chamber of Maiden-Thought », celle qui le mènera progressivement vers le « burden of the Mystery » :

However among the effects this breathing [celle que l'on ressent lors de l'entrée dans la Chamber of Maiden-Thought] is father of is that tremendous one of sharpening one's vision into the nature and heart of Man — of convincing one's nerves that the World is full of misery and Heartbreak, Pain, sickness and oppression — whereby This Chamber of Maiden Thought becomes gradually darken'd and at the same time on all sides of it many doors are set open - but all dark - all leading to dark passages — We see not the balance of good and evil. We are in a Mist - We are now in that state — We feel the burden of the Mystery.

¹³⁸ *Idem.*

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ J. Keats, « To J. H. Reynolds: 3 May 1818 », *op. cit.*, p. 151.

¹⁴¹ *Ibid.*, « To the George Keatses : 21 April 1819 », p. 358.

Le vol du feu (I) : les débuts

Contrairement au développement de Keats qui apparaît comme le fruit d'une longue et lente maturation, le développement poétique de Rimbaud est fulgurant. Seulement un peu moins d'un an et demi (si l'on omet la production des poèmes latins de Rimbaud) sépare son premier poème « Les Étrennes des orphelins » (janvier 1870) des fameuses lettres dites « du voyant » (mai 1871), points de départ on ne peut plus clair de l'ambition poétique du jeune homme. Il semble ainsi qu'il existe une distinction entre la lente progression de Keats, phénomène comparable à un trajet initiatique et typique de classe des poètes orphiques, et l'élaboration rapide et claire d'une ambition poétique, elle-même directement suivie par l'application d'une méthode pour y parvenir, typique de la classe des poètes prométhéens. Dans ce sous-chapitre, nous allons donc présenter l'éclosion rapide de la pensée de Rimbaud.

DU VOYOU AU VOYANT

Tout comme Keats, Rimbaud fit une rencontre marquante durant sa scolarité : celle d'un professeur de plusieurs années son aîné, assez âgé pour susciter une certaine déférence respectueuse et admirative, mais assez jeune pour devenir son ami : le jeune Georges Izambard. Son arrivée au collège de Charleville en 1870 semble éveiller et révéler véritablement le génie poétique naissant du jeune Arthur. Tout comme C. C. Clarke recommanda à Keats toute une série de lectures¹⁴², Izambard offre à Rimbaud un libre accès à sa bibliothèque. Au grand dam de sa mère¹⁴³, Arthur se met alors à dévorer les grands auteurs tels que Villon, Chénier, Hugo, Musset, Baudelaire, Banville, *etc.* ainsi que de nouveaux écrivains qu'il a découverts dans le *Parnasse Contemporain*. Izambard devient rapidement pour l'apprenti poète une véritable référence, un lecteur attentif et un juge (pour un temps) fiable. Pour bien se rendre compte de l'impact d'Izambard sur l'évolution poétique de Rimbaud, il suffit de constater que l'année de l'arrivée du jeune professeur au collège de Charleville, le jeune collégien composa pas moins de vingt-deux poèmes traitant de thèmes aussi variés que les plaisirs de la nature, les rêveries, la liberté, les « bohémienneries », l'érotisme païen, des poèmes scatologiques, la révolte contre le christianisme, et la guerre Franco-Prussienne. Toutefois, malgré la beauté de ces poèmes, leurs prouesses et leur précocité, les débuts de Rimbaud sont assez hésitants et essentiellement

¹⁴² Au sujet de la dette intellectuelle que le jeune romantique anglais dit devoir à son jeune professeur, voir les vers 53 à 78 de l'épître « To C. C. Clarke ».

¹⁴³ Voir la lettre de Vitalie Rimbaud-Cuif à Georges Izambard, 4 mai 1870 : « Monsieur, Je vous suis on ne peut plus reconnaissante de tout ce que vous faites pour Arthur [...] Mais il est une chose que je ne saurais approuver, par exemple la lecture du livre comme celui que vous lui avez donné il y a quelques jours [*Les Misérables*] [...] il serait certainement dangereux de lui permettre de pareilles lectures. » (A. Rimbaud., *op. cit.*, p. 401.)

faits d'imitations des auteurs qu'il admire : « Les Étrennes des orphelins » ainsi que « Le forgeron » sont très clairement des imitations d'Hugo, le « Bal des pendus », titre emprunté à Villon, transpire le style de Banville et G. Bays voit le thème de Rolla de Musset, sous le couvert d'un style très parnassien, dans « Soleil et Chair »¹⁴⁴. À cette époque, seul le poème « Sensation » semble provenir de l'expérience immédiate de Rimbaud lui-même. Il faut attendre la venue d'un second événement marquant dans la vie de Rimbaud pour que le jeune poète s'affirme véritablement, que ses imitations se muent en une volonté de distanciation par rapport aux auteurs pris pour modèles¹⁴⁵ et que se mette en branle tout le processus qui doit faire de lui le grand poète que l'on connaît.

Selon G. Bays, ce serait le départ d'Izambard de Charleville pour Douai pendant les vacances de juillet 1870 qui aurait véritablement initié le premier tournant majeur dans la pensée de Rimbaud¹⁴⁶. Cette remarque est fort intéressante. Toutefois, contrairement à G. Bays, nous estimons que l'application effective du sentiment de révolte de Rimbaud, menant à la naissance du premier tournant de sa pensée poétique, est plus complexe que le simple départ d'Izambard en soi. Ce qui compte n'est évidemment pas le départ d'Izambard en tant que personne – et c'est sur cela que n'insiste pas assez G. Bays – mais bien le fait que le jeune Rimbaud, pendant un temps rempli d'enthousiasme et du soutien de son jeune professeur, est à présent confronté au silence idiot de sa ville natale, ainsi qu'aux appels lancinants des rêveries que son éducateur a déterrées en lui. C'est en tout cas ce que semble révéler la lettre que Rimbaud envoie à son jeune professeur, quelques jours après que ce dernier soit parti de Charleville, le 25 août 1870 :

Vous êtes heureux, vous, de ne plus habiter Charleville ! – Ma ville natale est supérieurement idiote entre *les petites villes de province* [...] je suis dépaysé, *malade, furieux, bête, renversé* [...] j'espérais des bains de soleils, des promenades infinies, du repos, des voyages, des aventures, des bohémienneries¹⁴⁷.

Rimbaud se sent abandonné et seul. En plus de son besoin profond d'évasion, ce dont rêve à présent le jeune Arthur, c'est de devenir poète et quel meilleur endroit pour cela que Paris ? C'est ainsi que quelques jours après l'envoi de cette lettre, le 29 août 1870, Rimbaud profite de l'absence de sa mère pour effectuer sa première fugue en train vers la capitale. La suite, nous la connaissons : Rimbaud se fait arrêter pour ne pas avoir payé de titre de transport, implore Izambard de se porter garant de lui et de le faire sortir de prison, pour finalement revenir à la

¹⁴⁴ G. Bays, *The Orphic Vision : Seers Poets from Novalis to Rimbaud*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1964, p. 149.

¹⁴⁵ J. Genoux, *La pensée poétique de Rimbaud*, Paris, Nizet, 1950, p. 619.

¹⁴⁶ G. Bays, *op. cit.*, p. 150.

¹⁴⁷ A. Rimbaud, « À Georges Izambard : 25 août 1870 », *op. cit.*, p. 330.

case départ, Charleville, sans avoir n'avoit vu autre chose de Paris que les quatre murs d'une des cellules de la prison de Mazas. Cette première fugue n'est néanmoins pas la dernière : à peine dix jours après être rentré chez lui – la guerre Franco-Prussienne ayant entre temps forcé Rimbaud, pour son plus grand bonheur, à attendre chez Izambard en compagnie du poète Paul Demeny pendant plusieurs semaines – Rimbaud repart (en grande partie à pied cette fois) vers la Belgique puis Douai. Au cours de ses voyages, lesquels se soldent systématiquement par un retour à Charleville, il semble que le sentiment initial de *rébellion* de Rimbaud, son besoin de liberté et d'aventures, se mue progressivement en sentiment de *révolution*. Les poèmes des premières fugues de Rimbaud, ces rimes d'octobre 1870 que le « Petit-Poucet rêveur [...] égrènai[t] dans [s]a course » (« Ma Bohème » ; v. 6), ces poèmes qui chantaient au départ le sentiment découvert du voyage et de la liberté de celui qui fut enfermé dans une ville idiote au côté d'une mère tyrannique, prennent effectivement des tonalités beaucoup plus radicales, plus politiques, et plus révoltées¹⁴⁸. Le jeune poète commence même à venir narguer les règles poétiques comme en témoigne le fabuleux poème « Le Dormeur du Val » et ses enjambements ravageurs, ou encore la conception de la beauté parnassienne comme dans « Vénus anadyomène ».

À son troisième retour à Charleville, la pensée de Rimbaud a donc déjà considérablement évolué. Une nouvelle étape s'initie alors. Cette fois-ci, elle ne nous semble non pas déclenchée par un besoin d'évasion mais par les deux pires sentiments au monde pour un esprit comme le sien : la solitude et l'ennui. L'école n'ayant pas repris à cause de la guerre et Izambard n'étant donc pas là, Rimbaud se retrouve complètement désœuvré et n'a personne à qui parler. Comme il l'écrit dans une lettre datée du 2 novembre 1870 : « Je meurs, je me décompose dans la platitude, dans la mauvaiseté, dans la grisaille¹⁴⁹. » Il nous semble que ces deux facteurs – la solitude et surtout l'ennui – sont trop souvent oubliés ou sous-estimés dans la compréhension de la maturation voire de la mutation d'une pensée (poétique ou non). Comme l'explique Blaise Pascal dans ses célèbres *Pensées* :

Rien n'est si insupportable à l'homme que d'être dans un plein repos, sans passions, sans affaires, sans divertissement, sans application. Il sent alors son néant, son abandon, son insuffisance, sa dépendance, son impuissance, son vide. Incontinent il sortira du fond de son âme, l'ennui, la noirceur, la tristesse, *le chagrin, le dépit, le désespoir*¹⁵⁰.

¹⁴⁸ G. Bays souligne que « [a]n equally important but purely impersonal factor in Rimbaud's revolt which should not be underestimated was the war » (G. Bays, *op. cit.*, p. 150).

¹⁴⁹ A. Rimbaud, « À Georges Izambard : 2 novembre 1870 », *op. cit.*, p. 337.

¹⁵⁰ B. Pascal, *Pensées*, Paris, Pocket, 2003, p. 378.

C'est sans doute à ce moment que mûrit lentement en Rimbaud la pensée qu'il développera dans ses fameuses lettres du voyant. Dans l'immédiat néanmoins, le jeune homme semble plus préoccupé de révolution politique que poétique. Bien que les deux optiques soient liées (« [b]ien des gens aiment la révolution », explique P. Gascar, « parce qu'en premier lieu ils n'aiment pas le réel¹⁵¹ »), il faut néanmoins attendre un nouvel événement, la quatrième fugue de Rimbaud pour Paris, avec l'intention de prendre part à la Commune – dans laquelle il voyait, selon L. Forestier, « l'expression et l'illustration de sa propre révolte¹⁵² » – et une cruelle désillusion liée à ce qu'il trouva là-bas (cette déception semble trouver son expression dans le poème « Cœur volé ») pour que les rêves de révolution politique du jeune homme se muent et se catalysent complètement en une révolution artistique. Le jeune poète tourne alors le dos au fameux « changer le monde » de Karl Marx, pour chercher plutôt à « changer la vie ».

Afin d'illustrer une dernière fois l'évolution fulgurante de la pensée poétique de Rimbaud, nous allons effectuer une comparaison très succincte mais révélatrice de deux lettres envoyées par ce dernier à Théodore de Banville, respectivement datées du 24 mai 1870 et du 15 août 1871. Dans la première lettre, Rimbaud est encore ce jeune collégien heureux et comblé d'avoir rencontré une personne aussi inspirée, inspirante et encourageante qu'Izambard. Tel le Keats de la « Thoughtless Chamber », le jeune poète se complait alors dans sa poésie imitative et juvénile de l'époque (qu'il demandera ensuite significativement de brûler) et cette lettre apparaît comme une véritable démonstration de lyrisme mièvre ; nous avons du mal à reconnaître le futur révolutionnaire de la poésie qu'est Rimbaud :

Nous sommes aux mois d'amour ; j'ai presque dix-sept ans, l'âge des espérances et des chimères, comme on dit. – et voici que je me suis mis, enfant touché par le doigt de la Muse, – pardon si c'est banal, – à dire mes bonnes croyances, mes espérances, mes sensations, toutes ces choses des poètes – moi j'appelle cela du printemps¹⁵³.

Dans la seconde lettre, envoyée à Banville après la production des lettres du voyant, la tonalité se fait complètement différente. Le poète a mûri et s'est extraordinairement affirmé. Dans cette lettre, que le romancier Milan Kundera décrit comme « une gifle recommandée¹⁵⁴ », Rimbaud intègre le fameux poème « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » éminemment sarcastique et parodique du style de Banville. Rimbaud n'hésite ensuite pas à provoquer ouvertement le chef de file du mouvement parnassien qu'il adulait voilà un an de cela : ayant pourtant

¹⁵¹ P. Gascar, *Rimbaud et la commune*, Paris, Gallimard, 1971, p. 86.

¹⁵² L. Forestier, « Rimbaud en son temps », *Europe*, 51^{ème} année, No. 529-530 (mai-juin 1973), p. 15.

¹⁵³ A. Rimbaud, « À Théodore de Banville : 24 mai 1870 », *op. cit.*, p. 323.

¹⁵⁴ M. Kundera, *La vie est ailleurs*, Paris, Gallimard, « Folio », 1987, p. 259.

pleinement conscience de la singerie, voire l'affront, qu'il vient de faire subir au grand poète, Rimbaud se permet en effet de conclure en demandant à Banville :

Vous rappelez-vous avoir reçu de province, en juin 1870, cent ou cent cinquante hexamètres mythologiques intitulés *Credo in unam* ? Vous fûtes assez bon pour répondre ! C'est le même imbécile qui vous envoie les vers ci-dessus, signés Alcide Bava [...] L'an passé je n'avais que dix-sept ans ! Ai-je progressé ?¹⁵⁵

Ces lettres (et les poèmes qui y sont insérés) illustrent ainsi à merveille la fulgurance et la profondeur du changement de la pensée rimbaldienne, bouleversée du tout au tout en un peu plus d'un an.

Les lettres du voyant : l'occasion d'une confrontation

J'ai résolu de vous donner une heure de littérature nouvelle.
– Arthur Rimbaud, « Lettre à P. Demeny », 15 mai 1871

« Voici de la prose sur l'avenir de la poésie. » Ainsi (quasi) débute la seconde des lettres dites « du voyant », comme si le jeune poète de seize ans et demi souhaitait répondre à l'invitation-invective lancée par Socrate dans le Livre X de *La République*, après que ce dernier a critiqué (via Platon) la place de la poésie dans la cité :

Nous accorderons aussi à ses défenseurs qui, sans être poètes, sont amateurs de poésie, de parler pour elle en prose et nous démontrer qu'elle n'est pas seulement agréable, mais qu'elle est encore utile aux Etats et à la vie humaine et nous les écouterons de bon cœur [...] Cela n'est pas douteux, dit-il ; nous y gagnerons¹⁵⁶.

Mais ces lettres, rédigées à quelques jours d'intervalle durant le mois de mai 1871, plus qu'une simple défense de l'utilité de la poésie et de la place des poètes comme « citoyens », sont surtout l'occasion pour le collégien de Charleville de construire et de présenter sa propre vision de la poésie et du poète. Pour ce faire, et contrairement à ce que pense Léon Cellier qui estime que Rimbaud ne fait que « reprendre un poncif¹⁵⁷ », le jeune poète redéfinit complètement ce qu'est la « voyance » et le rôle du poète « voyant ». Bien que ces concepts soient déjà passés entre les mains d'auteurs tels que Ballanche, Michelet, Balzac, Hugo ou encore Gauthier¹⁵⁸, Rimbaud se les réapproprie pour en faire quelque chose de neuf. Le jeune poète effectue divers remaniements – très certainement le fruit de la profonde et douloureuse réflexion qu'il a menée durant sa phase d'ennui « pascalien » que nous avons évoquée précédemment – qui donnent alors naissance à ce que nous avons choisi d'appeler à la suite du poète lui-même (c'est bien lui

¹⁵⁵ A. Rimbaud, « À Théodore de Banville : 15 août 1871 », *op. cit.*, p. 362.

¹⁵⁶ Platon, *La République* (texte établi et traduit par E. Chambry), Paris, Gallimard, « Tel », 1992, p. 351.

¹⁵⁷ L. Cellier, *Autour des Contemplations. George Sand et Victor Hugo*, Paris, Lettres Modernes, 1962, p. 35.

¹⁵⁸ À ce sujet, voir l'étude de M. Eigeldinger in G. Schaeffer & M. Eigeldinger, *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871). La voyance avant Rimbaud*, Genève, Droz, 1975.

qui, de façon consciente, finit par qualifier le poète de « voleur de feu »), une conception prométhéenne.

L'étude des lettres du voyant, placée à cet endroit de notre mémoire (c'est-à-dire après un développement assez conséquent de la pensée et de la poésie de Keats), nous offre un avantage méthodologique considérable : l'analyse du contenu de ces lettres nous permet véritablement de comparer la pensée orphique keatsienne à la pensée prométhéenne rimbaldienne. Ce sous-chapitre se divise ainsi deux parties, mettant en avant deux aspects distinctifs spécifiques : « Un système passif *versus* un système actif » et « Des souffrances acceptées *versus* des souffrances recherchées ».

UN SYSTÈME PASSIF *VERSUS* UN SYSTÈME ACTIF

Le premier remaniement effectué par Rimbaud concerne l'engagement du poète dans le processus de création poétique, notamment via la notion de travail. Penchons-nous sur cette phrase, issue de la première lettre : « Je veux être poète, et je travaille à me rendre *Voyant* ». Ce parallèle qui semble nécessaire à la condition poétique entre le statut du poète et celui du voyant n'a rien de neuf. Néanmoins, ce qui est profondément novateur dans cette phrase est l'emploi de l'expression « travailler à se rendre ». En effet, avant Rimbaud, une longue tradition romantique tendait à considérer que la voyance était le lot naturel du poète, un don, quelque chose qu'il ne fallait pas acquérir mais que l'on avait reçu. L'exemple le plus clair – parmi tout un tas d'autres – est sans doute celui donné par George Sand dans son roman *Consuelo*. L'auteure fait en effet dire au père de Laura, s'adressant à Alexis, « [t]u es un voyant naturel, ne torture pas ton esprit pour le rendre aveugle¹⁵⁹ ». Dans de telles conceptions, s'il y avait une chose à faire, c'était simplement de laisser son Œil intérieur percevoir ce qu'il voit déjà naturellement.

À peu de choses près – car le romantisme anglais ne parle pas véritablement de « voyance » – Keats entre dans cette catégorie de poètes du don inné. À cela s'ajoute en plus l'aspect revendiqué d'une passivité du poète face au monde. Ce qui compte en effet pour Keats (et la grande majorité des poètes romantiques, qu'ils soient français ou anglais) est avant tout de s'ouvrir au monde, de laisser pénétrer en soi les effets de la grande nature. Cet état d'ouverture était également celui que Rimbaud revendiquait au début de sa carrière ainsi qu'en témoigne le poème « Sensation » : « Je ne parlerai pas, je ne penserai rien : / Mais l'amour infini [lisez l'amour infini de la nature] me montera de l'âme » (vv. 5-6). Keats, s'inspirant très

¹⁵⁹ G. Sand, *Consuelo*, (Tome II), Paris, Garnier, 1959, p. 366.

probablement de la célèbre « wise passiveness » (« sage passivité ») de son compatriote William Wordsworth, invente un concept très similaire (et ce même dans sa formulation antithétique) : celui de « Diligent indolence¹⁶⁰ » (« indolence diligente »). Tout comme la « wise passiveness », formule tirée du vingt-quatrième vers du poème « Expostulation and Reply » dans lequel Wordsworth explique que, puisque « The eye – it cannot choose but see; / We cannot bid the ear be still ; / Our bodies feel, where'er they be, / Against or with our will » (vv. 17-20), l'unique tâche du poète consiste à laisser son esprit se remplir des sensations qui lui sont offertes par le monde (*cf.* vv. 21-24), la « Diligent indolence » est également un état de passivité du poète dont la seule action consiste à se placer dans la meilleure disposition de réceptivité sensorielle possible : « let us open our leaves like a flower and be passive and receptive¹⁶¹ », explique Keats en comparant le poète à une fleur butinée par une abeille. Chez Rimbaud, même si le jeune homme reconnaît qu'il faut « être né poète », il faut ensuite surtout le devenir. Bien plus qu'un don qui n'implique par la suite qu'une passivité du poète, il s'agit d'une faculté acquise au prix d'un dur labeur et d'un processus éminemment actif. Le passage nécessaire de la passivité à l'activité du poète dans le processus de création poétique est d'ailleurs très clairement souligné par Rimbaud dans la seconde lettre lorsqu'il affirme « Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant* ». Le jeune homme corrige lui-même sa formule en une progression révélatrice. Il effectue en effet un changement mineur à l'importance majeure : d'une formule passive par excellence, « être voyant », le poète embraye vers une tournure on ne peut plus active à l'aide de l'expression « se faire ».

Il s'agit donc ici d'une différence supplémentaire entre les poètes orphiques et prométhéens : la revendication d'un système passif (que l'on retrouve déjà de façon assez claire dans le fait que la progression poétique de Keats est comparable à une initiation subie par le poète) où le poète du don inné attend de « recevoir » les sensations et l'inspiration, par opposition à un système actif impliquant une intentionnalité consciente et un travail du poète. La façon dont Rimbaud envisage la méthode qui doit permettre au poète de se faire voyant est néanmoins encore plus révélatrice de cette différence.

DES SOUFFRANCES ACCEPTÉES *VERSUS* DES SOUFFRANCES RECHERCHÉES

« Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens* », écrit Rimbaud. Nous pouvons ainsi constater que plus qu'un procédé actif s'opposant à

¹⁶⁰ J. Keats, « To J. H. Reynolds : 19 February 1818 », *op. cit.*, p. 115. Pour une comparaison entre la « wise passiveness » de Wordsworth et la « Diligent indolence » de Keats, voir S. Crinquand, *op. cit.*, p. 149.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 116.

une réceptivité passive des perceptions sensorielles (comme si le premier poète allait vers les sensations tandis que le second les attendait), la méthode du voyant passe par un « raisonné » (et donc volontaire) « *dérèglement* de tous les sens » (nous soulignons). Ce procédé implique ainsi une modification active des sensations reçues.

Le dérèglement souhaité par Rimbaud ne concerne néanmoins pas uniquement les perceptions sensorielles. Rimbaud joue en effet de façon significative sur la polysémie du substantif « sens » pour créer une syllepse renfermant à elle seule les deux étapes que Suzanne Bernard distingue dans la méthode du voyant : « “se faire Voyant”, d’abord, pour arriver à l’Inconnu ; ensuite, “trouver une langue” pour traduire ses visions¹⁶². » D’une part, le terme « sens » renvoie effectivement aux perceptions sensorielles, au rapport au monde que le poète doit consciemment dérégler pour parvenir à l’inconnu (le poète se laissera par exemple aller à la faim, au froid, au manque de sommeil, *etc.*, pour ressentir les effets de ces excès sur son corps et ainsi découvrir du nouveau) ; d’autre part, « sens » renvoie également à la « signification des mots », second grand objectif de Rimbaud et de son alchimie du verbe, lui qui, s’inspirant de Baudelaire, souhaite créer « [c]ette langue [qui] sera de l’âme pour l’âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant¹⁶³. » Pour prouver l’existence de cette seconde interprétation (si tant est que le lecteur n’avait pas, quant à lui, cette seconde interprétation en tête, en lieu et place de la première que nous avons mentionnée, confirmant ainsi que l’expression utilisée est profondément polysémique), il suffit de se référer à ce que Rimbaud aurait répondu à sa mère lorsque celle-ci, après avoir payé l’acompte pour la publication de la *Saison* et n’ayant rien compris au manuscrit de son fils, lui aurait demandé « Qu’as-tu voulu dire ? » : « J’ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens », aurait répondu Rimbaud. Le poète doit en effet se servir de mots à la signification tout aussi dérégulée que ses visions s’il souhaite pouvoir les exprimer : « si ce qu’il [le poète] rapporte de là-bas a forme, il donne forme : si c’est informe, il donne de l’informe. Trouver une langue », écrit le poète dans la seconde lettre. Plus tard, à l’occasion du texte « Délires II : Alchimie du verbe », le poète explique d’ailleurs : « je me flattai d’inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l’autre, à tous les sens ». L’éclatement polysémique et l’ouverture aux possibles de ses poèmes sont tels que le poète annonce qu’il « réservai[t] la traduction. » Nous pouvons donc constater que cette formule de Rimbaud, le « raisonné dérèglement de tous les sens », est en elle-même profondément éclatée au niveau de la signification (il y a une véritable expansion du

¹⁶² S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu’à nos jours*, Paris, Nizet, 1988, p. 155.

¹⁶³ A. Rimbaud, « Lettres du voyant », *op. cit.*, p. 346.

sens) mais également profondément performative¹⁶⁴ : Rimbaud dit et *en disant*, il accomplit la chose même dont il parle.

Ce qu'il est ici important de souligner, c'est que, dans tous les cas, le dérèglement de Rimbaud passe par des procédés d'excès et « d'hallucinations ». Ces dernières peuvent être soit artificielles (à travers le choix de ce terme nous renvoyons bien évidemment au *Paradis artificiels* de Baudelaire et donc à l'usage d'alcools ou de stupéfiants pour parvenir aux visions) ou « simples », ainsi que le poète les nomme dans « Délires II : Alchimie du verbe » et que Pierre Brunel définit comme étant « la superposition, à une image réelle, à une chose vue, d'une image fantasmagorique qui s'y substitue¹⁶⁵ » :

Je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ; les monstres, les mystères ; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi.

Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots !

Toutefois, de tels efforts et de telles hallucinations ont un prix : celui de la souffrance. C'est ici que nous pouvons retrouver toute la dimension prométhéenne de la tâche du poète et qui constitue sans doute une des raisons qui ont poussé Rimbaud à l'associer au « voleur de feu ». Là où chez Keats les souffrances sont vaguement *acceptées*, puisqu'inhérentes à la condition et à la mission du poète, les souffrances chez Rimbaud *recherchées, provoquées*, par le dérèglement : les souffrances du poète deviennent ainsi des outils à la mission du poète et non plus des conséquences¹⁶⁶. Ainsi que le constate également J. Meyers, cela constitue un élément de distinction majeur entre les poètes orphiques et prométhéens :

cette idée de sacrifice de la santé mentale pour atteindre le génie créatif, qui nous est familier depuis la légende de Faust, n'est pas neuve. Elle trouve son origine dans le *Phèdre* [...] Mais là où le poète de Platon attend passivement d'être touché et transformé par la *furor divinus*, « un don du paradis », le voyant de Rimbaud induit activement son propre état de démence¹⁶⁷.

¹⁶⁴ Au sujet de la fonction performative de l'écriture poétique, voir A. Chiroux, *Quand lire c'est faire*, Louvain-la-Neuve, UCL, 2016, p. 11 [Travail de fin de cycle].

¹⁶⁵ P. Brunel, *Rimbaud : Projets et réalisations*, Paris, Champion, 1983, p. 160.

¹⁶⁶ L'on pourrait nous reprocher que Prométhée ne *recherche* ni ne *provoque* ses souffrances, mais plutôt les *accepte* comme fin possible à son sort et qu'Orphée, quant à lui, ne les *accepte* pas puisqu'il n'a pas véritablement conscience de l'issue finale lorsqu'il plonge dans les Enfers. L'on pourrait donc nous reprocher que nos deux rapprochements sont erronés. Nous souhaitons ainsi rappeler ici que nous n'effectuons pas un travail de mythocritique et que les figures d'Orphée et de Prométhée nous servent simplement d'outils de distinction pour illustrer des différences. Elles sont donc malléables à nos besoins.

¹⁶⁷ J. Meyers, « The Savage Experiment : Arthur Rimbaud and Paul Verlaine », *The Kenyon Review*, Vol. 33, No. 3 (Summer 2011), p. 167-180, p. 169 ; « this idea of sacrifice of sanity to attain creative genius, familiar from the Faust legend, was not new. It originated in the *Phaedrus* [...] [b]ut while Plato's poet passively waits to be touched and transformed by the *furor divinus* ("a gift of heaven"), Rimbaud's seer actively induces his own state of madness ».

Dans la lignée de ce que nous avons suggéré, « [p]eu importent les modèles » Rimbaud les a dépassés, « il fait le troisième pas en avant ». Là où « Hoffman subissait presque passivement ses hallucinations », là où Poe était « désireux de rester jusqu'au bout lucide dans ses délires », Rimbaud « va plus loin encore [...] il se brise pour se connaître¹⁶⁸. » Le jeune s'« encrapule le plus possible » pour devenir poète et « les souffrances sont énormes ».

À partir de ce constat, nous pouvons ajouter une troisième signification au terme « sens ». Ce substantif doit sans doute être également compris dans sa signification, certes quelque peu vieillie, d'état psychique d'un individu. C'est du moins ce que nous permet de penser le paragraphe qui suit directement la mention du « dérèglement » :

Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant — Car il arrive à l'inconnu ! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé !

Ainsi qu'explicitement revendiqué, le voyant rimbaldien accepte de se mettre en péril, de livrer son corps et son âme (en tout cas son équilibre psychique) à divers extrêmes, non pas seulement physiques, mais également émotionnels. Le poète se place ou se laisse volontairement aller dans toute sorte de situations de dérèglements moraux afin de pouvoir ressentir, chercher à comprendre, puis traduire, des choses et sensations nouvelles. Comme l'a écrit Rilke, que nous avons cité en épigraphe du « Chapitre I », ce que les autres oublient pour se rendre la vie possible, le poète, lui, le découvre et l'agrandit même : le poète voyant doit, au lieu de réprimer ses émotions, les attraper et les maintenir en lui pour les analyser, et les ressentir scrupuleusement. Le poète accepte d'être le patient, « le grand malade », pour devenir le médecin, le « suprême Savant » ; le poète « épuise en lui tous les poisons pour n'en garder que les quintessences » ; il boit les poisons pour y trouver un remède, pour trouver « les choses inouïes et innombrables ». Le poète accepte de – et désire même – devenir vert de rage, bleu de peur, rouge de colère, *etc.*, dans l'espoir de créer ensuite des couleurs nouvelles. Même si, dans l'« Adieu » final de la *Saison*, Rimbaud rejette sa méthode du voyant, il conclut pourtant en soulignant que cette méthode lui aura au moins offert « [u]n bel avantage » : « c'est que je puis rire des vieilles amours mensongères [...] et il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps. » Il apparaît ainsi que c'est en sacrifiant sa personne à la cause, en étant prêt

¹⁶⁸ Les cinq citations sont issues de P. Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Seyssel, Champ Vallon, 1991, p. 106.

à « cr[ever] dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables » que le poète peut atteindre l'inconnu, la vérité, et se « charg[er] de l'humanité, des *animaux* même ».

L'injonction « [q]u'il crève dans son bondissement » constitue ainsi une autre différence majeure avec le poète orphique : même si l'on pourrait comparer le « miserable and mighty poet of the human heart » de Keats aux « horribles travailleurs » rimbaldiens, le poète orphique, contrairement au poète prométhéen, n'est pas prêt à « crever dans son bondissement ». L'orphique n'est pas ce surhomme prométhéen voulu par Rimbaud : là où le chapitre suivant va démontrer que Rimbaud a véritablement appliqué sa méthode, nos analyses précédentes ont illustré, et ce à plusieurs reprises, que Keats se refuse, quant à lui, à véritablement aller vers cette « nobler life » dont il parle tant (*cfr.* « Sleep and Poetry » et *Endymion*). Une lettre du poète anglais entre d'ailleurs en parfaite opposition avec la doctrine prométhéenne du dérèglement rimbaldien :

On our return from Belfast we met a Sadan – the Duchess of Dunghill – It is no laughing matter tho – Imagine the worst dog kennel you ever saw placed upon two poles from a mouldy fencing – In such a wretched thing sat a squalid old Woman squat like an ape half starved from a scarcity of Biscuit in its passage from Madagascar to the cape, – with a pipe in her mouth and looking out with a round-eyed skinny lidded, inanity – with a sort of horizontal idiotic movement of her head – squab and lean she sat and puff'd out the smoke while two ragged tattered Girls carried her along – What a thing would be a history of her Life and sensations¹⁶⁹.

Nous pouvons constater que même si Keats songe à tout l'intérêt qu'il y aurait à se placer, via un procédé empathique¹⁷⁰, dans la peau de cette vieille femme pour découvrir « l'histoire de sa Vie et sensations », il apparaît néanmoins que le poète se refuse à le faire, ainsi que le suggère l'emploi du conditionnel « would be ». Cela s'explique sans doute par le fait que Keats – dont les capacités empathiques sont telles qu'il avoue être capable de prendre part à l'existence d'un moineau se posant devant sa fenêtre jusqu'à picorer le gravier avec lui¹⁷¹ – est craintif à l'idée d'oublier sa propre personne, de s'investir corps et âme d'un être à la vie si dérèglée. Comme le héros de son long poème, Keats ne semble pas prêt à se sacrifier entièrement à la cause (ce refus orphique de la souffrance poétique trouvera sa concrétisation dans le sous-chapitre consacré aux « Great Odes »). Cette tendance à accepter de se placer consciemment et volontairement dans un état porteur de dérèglements et donc de souffrances au profit d'une cause supérieure semble donc être typique de l'attitude prométhéenne.

¹⁶⁹ J. Keats, « To Tom Keats : 9 July 1818 », *op. cit.*, p. 189.

¹⁷⁰ Au sujet du processus empathique, voir le premier chapitre « Of Sympathy » de l'ouvrage *The Theory of Moral Sentiments* de l'économiste et philosophe écossais Adam Smith.

¹⁷¹ J. Keats, « To B. Bailey : 22 November 1817 », *op. cit.*, p. 72 ; « if a Sparrow come [*sic*] before my Window, I take part in its existence and pick about the Gravel ».

De façon tout à fait surprenante, au chant IV de son poème *The Prophecy of Dante* (1819), le poète romantique anglais Lord Byron confirme d'ailleurs cette comparaison puisqu'il relie également cette même nécessité de ressentir à l'excès (« overfeeling ») les choses du monde (dont il fait une condition poétique nécessaire) à la figure de Prométhée :

Many are Poets but without the name ;
For what is Poesy but to create,
From overfeeling, Good or Ill, and aim
At an external life beyond our fate,
And be the new Prometheus of new men,
Bestowing fire from Heaven, and then, too late,
Finding the pleasure given repaid with pain,
And vultures to the heart of the bestower,
Who, having lavished his high gift in vain,
Lies chained to his lone rock by the sea-shore ? (IV, 10-19)

En plus d'illustrer indirectement les propos de Rimbaud, Lord Byron aperçoit également l'issue fatale d'une telle méthode (que Rimbaud verra aussi dans « Le Bateau ivre » ainsi que le nous le verrons dans le sous-chapitre suivant) : une telle méthode n'apportera *in fine* que des souffrances au poète prométhéen.

Enfin, remarquons qu'il existe un parallèle plus que stimulant à tirer entre la pensée de Rimbaud et la conception de l'« Übermensch » (« surhomme ») nietzschéen, et ce bien au delà de la simple mention d'une « force *surhumaine* » (nous soulignons) du jeune poète dans ses lettres. Comparons en effet le passage « Toutes les formes d'amour *etc.* » mentionné *supra*, avec un extrait de la préface de l'ouvrage *Humain trop humain* de Nietzsche, (commencé en 1876 et publié pour la première fois en 1878, soit sept ans après la mort de Rimbaud) :

« d'abord éprouver dans notre âme et notre corps les heurs et malheurs les plus contradictoires, en aventuriers, en circumnavigateurs de ce monde intérieur qui s'appelle "l'homme" [...] poussant dans toutes les directions, presque sans peur, ne faisant fi de rien, ne perdant rien, goûtant à tout, purifiant toutes choses et pour ainsi dire les passant toutes au crible [...] jusqu'à ce qu'enfin nous eussions le droit de dire, nous autres, esprits libres : "Voici un problème nouveau !" »¹⁷²

La ressemblance avec l'extrait des lettres du voyant est on ne peut plus frappante. Tout comme le voyant rimbaldien épuise « en lui tous les poisons », « toutes les formes d'amour, de souffrance et de folie » afin de parvenir à l'inconnu, tout comme le poète prométhéen de Byron s'évertue à « ressentir à l'excès le Bien et le Mal » afin de créer, le surhomme nietzschéen « éprouv[e] dans son âme et son corps les heurs et les malheurs les plus contradictoires [...] ne faisant fi de rien » pour parvenir à du « nouveau ». Nous arrêtons ici notre succincte comparaison, l'extrait parle de lui-même et nous ne ferions que répéter ce que nous venons de

¹⁷² F. Nietzsche, *Humain trop humain*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », p. 31.

développer, mais il était plus qu'intéressant, dans le cadre de la démarche de notre mémoire, d'effectuer ce parallèle. En effet, ayant pu observer une similarité de pensée entre Keats et Schopenhauer, il est ainsi stimulant et révélateur de signaler celle existante entre Rimbaud et Nietzsche. Cela prouve en effet que notre façon de classer les poètes orphiques et prométhéens ne semble ni erronée ni incongrue puisque à l'opposition entre les deux poètes peut également se superposer celle entre les deux philosophes.

Le vol du feu (II) : « Le Bateau ivre » et l'application de la méthode

Nous allons à présent démontrer que « les chemins qu'a voulu Rimbaud n'ont pas été pour lui de simples vues de l'esprit », que « le “dérèglement” qu'il s'est proposé [...] a été vraiment tenté, durement vécu¹⁷³ ». Nous passerons pour cela par une analyse du poème « Le Bateau ivre » et par un succinct survol des années de Rimbaud avec Verlaine.

« LE BATEAU IVRE »

Fort déprécié aujourd'hui par la critique¹⁷⁴, « Le Bateau ivre » est pourtant, à l'instar d'*Endymion*, d'un profond intérêt lorsque l'on cherche à comprendre la pensée poétique de Rimbaud. La différence entre ces deux poèmes réside néanmoins dans le fait que, là où *Endymion* représente véritablement une œuvre *en train* de se faire et dans laquelle le poète réfléchit et dessine les contours de sa pensée future, « Le Bateau ivre » se présente plutôt comme une réflexion menée sur un projet résolument établi. Là où le poète anglais ne sait pas où il va, mais le découvre au fil des livres, le poète français connaît exactement son cap et analyse son aventure comme s'il l'avait achevée. Plus que « l'application de la poétique élaborée en mai [*i.e.* celle des lettres du voyant]¹⁷⁵ », « Le Bateau ivre » est surtout l'occasion d'une réflexion que mène le poète sur cette poétique. De façon significative, remarquons que là où les lettres du voyant sont rédigées au futur, comme un projet à réaliser, « Le Bateau ivre » est quant à lui totalement rédigé à l'imparfait. Dans la lignée de ce que nous affirmons, P. Brunel observe également que « *Le Bateau ivre* [...] représente, à l'avance, la désintégration [voulue par la méthode du voyant], et l'accepte comme prix de la récompense (la liberté, les visions)¹⁷⁶ ». Si l'on effectue une lecture de ce poème de cent vers, nous pouvons en effet constater qu'il se divise en deux parties. La première, qui s'étend des vers 1 à 88, présente les moments de bonheur visionnaire que rencontre celui qui a accepté de se faire « l'âme

¹⁷³ Y. Bonnefoy, *op. cit.*, p. 393.

¹⁷⁴ P. Brunel, *Rimbaud : Projets et réalisations, op. cit.*, p. 105.

¹⁷⁵ M. -A. Ruff, *Rimbaud*, Paris, Hatier, 1968, p. 99.

¹⁷⁶ P. Brunel, *op. cit.*, p. 111.

monstrueuse » ; la seconde, qui s'étend des vers 89 à 100, exprime plutôt l'impasse, le malaise et l'échec du prix d'un tel sacrifice.

Le poème débute par une libération des haleurs ou « autant dire de tout ce qui tire, gouverne, impose une trajectoire ou un ordre¹⁷⁷ ». Rimbaud renforce ensuite ce sentiment de détachement des contraintes lorsqu'il annonce que le sujet lyrique du poème est « insoucieux de tous les équipages » (v. 5) ou encore lorsqu'il note « Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais » (v. 8). La tempête bénit alors « les éveils maritimes » (v. 13) du jeune poète qui s'intoxique alors à l'alcool pour amplifier encore cet état. En effet, pour se baigner « dans le Poème / De la Mer, infusés d'astres et lactescents » (v. 21-22), ambition du voyant, le poète se débarrasse du « gouvernail et grappin » (v. 20) en laissant l'« eau verte » (v. 18) – lisons l'absinthe – et les « vins bleus » (v. 19) pénétrer « [s]a coque de sapin » (v. 18 ; la coque du bateau symbolisant le corps du poète comme le suggère le pronom possessif « ma »), jusqu'à en vomir (« vomissures » (v. 19)). Le poète, enfin libéré de tout et « déréglé », sait à présent les choses et semble voir plus que le commun des mortels :

Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes
Et les ressacs et les courants : je sais le soir,
L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,
Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir ! (vv. 29-32)

Cette strophe entretient tout à la fois la vieille tradition mythique du poète comme être doté d'une perception supérieure des choses, mais initie surtout ce qui est sans doute l'illustration la plus réussie de cet état. Les strophes qui suivent le passage cité *supra*, rythmées par une succession de « J'ai vu » (v. 32 ; 33 ; 49) assésés avec obstination, de « J'ai rêvé » (v. 37), « J'ai suivi » (v. 41) et « J'ai heurté » (v. 44), présentent en effet toute une série d'images fantastiques. Le poète voyant intoxiqué rencontre par exemple sur sa route « la nuit verte aux neiges éblouies » (v. 37), « d'incroyables Florides » (v. 45), « des arcs-en-ciel tendus comme des brides / sous l'horizon des mers » (vv. 47-48), des « [g]lacières, soleils d'argent, flots nacres, cieux de braises » (v. 53), *etc.* Il apparaît ainsi que la méthode du voyant porte ses fruits : ces strophes sont en effet d'une puissance évocatrice et d'une force imaginative telles que nous estimons que ce poème, composé par un garçon de dix-sept ans (qui n'a encore jamais vu la mer), n'a pas à pâlir face aux poèmes tels que le célèbre rêve à l'opium de Coleridge, « Kubla Khan », ou encore face au poème « Le Voyage » de Baudelaire dont le jeune homme

¹⁷⁷ J. -M. Maulpoix, *Le poète perplexe*, Paris, Corti, « En lisant, en écrivant », 2002, p. 137.

s'inspire probablement¹⁷⁸. Le jeune voyant de Charleville nous semble d'ailleurs avoir apporté sa propre réponse à la question posée par l'auteur des *Fleurs du Mal* : « Étonnants voyageurs ! [...] Dites, qu'avez-vous vu ? » (vv. 49; 57).

Toutefois, E. R. Peschel remarque avec justesse que « quelque part après le milieu de ce poème de cent vers, le rythme émotionnel de l'aventure ralentit¹⁷⁹. » Nous pouvons en effet constater qu'au vers 61, le sujet lyrique devient un « martyr lassé des pôles et des zones », « une femme à genoux » (v. 64) et qu'apparaissent alors des « Moi » constamment placés en début de vers, comme par un besoin du poète d'expliquer les maux qui le frappent : « Or moi, bateau perdu » (v. 69) ; « Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses / N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau » (v. 71-72) ; « Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur » (v. 74) ; « [Moi] Qui porte [...] des morves d'azur // [Moi] qui courais, taché de lunules électriques » (vv. 75-77) ; « Moi qui tremblais » (v. 81). À l'instar de ce que nous avons vu chez Keats dans *Endymion*, le navigateur des eaux troubles d'un monde halluciné regrette à présent la normalité du monde réel où « le soleil bas » n'est pas « taché d'horreurs mystiques » (v. 33) :

Mais, vrai, j'ai trop pleuré ! Les Aubes sont navrantes.
Toute lune est atroce et tout soleil amer :
L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes.
Ô que ma quille éclate ! Ô que j'aïlle à la mer ! (vv. 89-92)

La mer que le poète désire à présent n'est plus cette « Mer » idéalisée à l'aide d'une majuscule, ce « Poème », « infusé d'astres et lactescent », mais simplement « la mer » rimant, non pas de façon simpliste mais de façon profondément significative, avec « amer ». Le bateau est ivre de ses visions et, malade, « regrette l'Europe aux anciens parapets ! » (v. 84). « Si je désire une eau d'Europe », renchérit le poète, « c'est la flache / Noir et froide » (vv. 93-94). Tout comme le Hugo des *Contemplations* qui, après avoir perdu sa fille, s'exclame :

Plutôt que de lever tes voiles,
...
J'eusse aimé mieux, loin de ta face,
Suivre, heureux, un étroit chemin,
Et n'être qu'un homme qui passe
Tenant son enfant par la main ! (« Trois ans après », vv. 72 ; 76-80)

Le poète du « Bateau ivre » aspire à un retour à la normalité et au calme de la vie non visionnaire. Le poète ne souhaite n'être qu'un enfant qui, bien que « plein de tristesse », lâche

¹⁷⁸ A. Guyaux rappelle que « l'hypothèse d'un rapprochement entre “Le Voyage” de Baudelaire et *Le Bateau ivre* est ancienne ». Elle remonte à un article de Gustave Khan publié dans *La Revue blanche* du 15 août 1898. (A. Rimbaud, *op. cit.*, p. 869 (note de bas de page 5)).

¹⁷⁹ E. R. Peschel, *op. cit.*, p. 56 ; « somewhere past the middle of this one-hundred line poem, the emotional rhythm of the adventure slows down. »

sur les eaux « [u]n bateau frêle comme un papillon de mai » (v. 96). « Le Bateau ivre » est ainsi « tout à la fois une glorification et une condamnation de son intoxication¹⁸⁰ ». Nous pouvons donc constater que, déjà à cette époque, Rimbaud a conscience de la défaite future qui attend le voyant. Mais le jeune poète ne serait néanmoins pas un prométhéen si cela l'empêchait de continuer à l'appliquer.

L'APPLICATION DE LA MÉTHODE

« Venez, venez vite, chère grande âme... on vous désire, on vous attend !...¹⁸¹ » Cette phrase bien connue et tirée d'une lettre que Verlaine envoie à Rimbaud fin août - début septembre 1871, signe le nouveau départ du jeune poète pour Paris, ainsi que le début de sa relation poétiquement déréglée avec son aîné. À Paris, en compagnie de Verlaine, Rimbaud applique la méthode du voyant qu'il s'était fixé quelques mois auparavant.

Malgré l'aide de l'auteur des *Poèmes saturniens* ou encore de Banville – que Rimbaud avait pourtant profondément singé – le jeune poète choisit de vivre dans des lieux sordides, se laissant volontairement aller à la crasse, au froid, à l'exhibitionnisme, à la provocation, à la faim et à maints autres excès tels que l'alcool, l'usage de stupéfiants, ou encore le désordre affectif provoqué par sa relation érotique homosexuelle avec Verlaine¹⁸². Il s'agit d'un désir profond du poète de « mettre son programme [celui des lettres du voyant] en pratique¹⁸³ ». Profondément déçu par la capitale¹⁸⁴, Rimbaud part alors avec son nouveau compagnon : les deux hommes passent tout d'abord par le berceau Ardennais de Rimbaud, puis par la Belgique, d'où ils prennent un bateau pour arriver à Dover puis se rendent enfin à Londres.

Un poème tiré des *Illuminations* pré-*Une saison en enfer*¹⁸⁵, « Matinée d'ivresse » illustre l'application terrible de la méthode du voyant par Rimbaud durant ces années. Il est aujourd'hui

¹⁸⁰ E. R. Peschel, *op. cit.*, p. 57 ; « both a glorification and a condemnation of his intoxication ».

¹⁸¹ A. Rimbaud, *op. cit.*, p. 364.

¹⁸² Au vu des précédents et futurs de poèmes de Rimbaud (relativement à sa relation avec Verlaine) dans lesquels les figures fantasmées sont toujours féminines, ainsi qu'au vu des données biographiques tirées de ses voyages à travers l'Europe et l'Afrique, nous estimons qu'il faille essentiellement considérer la relation homosexuelle de Rimbaud comme une forme supplémentaire du dérèglement moral souhaité par le jeune homme. C'est également ce qu'estime Y. Bonnefoy qui écrit que « [l']homosexualité ne dut être, pour le Rimbaud de ces premiers mois, qu'une des composantes de son *dérèglement raisonné*. Elle n'eut, pour reprendre son mot, que le caractère d'un vice » (*op. cit.*, p. 152), ou encore Henri Sztulman : « ses *expériences homosexuelles* n'avaient d'autre sens que la provocation, d'autre stratégie que d'entraîner son ou ses compagnons vers l'Aventure, d'autre finalité que le dérèglement de tous les sens et d'autre objet que d'assurer une emprise sur son partenaire. » (H. Sztulman, *Rimbaud : l'impossible amour*, Toulouse, Librairies des Ombres Blanches, 2017, p. 24.)

¹⁸³ J. Meyers, article cité, p. 168.

¹⁸⁴ Voir E. Starkie, *op. cit.*, p. 181-190.

¹⁸⁵ Nous défendons en un effet la perspective d'un chevauchement des *Illuminations* autour d'*Une saison en enfer*. Pour notre démonstration de notre optique du chevauchement et la position antérieure de « Matinée d'ivresse » par rapport à la *Saison*, voir le sous-chapitre « "Le dégagement rêvé" et les problèmes des *Illuminations* » de ce mémoire.

généralement admis que la mention finale des « Assassins » dans ce poème fait très certainement référence aux « haschischins », mot dérivé d'une racine arabe signifiant « mangeurs de haschisch » dont Baudelaire parle dans ses *Paradis artificiels*. Pour appuyer cette interprétation, Y. Bonnefoy a d'ailleurs effectué quelques parallèles révélateurs entre des passages du « Poème du hachisch » dans lequel Baudelaire décrit les effets de ce stupéfiant et « Matinée d'ivresse ». Le critique aboutit ainsi à la conclusion ferme que « le *poison* de “ Matinée d'ivresse ” est assurément le hachisch¹⁸⁶. » À l'instar de ce que nous avons vu dans le Livre I d'*Endymion*, dans lequel le héros se délecte avec délice de ses souffrances, la méthode du voyant – car il semble que cela soit bien de cela qu'il s'agisse ici : « Nous t'affirmons méthode ! » – fait coïncider plaisir et douleur. Le poème en témoigne à travers des oxymores révélateurs comme « Fanfare atroce » ou encore « Chevalet féérique » (où « chevalet » renvoie potentiellement ici à un instrument de torture). Bien que nous croyons que le poète n'écrivait sans doute pas *sous* influence (rappelons que Rimbaud fut profondément déçu par sa première expérience du hachisch en 1871, la taxant de « paradis artificiel exactement raté » et ses visions de « lunes blanches et noires¹⁸⁷ »), il semble indéniable que le jeune homme se servait en tout cas des stupéfiants comme manière de dérégler son corps pour ressentir des choses nouvelles. « Matinée d'ivresse » confirme ainsi le commentaire de E. Starkie qui explique que « sa vie de débauche fut pour [Rimbaud] un long martyre, mais qui lui procura toute sorte de joies extatiques du martyre religieux¹⁸⁸ » et prouve également que le poète « était prêt, pour atteindre cette condition sublime, à sacrifier sa santé et sa dignité¹⁸⁹. »

Tout comme Endymion pour qui chaque oiseau devient, après l'extase, un démon déguisé, le sujet lyrique de « Matinée d'ivresse » constate qu'une fois les joies passées, ce qu'il reste n'est alors plus que souffrances : les effets hallucinatoires dissipés, la « fanfare tournant » comme un lait imbuvable, le poète alors « rend[u] à l'ancienne inharmonie ». Toutefois, à la différence de d'Endymion et du poète orphique, le poète prométhéen ne refuse pour autant pas sa tâche par la suite. La mission du poète prométhéen est suicidaire ou en tout cas autodestructrice mais il « donn[e] [sa] vie toute entière tous les jours ». « Tous les jours », la vie du poète est à nouveau mise en jeu, tous les jours le foie de Prométhée est dévoré par un aigle pour son acte de sacrifice, tous les jours le poète réitère sa « promesse surhumaine » de

¹⁸⁶ Y. Bonnefoy, *op. cit.*, p. 222-224.

¹⁸⁷ E. Delahaye, *Souvenirs familiaux à propos de Rimbaud, Verlaine, Germain Nouveau*, Paris, Messein, 1925, p. 162.

¹⁸⁸ E. Starkie, *op. cit.*, p. 189.

¹⁸⁹ *Idem*.

« Matinée d'ivresse ». Cette analyse illustre donc déjà que, contrairement à l'orphique, le poète prométhéen est prêt à crever dans son bondissement.

Conclusion

Comme ce chapitre l'a majoritairement illustré et démontré, les « méthodes » ou plutôt les façons d'aborder la pratique poétique – que l'on pourrait encore également qualifier de « parcours poétiques » au vu de nos comparaisons mythiques – adoptées par l'orphique Keats et le prométhéen Rimbaud sont profondément différentes. Là où nous pouvons difficilement parler d'une méthode chez Keats, il est au contraire presque impossible de ne pas la mentionner dans le cas de Rimbaud. En un sens, cela va bien sûr de pair avec les observations que nous avons déjà pu tirer sur les ambitions respectives des poètes dans le chapitre précédent. En effet, sans ambition claire, la carrière poétique de Keats se caractérise forcément par l'absence d'une méthode établie : comment et pourquoi savoir de quelle façon se rendre à un point que l'on ne distingue pas vraiment ? C'est d'ailleurs ce que révèle le poète lui-même lorsqu'il dit dans une de ses nombreuses lettres : « I am however young writing at random – straining at particles of light in the midst of a great darkness¹⁹⁰ ». Pour citer Montaigne, l'orphique avance ainsi « à sauts et à gambades » : il s'agit véritablement d'une poésie de l'initiation, une poésie réflexive qui, quelque part, se pense elle-même. Fondant toujours sa réflexion sur l'œuvre du poète autrichien Rainer Maria Rilke – que nous considérons également comme représentatif de la classe des poètes orphiques – le philosophe allemand Martin Heidegger expose une pensée fort similaire à la nôtre : « alors seule sa poésie répond à la question » écrit Heidegger, c'est la poésie explique à au poète « pourquoi il est poète, vers quoi son chant est en route, quelle est son appartenance dans le destin de la nuit du monde¹⁹¹. » Cette citation corrobore ainsi notre opinion selon laquelle une des caractéristiques majeures des poètes orphiques s'avère être l'idée d'une progression : le poète orphique *découvre* (dans son sens littéral) sa pensée et sa poésie durant un voyage dans les régions mêmes de son chant. Tel Orphée dont le seul but est de ramener Eurydice des Enfers et qui avance, armé de sa lyre, sans savoir où il va, ni véritablement que faire, ni comment faire, ni ce qu'il risque de rencontrer, le poète orphique distingue mentalement un vague but lointain dont il ne prend pleinement conscience qu'en avançant. Il avance pour découvrir et c'est en découvrant qu'il se découvre lui-même. Pour l'orphique, il n'y a donc pas une méthode, mais des méthodes, sans cesse renouvelées, non pas tournées vers

¹⁹⁰ J. Keats, « To the George Keatses : 19 March 1819 », *op. cit.*, p. 329.

¹⁹¹ M. Heidegger, *op. cit.*, p. 385.

un point d'arrivée, mais plutôt vers un horizon, inatteignable et sans cesse à réévaluer. « Pour l'instant, vivez les questions » écrit Rilke, « [p]eut-être alors, vivez-vous un jour lointain, sans vous en rendre compte, progressivement dans la réponse¹⁹². »

Cela entre ainsi en profonde opposition avec la mentalité prométhéenne illustrée par Rimbaud. De son côté, le jeune français a en effet conçu très tôt dans sa carrière, à l'occasion des lettres du voyant, une méthode. Il nous semble indéniable que ces lettres constituent l'*ars poetica* d'une jeune âme ambitieuse, un manifeste pour une poésie nouvelle. Ainsi, nous estimons avec Y. Bonnefoy que les lettres du voyant sont un point de départ capital, une « idée extraordinaire qui décida, pour deux ans, pour toujours peut-être, de son destin¹⁹³. » Après avoir formulé sa théorie, Rimbaud la suit et l'applique jusqu'au bout (ou tout du moins jusqu'à *Une saison en enfer*, que nous verrons être un point de pivot initiant une nouvelle façon de faire dans la pensée rimbaldivienne). Contrairement à l'orphique, le poète prométhéen sait précisément où il va, ce qu'il a à faire et même ce qui l'attend. Il s'agit d'une poésie conçue, consciente et déterminée, dont les quelques vers de Victor Hugo, tiré du poème « Ibo » (*Les Contemplations*), illustrent le caractère prométhéen :

Vous savez bien que l'âme affronte
Ce noir degré,
Et que, si haut qu'il faut qu'on monte,
J'y monterai !
...
L'homme en cette époque agitée,
Sombre océan,
Doit faire comme Prométhée
...
Il doit ravir au ciel austère
L'éternel feu ;
Conquérir son propre mystère,
Et voler Dieu. (vv. 57-60 ; 69-71 ; 73-76)

Ce chapitre nous aura également permis d'établir deux autres distinctions entre les poètes orphiques et les prométhéens et aura ainsi vérifié un constat succinctement établi par W. A. Strauss qui remarque qu'« Orphée n'a pas forcé l'entrée, il est simplement entré ; son homologue Prométhée a utilisé la force et l'agressivité dans sa tentative pour atteindre ce qu'il y a au delà de l'humain¹⁹⁴. » Là où l'orphique accepte passivement des souffrances (mythologiques ou non) inhérentes à la condition poétique (et qu'il ne mesure pas encore véritablement) pour

¹⁹² R. M. Rilke, « Briefe an einen jungen Dichter : am 16. Juli 1903 », *Gesammelte Werke*, Köln, Anaconda, 2013, p. 112 ; « Leben Sie jetzt die Fragen. Vielleicht leben Sie dann allmählich, ohne es zu merken, eines fernen Tages in die Antwort hinein. »

¹⁹³ Y. Bonnefoy, *op. cit.*, p. 111.

¹⁹⁴ W. A. Strauss, *op. cit.*, p. 66 ; « Orpheus did not force the entry, he simply entered ; his counterpart Prometheus used force and aggression in his attempt to over-reach the human. »

réaliser ses créations, le prométhéen provoque activement son malheur poétique. Contrairement à l'orphique, le prométhéen cherche le gouffre autant qu'il y est entraîné, faisant ainsi des vers finaux du poème « Le Voyage » de Baudelaire une véritable profession de foi : « Nous voulons [...] / Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* ! ». Là où chez l'orphique, les douleurs du poète sont les conséquences de sa recherche (nous le verrons dans le chapitre à venir), les douleurs du prométhéen sont un outil à la création poétique. Tel le surhomme nietzschéen du texte au titre révélateur « Des voies du créateur », le poète prométhéen est celui qui est celui qui désire créer « par-delà lui-même et qui périt ainsi¹⁹⁵ ». L'orphique suit le courant du fleuve de son aventure poétique, buvant parfois la tasse, mais flottant sur les eaux en attendant de voir où tout cela le mène, tandis que le prométhéen nage quant à lui à contre-courant, usant ses forces et prenant le risque de se noyer, afin d'essayer d'imposer sa propre trajectoire aux eaux de la rivière.

¹⁹⁵ F. Nietzsche, « Des voies du créateur », *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1972, p. 84.

CHAPITRE IV

Une impasse :

« *The burden of the Mystery* » et *Une saison en enfer*

« C'est tout le terrible de l'art, qu'au plus l'on s'y aventure, au plus il nous oblige à l'extrême, presque à l'impossible¹⁹⁶ », écrit Rilke dans une lettre adressée à Lou Andreas-Salomè, le 28 décembre 1911. Ce chapitre va démontrer que les deux poètes sont tous les deux emmenés à un extrême, à un presque impossible poétique, à une impasse (entrevue dans des poèmes ultérieurs). L'orphique Keats, atteignant presque le bout des « dark passages » qui mènent à la Beauté-Vérité tant convoitée, va se trouver, *in fine*, effrayé par le « fardeau du mystère » et désillusionné par sa découverte. Le prométhéen Rimbaud va poursuivre sa route pour arriver aux limites de sa théorie, pour finalement, non pas rejeter son fardeau, mais s'écrouler dessous.

« *The burden of the Mystery* »

*Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang*¹⁹⁷.

– Rainer Maria Rilke, « Die Erste Elegie », *Duineser Elegien*

Afin d'illustrer et de donner sens à cette phrase énigmatique de Rilke, ce sous-chapitre se divisera en deux temps. Dans le premier, nous analyserons les « Great Odes » de Keats, montrant à quel point elles constituent le sommet de l'art du poète, mais également le sommet de ses questionnements sur celui-ci. Dans le second, nous passerons à une analyse de *Lamia* mettant ainsi en relief les répercussions de ces questionnements. Dans nos analyses, les parallèles avec les mythes orphiques que sont l'anabase (suivie par le retournement fatidique d'Orphée) et son démembrement prendront une résonance toute particulière. Ces deux mythes nous permettront en effet de rendre l'expérience de Keats plus aisément déclinable aux autres poètes de sa catégorie.

« THE GREAT ODES » : L'ANABASE ET LE RETOURNEMENT

Au nombre de six – « Ode on Indolence », « Ode to Psyche », « Ode to a Nightingale », « Ode on a Grecian Urn », « Ode on Melancholy » et « To Autumn » – ce qu'il est coutume d'appeler aujourd'hui les « Great Odes » constituent l'apogée du génie poétique de Keats. Toutes composées en 1819, *annus mirabilis* du jeune poète, les grandes odes constituent

¹⁹⁶ « Es ist das Furchtbare an der Kunst, daß sie, je weiter man in ihr kommt, desto mehr zum Äußersten, fast Unmöglichen. »

¹⁹⁷ « Car le Beau n'est rien que le commencement de l'Effroyable ».

néanmoins la partie de l'œuvre de Keats la plus sujette à débat. En effet, contrairement au reste de l'œuvre, extrêmement bien datée grâce à la correspondance du poète, la chronologie des odes est beaucoup moins claire. Le chercheur qui se penche sur les odes dans une perspective « groupée¹⁹⁸ » se trouve ainsi face à toute une série de chronologies différentes et, par conséquent, également face à une quantité extraordinaire d'interprétations, à tel point qu'il en existe aujourd'hui un *compendium*¹⁹⁹. Certains critiques estiment qu'il faut lire et analyser les odes de manière individuelle et donc détachées les unes des autres, d'autres que les odes sont profondément liées et que, par conséquent, connaître leur ordre de composition est capital pour comprendre la pensée du jeune poète. Suivant l'exemple de R. F. Gleckner et de N. Roe, nous estimons que les odes ne doivent être ni lues dans une perspective individuelle, ni dans une perspective profondément groupée, mais plutôt comme des poèmes indépendants, néanmoins liés et unis par l'angoisse réflexive du poète sur son art. Il nous semble en effet qu'une lecture des « Great Odes », même effectuée sans une séquentialité claire, nous permet de reconstruire, ou du moins d'appréhender, l'état psychique de Keats ainsi que son évolution poétique durant les mois d'avril-mai 1819. Néanmoins, bien que nous partagions l'avis de H. W. Garrod qui note que « la question de priorité dans le temps des différentes odes que Keats composa en 1819 est une question pour laquelle les données sont insuffisantes²⁰⁰ », avis encore soutenu aujourd'hui par N. Roe qui rappelle dans son ouvrage de 2012 que « personne n'a encore été capable d'établir l'ordre dans lequel elles ont été écrites²⁰¹ », nous comprenons également la mise en garde de K. Allott qui affirme que « le danger des “théories générales” des Odes est qu'elles encouragent un traitement négligent des preuves²⁰² ». Ainsi, après de longues réflexions et de nombreuses lectures d'ouvrages critiques, nous proposons également un classement des odes. En omettant « Ode on Indolence » (que certains critiques placent en première position, d'autres en antépénultième), nous pouvons affirmer que la première des odes est « Ode to Psyche » (fin avril 1819), que la dernière est « To Autumn » (septembre 1819) et que les autres odes, toutes écrites durant le mois de mai, suivent l'ordre suivant : « Ode to a Nightingale », « Ode on a Grecian Urn » et enfin « Ode on Melancholy ».

¹⁹⁸ Les avantages et les dangers d'une interprétation des odes comme « progression » sont discutés dans l'article de R. F. Gleckner, « Keats's Odes : The Problems of the Limited Canon », *Studies in English Literature*, Vol. 5, No. 4 (Autumn 1965), p. 577-585.

¹⁹⁹ Pour le *compendium* des critiques modernes des odes de Keats, voir J. Stillinger (dir.), *Twentieth Century Interpretations of Keats's Odes*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1968.

²⁰⁰ H. W. Garrod, *Keats*, Oxford, Oxford University Press, 1926, p. 94 ; « The question of priority in time as between the different Odes which Keats composed in 1819 is one which the data are insufficient for determining ».

²⁰¹ N. Roe, *op. cit.*, p. 309 ; « no one has been able to establish the order in which they were written. »

²⁰² K. Allott, « The Ode to the Psyche », *John Keats : A Reassessment*, dir. K. Muir, Liverpool, Liverpool University Press, 1958, p. 78 ; « The danger of 'general theories' of the Odes is that they encourage careless handling of the evidence. »

L'extrait de la « Première Élégie » du recueil *Élégies de Duino* de Rainer Maria Rilke que nous avons donné en épigraphe de ce sous-chapitre renferme tout le cœur du problème et de l'angoisse keatsienne des grandes odes. Au cours de son étape catabasique, Keats, comme Orphée, s'est progressivement rapproché de l'objet de sa quête, de son Eurydice mêlant beauté et vérité. Les deux poètes, descendant dans l'abîme, ont progressivement quitté la « Chamber of Maiden-Thought » et cette dernière s'est progressivement assombrie au fil de la descente. Comme Orphée, Keats a vu la mort (littéralement), a gagné en maturité et a ainsi découvert que de nombreuses portes se sont ouvertes pour mener vers des « dark passages ». C'est à ce moment, au plus proche du « Mystery », que le poète est au sommet de son art. Imprégné de ce qu'il ressent et voit, le poète doit alors remonter à la surface, concrétiser ses visions en les traduisant en poème : le poète a ainsi à supporter le « fardeau du Mystère ». Pour continuer à donner sens aux mots de Keats, le poète se trouve alors « in a Mist ». Comme Orphée aux Enfers, le poète est perdu entre deux mondes : celui de la vie et de la mort, celui de la réalité et du rêve, la « zone » décrite dans l'*Orphée* de Cocteau. L'apogée de l'anabase, le moment du retournement terrible de l'homme pris entre les deux mondes, trouve son expression la plus poignante dans la fameuse « Ode to a Nightingale ».

Probablement écrit, selon Nicholas Roe, sous les effets du laudanum²⁰³ (ainsi que pourraient effectivement le suggérer les vers 1 à 4), le poème « Ode to a Nightingale²⁰⁴ » débute par la présentation d'un sujet lyrique complètement émerveillé par un rossignol directement idéalisé (« thou, light-winged Dryad of the trees » (v. 7) ; « Thou was not born for death, immortal Bird ! » (v. 61)) et transformé en un « symbole de l'art visionnaire²⁰⁵ ». Subjugué par les chants mélodieux de l'oiseau, le poète se laisse progressivement emporter dans un monde fantasmagorique, coupé de la réalité. Dans la deuxième strophe du poème, le sujet lyrique demande une « draught of vintage » (v. 11), littéralement pleine de synesthésies, de mélanges impossibles que seul le vrai poète, celui de la « zone », peut rêver. Le sujet lyrique désire en effet un vin « Tasting of Flora and the country green / Dance, and Provençal song, and sunburnt mirth » (vv. 13-14), « a beaker full of the warm South » (v. 15). Si le poète demande ce breuvage, ce serait pour rejoindre complètement le rossignol hors du monde : « That I might drink and leave the world unseen » (v. 19). En rejoignant l'oiseau, en se dissolvant (« Fade far away, dissolve » (v. 21)) dans cet autre monde rêvé, le poète souhaite tout à la fois quitter les

²⁰³ N. Roe, *op. cit.*, p. 324. Voir également les pages 306 à 309 pour le rapport de Keats à l'opium.

²⁰⁴ Une version complète du poème peut être consultée en « Annexe III ».

²⁰⁵ D. Perkins, « Ode to a Nightingale », *Keats : A Collection of Critical Essays*, dir. W. J. Bate, p. 103-111, p. 104 ; « a symbol of visionary art. »

maux de la vie terrestre (« and quite forget / What thou [le rossignol] among the leaves hast never known / The weariness, the fever and the fret » (vv. 22-23)) mais également la mutabilité du réel. Contrairement à ce que nous avons vu dans « Sleep and Poetry », cette mutabilité fait à présent profondément souffrir le poète qui demande explicitement à quitter cet endroit « Where Beauty cannot keep her lustrous eyes » (v. 29). Dans son essai psychanalytique « Keats' depressive poetry », le critique S. A. Reid va même jusqu'à affirmer que la « dépression » de Keats serait la conséquence de « sa conscience profonde de la “mutabilité” » lui qui réfléchissait à ce problème bien plus intensément que n'importe quel autre poète anglais²⁰⁶. Dans la quatrième strophe, nous assistons à un premier pseudo-éveil de la conscience du poète. Il s'agit du début de l'angoisse terrible, de la lutte qui se fait en lui entre son amour pour le monde réel imparfait et son vertige (dans son sens kunderien²⁰⁷) pour le superbe monde idéal, ainsi que le souligne la répétition des « Away » : « Away ! Away ! for I will fly to thee » (v. 31). Le sujet lyrique cède finalement aux appels du rossignol, sans doute plein de visions plus attirantes. Le poète poursuit à présent l'oiseau, non plus à l'aide du vin (« Not charioted by Bacchus and his pards » (v. 32)), mais « on the viewless wings of Poesy » (v. 33). « Already with thee ! tender is the night » (v. 35) affirme alors le poète, à présent investi dans le chant du rossignol. Tel Endymion qui baignait dans un air supérieur plus chaud et plus pur, le poète semble plus heureux et plus comblé, à tel point qu'il dit voir la « Queen-Moon is on her throne » (v. 36), la déesse de la Lune Diane, symbole de l'idéal, présente dans *Endymion*. Néanmoins, à peine trois vers plus loin, il apparaît que cette expérience est en fait une erreur : le poète a été dupé. « But here [au plus profond du Mystère] », écrit maladivement Keats, « there is no light » (v. 38). Le poète, malgré une connaissance quasi pure et exacerbée des choses (ainsi le suggèrent la magnifique imagerie et les effets sonores de la cinquième strophe), malgré le fait qu'il parvienne à passer des « Fast-fading violets » (v. 47) à la « coming musk-rose » (v. 49), de la dégénérescence à la vie, perd cependant progressivement tout contact humain avec les choses qu'il décrit : « I cannot see what flowers are at my feet / Nor what soft incense hangs upon the boughs » (vv 41-42). Ces deux vers, fort similaires à ceux que nous avons pu voir dans le Livre II d'*Endymion*, sont pourtant fort différents. Là où, dans *Endymion*, le passage témoignait de l'expérience « anti-daemonique » du héros traumatisé par ses visions et rendu à

²⁰⁶ S. A. Reid, « Keats's depressive poetry », *A Psychoanalytic Review*, Vol. 58, No. 3 (Fall 1971), p. 395-418, p. 396-397 ; « The depression is the result of Keats's intense awareness of “mutability”[...] It can safely be said that Keats's concern with mutability was far more intense than it was for any other important English poet. »

²⁰⁷ « Le vertige, c'est autre chose que la peur de tomber. C'est la voix du vide au-dessous de nous qui nous attire et nous envoûte, le désir de chute dont nous nous défendons ensuite avec effroi. » (M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, « Folio », 1989, p. 94.)

la réalité, le sujet lyrique n'est ici pas rendu au monde, mais justement sent qu'il s'en éloigne progressivement. Le rapport du sujet lyrique au monde devient si bouleversé qu'il se rappelle avec délice qu'il a souvent été « half in love with easeful Death » (v. 52). À l'instar de Rimbaud qui, dans « Le Bateau ivre », s'exclame « Ô que ma quille éclate ! Ô que j'aïlle à la mer ! » (v. 92), le sujet lyrique de l'ode demande à mourir dans son extase : « Now more than ever seems it rich to die » (v. 55). Le poète est néanmoins rattrapé et sauvé par la réalité, avant de se noyer. Tout comme Endymion fut rappelé au monde par les mots de sa sœur Poena, c'est ici un simple et magnifique mot, « forlorn » (v. 70), placé à la fin de deux sublimes vers (il semble que Keats a réalisé ici une véritable peinture à l'aide de mots : « opening on the foam / Of perilous seas, in faery lands forlorn » (vv. 69-70)) qui rattrape le rêveur emporté. Ce mot, « abandonné », va complètement ramener la conscience du poète, qui se noyait jusque-là hors de lui-même, à l'avant-plan. L'imagerie qu'utilise Keats est tout à fait révélatrice de notre propos : « Forlorn ! the very word is like a bell / To toll me back from thee to my sole self » (v. 71-72). Le mot « forlorn », cette suite sonore, est une cloche, un signal d'alarme dans la conscience du poète : ce mot lui permet de s'arracher aux chants du rossignol afin de revenir à lui-même. L'oiseau s'éloigne ensuite et ses charmes s'éteignent (« Adieu ! thy plaintive anthem fades [...] and now 'tis buried deep / In the next valley-glades » (vv. 75 ; 77-78)). L'angoisse du poète atteint alors son apogée. Dans les derniers vers – qui sont peut-être les plus terribles jamais écrits par Keats – le poète ne sait plus du tout dans quel monde il se trouve « Was it a vision, or a waking dream ? / Fled is that music : do I wake or sleep ? » (vv. 79-80). Perdu, le poète ne voit plus « the balance of good and evil » et prend alors conscience de toute l'horreur de son expérience.

Au regard de l'expérience de Keats, notre interprétation du retournement d'Orphée pour expliquer l'impasse du processus de création poétique, apparaît ainsi comme différente de celle qu'expose M. Blanchot dans le chapitre « Le regard d'Orphée » dans son ouvrage *L'espace littéraire*²⁰⁸. Le poète ne retourne pas consciemment et volontairement vers son Eurydice pour consacrer l'œuvre en l'ancrant dans une finitude, le poète ne se retourne pas par un appel irrésistible du devoir : le poète doit plutôt être compris ici comme profondément perdu et affolé. Presque inconscient de son acte, si le poète se tourne en arrière, ce n'est qu'une tentative désespérée de comprendre où il se situe, en mettant ainsi fin à sa vision. Il s'agit d'une peur et d'une angoisse, plus que d'un véritablement désir de finaliser son œuvre. À travers cette expérience et cet acte orphique, nous comprenons beaucoup mieux une des phrases phares des

²⁰⁸ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1968, p. 227-234.

lettres du voyant de Rimbaud : « Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! ». C'est bien ce qu'il arrive ici à l'orphique Keats. Mais une fois encore, la différence majeure avec le poète prométhéen tient dans l'ajout de cette phrase que nous avons déjà souvent citée: « Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables ». Là où la première phrase est typique de l'orphisme, la seconde, contenant cette idée de sacrifice continu et complet du poète (réitéré en plus par la suite) est typique du prométhéen. Comme le souligne cette fois-ci avec justesse M. Blanchot : « Orphée est coupable d'impatience. Son erreur est de vouloir épuiser l'infini, de mettre un terme à l'interminable, de ne pas soutenir sans fin le mouvement même de son erreur²⁰⁹ ». Là où il apparaît que l'orphique dépose son fardeau à l'instant même (nous exagérons bien sûr) où il prend conscience de son poids, nous verrons que le prométhéen supporte quant à lui continuera le supplice de sa tâche poétique.

Le refus non-prométhéen de réitérer l'expérience du « Nightingale » trouve son expression dans « Ode to a Grecian Urn », qu'à la suite de S. M. Sperry et C. L. Finney, nous situons également après l'« Ode to a Nightingale ». Une telle position et une telle lecture des poèmes permettent ainsi de jeter une lumière nouvelle sur la zone d'ombre irrésolue des deux derniers de vers l'« Ode on a Grecian Urn » que T. S. Eliot (avec à sa suite de nombreux critiques) considèrent comme étant « dénués de sens [...] une sérieuse tache sur un magnifique poème²¹⁰. » Dans « Ode to a Grecian Urn », à l'instar de ce qu'il se passe dans « Ode to a Nightingale », le poète retente l'expérience de la dissolution identitaire menant à l'affolement. Il effectue cette fois-ci sa contemplation – chose moins risquée peut-être – sur un être inanimé, une urne grecque. Ainsi, l'intention d'*ekphrasis* du poème se mue très rapidement en une nouvelle noyade du poète hors de lui-même. Il se délecte une nouvelle fois de l'inouï (littéralement) :

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on ;
Not to the sensual ear, but, more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone (vv. 11-14)

Cette contemplation de la scène éternelle que le poète voit figurer sur l'urne le mène une nouvelle fois vers toute une série de questions angoissantes, insistant sur les limites de son art et de l'imagination (*cfr.* vv. 31-40). « Who » (v. 31), « What » (v. 35) et « Why » (v. 40) sont bien les termes qui structurent et rythment la quatrième strophe, avant d'aboutir à la froide

²⁰⁹ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1968, p. 230.

²¹⁰ T. S. Eliot, *Selected Essays*, New York, Harcourt, 1950, p. 231 ; « meaningless [...] a serious blemish on a beautiful poem. »

condamnation de la vision par le poète : « Thou, silent form [l'urne], dost tease us out of thought / As doth eternity : Cold Pastoral ! » (vv. 44-45). Les deux derniers vers du poème (qui semblent proférés par l'urne elle-même²¹¹) « “Beauty is truth, truth beauty, – that is all / Ye know on earth, and all ye need to know” », tant critiqués et incompris, nous semblent ainsi être volontairement insérés à la fin de cette ode : ils apparaissent ainsi comme étant une coupure abrupte et ferme aux questionnements et aux doutes angoissants du poète. Il ne s'agit donc pas d'une incohérence, d'une conclusion « dénuée de sens », mais d'une conclusion qui ne veut pas voir la véritable issue du poème. Ces deux derniers vers courts, un peu incongrus, mais catégoriques exposent le déni du poète quant au statut terrible de la beauté-vérité, fraîchement découvert dans « Ode to a Nightingale ». Dans l'« Ode on a Grecian Urn », Keats met fin à la contemplation avant l'angoisse et force le poème à s'achever sur une injonction catégorique, incitant à aimer la beauté.

Il apparaît ainsi que, là où, lors de l'anabase, Orphée perd son amante, le retournement chez Keats se solde essentiellement par une terrible découverte : outre le fait que la quête dans les « passages sombres » est un danger et *a priori* un sacrifice trop grand, le poète semble avoir vu le vrai visage de la « Beauté » qu'il pensait jusque-là supérieure et pure et dont il souhaite conserver l'image. Cela ne semble néanmoins pas possible. D'une part, nous pouvons en effet relever un écart énorme entre les tous premiers vers d'*Endymion* (donnés *infra*) et le climat global d'angoisse des odes :

A thing of beauty is a joy for ever :
Its loveliness increases ; it will never
Pass into nothingness ; but still will keep
A bower quiet for us, and a sleep
Full of sweet dreams, and health, and quiet breathing. (I, 1-5)

Nous sommes ici bien loin de la conception d'une beauté offrant un « refuge paisible », de « doux rêves » et une « respiration calme » à celui qui la contemple. D'autre part et surtout, nous pouvons remarquer que ces quelques vers positifs entrent en très claire opposition avec ceux complètement désillusionnés de la dernière strophe de « Ode on Melancholy », la dernière et la plus courte des odes de mai 1819. Dans cette ode – qui débute également par un refus clair de revivre l'expérience visionnaire du « Nightingale » (« No, no ! go not to Lethe » (v. 1), tandis que l'« Ode to a Nightingale » commençait par un oubli du poète dans les eaux du fleuve des Enfers : « One minute past, and Lethe-wards had sunk » (v. 4)) – le poète écrit : « Beauty

²¹¹ Il existe aujourd'hui un grand débat, lié à la place des guillemets, faisant que l'on ne sait plus vraiment qui profère les paroles des deux derniers vers. Un résumé des problèmes et des solutions possibles peut être trouvé en annexe du *compendium* de J. Stillinger, mentionné *supra*, sous le titre « Who Says What to Whom At the End of *Ode on a Grecian Urn* ? ».

that must die / And Joy, whose hand is ever at his lips / Bidding adieu » (vv. 21-22). Ainsi, nous pouvons constater que, là où en 1817, « une chose de beauté est une joie sans fin », en 1819, la Beauté est à présent vouée à la mort et la Joie à faire un signe d'adieu. Pour reprendre l'image que Charles Baudelaire a développée dans son essai « Le Peintre de la vie moderne », Keats semble ainsi avoir goûté à la beauté sous sa forme la plus pure, à cet « élément éternel, invariable », sans son « enveloppe titillante, apéritive », la rendant donc « indigestible, inappréciable, non adapté[e] et non approprié[e] à la nature humaine²¹² ». Tout comme Rimbaud, Keats semble ainsi avoir « trouv[é] [la beauté] amère » (« *Jadis si je me souviens bien...* ») et ressort complètement dégouté par son expérience.

LAMIA ET LE DÉMEMBREMENT

*His phantasy was lost, where the reason fades,
In the calm'd twilight of Platonic shades.
– John Keats, Lamia*

Composé quelque temps après les grandes odes de mai 1819, *Lamia* apparaît comme une recherche de réponse quant à l'angoisse liée à la nouvelle nature de la beauté. Tout comme *Endymion*, *Lamia* semble être une mise en scène des réflexions et des ressentis du poète concernant la relation conflictuelle entre beauté et vérité, idéal et réel, imagination et rationalité. Toutefois, là où l'œuvre de 1817 fut rédigée dans une période d'enthousiasme presque naïf, *Lamia* constitue un recul critique sur cette même question. Là où *Endymion*, après de multiples épreuves et rebondissements, finissait comblé au côté de la déesse Diane, le héros de *Lamia*, Lycius, va voir sa vie virer à la destruction et *in fine* à la mort, à partir de sa rencontre avec *Lamia*, personnification de la beauté dans ce poème. Nous pouvons donc dire avec Sylvie que « *Lamia* propose [...] une inversion d'*Endymion*²¹³ ».

L'intrigue de ce poème (que Keats réinterprète mais puise dans *The Anatomy of Melancholy* de R. Burton) est résumée en ces mots par Richard Woodhouse dans une lettre destinée à John Taylor, l'éditeur du poète :

Hermès est à la recherche d'une Nymphe, quand, venant d'un bois, il entend son nom et une chanson relative à sa perte – Mercure découvre que cela vient d'un serpent [Lamia] qui lui promet de lui montrer sa Nymphe s'il transforme le serpent en Femme ; ce qu'il accepte : sur ce, la serpent souffle sur ses yeux [ceux d'Hermès] quand elle voit sa Nymphe qui était restée à côté d'eux, en écoutant, invisible – La serpent a vu un jeune homme de Corinthe de qui elle était tombée désespérément amoureuse – Elle est métamorphosée en une belle Femme, le Changement est tout à fait Ovidien, mais mieux, – Elle trouve alors le jeune homme, & ils vivent ensemble

²¹² Les trois citations sont tirées de C. Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », *L'Art Romantique*, Paris, Calmann Lévy, 1885, p. 51-56, p. 54-55.

²¹³ S. Crinquand, *op. cit.*, p. 228.

dans un palais au milieu de Corinthe [...] dont personne ne peut voir l'entrée²¹⁴.

Le poème débute par une rapide description de la rencontre entre Hermès et Lamia dans un bois. Les descriptions sont si exagérément belles et luxuriantes, le vocabulaire et le style si travaillés, à la limite du pompeux, qu'il semble que Keats tout à la fois parodie le travail esthétique qu'il avait effectué dans premiers livres d'*Endymion*, tout en attirant déjà l'attention du lecteur sur ce qui sera le thème phare du poème : l'illusion et l'artifice de la beauté. « [L]a multiplicité des comparaisons souligne l'artifice de Lamia » relève également S. Crinquand, « l'accumulation d'adjectifs, d'effets stylistiques, semble même prouver que Keats souhaite attirer l'attention de son lecteur sur l'art du poète²¹⁵ ».

Un peu plus loin, la première description de Lamia (*cfr.* I, 47-53) nous donne un second aperçu de l'idée que se fait à présent Keats d'une « chose de beauté ». Contrairement à la forme pure que le poète conférerait à la beauté à travers la figure de la déesse Diane dans *Endymion*, Keats incarne à présent la beauté dans un personnage mi-femme, mi-serpent, dans une créature mythologique (au nom éponyme à celui de la protagoniste) à l'apparence changeante et dont on ne sait pas s'il faut l'aimer ou s'en méfier :

She seem'd, at once, some penanced lady elf,
Some demon's mistress, or the demon's self.
...
Her head was serpent, but ah, bitter-sweet !
She had a woman's mouth with all its pearls complete:
And for her eyes : what could such eyes do there
But weep, and weep, that they were born so fair ? (I, 55-56 ; 59-62)

Ce questionnement quant au statut à accorder à la beauté est renforcé lors de la transformation de Lamia en femme (*cfr.* I, 146-159). À travers cette métamorphose, Keats insiste pour présenter la beauté comme quelque chose de pernicieux, masqué sous une forme magnifique : le « serpent » (I, 146) du début de la description finit par devenir « now a lady bright / A full-born beauty new and exquisite » (I, 171-172). Lycius, le jeune Corinthien dont Lamia est amoureuse et qu'elle s'en ira séduire, sera ensuite attiré par elle « Orpheus-like at an Eurydice » (I, 248) et cette simple mention du mythe d'Orphée suggère déjà toute l'ambiguïté de la relation

²¹⁴ Cette lettre de R. Woodhouse à J. Taylor est citée dans N. Roe, *op. cit.*, p. 335 ; « Hermes is hunting for a Nymph, when from a wood he hears his name & a song relating to his loss – Mercury finds out that it comes from a serpent, who promises to shew him his Nymph if he will turn the serpent into a Woman; This he agrees to : upon which the serpent breathes on his eyes when he sees his Nymph who had been beside them listening invisibly – The serpent has seen a young Man of Corinth with whom she had fallen desperately in Love – She is metamorphosed into a beautiful Woman, the Change is quite Ovidian, but better, – She then finds the Youth, & they live together in a palace in the Middle of Corinth [...] the entrance of which no one can see. »

²¹⁵ *Ibid.*, p. 226.

à venir, oscillant entre amour et souffrance, réalité et illusion, dépendance et rejet. Le jeune homme, décrit comme étant heureux avant de rencontrer Lamia (« Ah, happy Lycius ! » (I, 185)) est à présent décrit comme « pale with pain » (I, 289) car angoissé de la perdre, ainsi que le suggèrent l'épanalepse et l'anaphore de l'impératif « Stay ! » aux vers 261-263. Bien que Lamia soit décrite comme une « cruel lady, without any show / Of sorrow for her tender favourites' woe » (I, 291-292), ses baisers sont pourtant pleins de vie et ses chants comme étant « Happy in beauty, life, and love, and everything, / A song of love, too sweet for earthly lyres » (I, 298-299). La suite du poème ne sera qu'oppositions entre un amour pour Lamia, mystérieuse figure de beauté et une conscience de ce qu'elle est véritablement.

La plus forte de ces oppositions est symbolisée par l'arrivée du personnage du sage Apollonius, le « trusty guide / And good instructor » (I, 375-76) de Lycius, personnifiant ainsi la faculté raisonnante, l'instinct de survie du poète se méfiant à présent du « burden of the Mystery ». Bien que Lamia tente de se cacher d'Apollonius par peur qu'il ne la reconnaisse (« from him [Apollonius] keep me [Lamia] hid » (II, 101)), le mentor de Lycius la découvre néanmoins et met son jeune protégé en garde, lui révélant ainsi la vraie nature de Lamia (*cfr.* II, 295-298). Le vocabulaire utilisé par Keats est révélateur : l'amant de la beauté est un « fou » (« Fool ! Fool ! repeated he [Apollonius] » (II, 295)), une « proie » (« a serpent's prey » (II, 298)) qui met sa vie en péril (« “from every ill / “Of life have I [Apollonius] preserv'd thee [Lycius] » (II, 296-297) pour un mensonge et une illusion. Le poème s'achève ensuite abruptement sur la prise de conscience de Lycius concernant la nature terrible de Lamia : « “A Serpent !” echoed he [Lycius] » (II, 305). Lamia s'évapore alors dans le vide pour s'éteindre dans la mort, laissant les bras de Lycius « empty of delight » (II, 307) avant que le jeune homme ne meure à son tour.

Ainsi, comme le passage de la dame cruelle aux baisers tendres cité *supra* le suggérait déjà, il apparaît de façon évidente que, malgré sa conscience de la fausseté de Lamia, Lycius y trouvait pourtant un certain bonheur : le jeune homme meurt à cause du vide laissé en lui par la disparation de sa trompeuse amante. Il y a donc un véritable déchirement, un conflit irrésolu qui se joue dans ce poème. Le poète semble incapable de décider s'il faut aimer la beauté ou s'en méfier, si elle est uniquement un mal ou bien un mal nécessaire. « La vérité au sujet de Lamia » analyse également J. M. Murry, « est que Keats lui-même ne savait pas si elle était une chose de beauté ou une chose maléfique. Il savait uniquement que s'il devait être privé d'elle,

il en mourrait, ce qu'il se produit en fait dans le poème²¹⁶. » Dans le cadre de notre parcours orphique, *Lamia* représente donc l'étape du *sparagmos*, du démembrement d'Orphée. Tout comme le maître de la lyre, sorti des Enfers, pleure son amante perdue et s'épanche en des chants destinés à l'au-delà, tout en étant déchiré par les mains physiques des Ménades, *Lamia* exprime le déchirement de Keats qui souhaiterait continuer à chanter la beauté idéale perdue, mais qu'un sens du réel, qu'une lucidité acquise lors de l'anabase des odes de mai semble empêcher. *Lamia* témoigne d'autant plus du déchirement du poète anglais, qu'aucun des personnages, que ce soit Lamia ou Apollonius, ne peut être considéré comme bon ou mauvais. N. Roe écrit de façon pertinente que « [p]lutôt que de proposer une seule lecture définitive, *Lamia* [...] nous demande de tenir compte des élans contradictoires, comme Keats fut lui-même obligé de le faire tout au long de cet été difficile de 1819²¹⁷. » Le poète comme le lecteur ne sait pas qui a raison ou qui a tort.

Une saison en enfer

*Mais un jour ta solitude te fatiguera,
un jour ta fierté se courbera,
et ton courage grincera des dents.
Un jour tu crieras : « Je suis seul ! ».
Un jour tu ne verras plus tes hauteurs,
mais tu verras de trop près ce qui est bas ;
ce qu'il y a en toi de noblesse
se remplira de crainte comme un fantôme.
Tu crieras un jour : « Tout est faux ! »*

– Friedrich Nietzsche, « Des voies du créateur », *Ainsi parlait Zarathoustra*

Selon Y. Bonnefoy, les poèmes de 1871-1872 constituent « la percée la plus fulgurante vers la perception de l'immédiat que la poésie ait connue²¹⁸ ». L'application de la méthode du voyant semble ainsi avoir bel et bien mené le poète vers la libération tant souhaitée des entraves de la conscience. Toutefois, « [c]e vertige qu'il nous rapporte » poursuit Y. Bonnefoy, « Rimbaud ne l'a sans doute que trop fortement éprouvé au cours tumultueux de ses expérimentations²¹⁹ ». Rimbaud se retrouve en effet rapidement face à cet « impossible » de l'art rilkéen, exigeant du poète qu'il repousse toujours plus loin les limites. Le poète finit un

²¹⁶ J. M. Murry, *Keats and Shakespeare*, London, Oxford University Press, 1925, p. 159; « The truth about the Lamia is that Keats himself did not know whether she was a thing of beauty or a thing of bale. He only knew that if he were to be deprived of her, he would die, which he did, in the poem and in fact. »

²¹⁷ N. Roe, *op. cit.*, p. 341; « Rather than proposing a single definitive reading, *Lamia* [...] asks us to accommodate conflicting impulses as Keats himself was obliged to do throughout this difficult summer of 1819. »

²¹⁸ Y. Bonnefoy, *op. cit.*, p. 394.

²¹⁹ *Idem.*

jour bloqué, « éperdu au bord de l'infini²²⁰ » et atteint par une certaine forme de folie : « Je ne pouvais pas continuer, je serais devenu fou..., et puis c'était mal » aurait confié le poète à sa sœur Isabelle²²¹. Le jeune poète cherche alors une issue à son impasse en rédigeant *Une saison en enfer*.

L'IMPASSE POÉTIQUE

*Tes grandes visions étranglaient ta parole
- Et l'Infini terrible effara ton œil bleu !
- Arthur Rimbaud, « Ophélie »*

Si l'on en croit Verlaine, les poèmes de l'été 1872 faisaient partie d'un ensemble dont le titre suggère toute l'envergure (mais aussi le terrible) de l'expérience : *Études néantes*. Ces poèmes, « ces espèces de romances » par lesquelles Rimbaud « disai[t] adieu au monde », sont d'une nature si déconcertante et tendent si fort vers ce que le poète nomme des « refrains niais, rythmes naïfs » (« Délires II : Alchimie du verbe ») que son compagnon d'infortune, pourtant ébloui par la poésie du jeune homme, semble quelque peu réticent à en accepter les prouesses, bien qu'il les reconnaisse²²².

Toutefois, comme l'explique M. Eigeldinger dans son étude *La voyance avant Rimbaud*, il arrive un jour où tout voyant « éprouve douloureusement qu'il existe un décalage entre la vision et le langage de la communication, comme réduit à l'impossibilité²²³. » Rapidement après ces moments de productions et de recherches intenses, Rimbaud se trouve ainsi confronté – lui qui en avait eu conscience de façon très précoce comme le prouve l'épigraphe tiré du poème « Ophélie » de 1870 donné *supra* – aux problèmes inhérents à la poésie visionnaire et, par conséquent, aux limites de sa méthode du voyant. Le jeune poète semble sombrer dans l'horreur d'une terrible impossibilité à dire ses visions. L'impasse visionnaire à laquelle est confronté Rimbaud apparaît de manière assez évidente dans toute une série de poèmes de mai-juin 1872 dont le thème principal est celui d'une soif inextinguible et dont l'interprétation va bien au delà d'une simple soif d'été « à craindre la gangrène²²⁴ ». Un des plus marquants de ces poèmes est sans doute celui intitulé « Larme²²⁵ ».

²²⁰ V. Hugo, *op. cit.*, p. 481.

²²¹ Rapporté par P. Claudel dans sa préface au *Poésies complètes* de Rimbaud.

²²² Voir l'introduction que Verlaine consacre à la poésie de Rimbaud dans son ouvrage *Les Poètes maudits* : « Après quelque séjour à Paris, puis diverses pérégrinations plus ou moins effrayantes, M. Rimbaud vira de bord et travailla (lui !) dans le naïf, le très et le trop simple, n'usant que d'assonances, de mots vagues, de phrases enfantines ou populaires. Il accomplit ainsi des prodiges de ténuité, de flou vrai, de charmant presque inappréciable à force d'être grêle et fluet » (P. Verlaine, *Œuvres complètes*, Paris, Vanier, 1904, p. 29-30).

²²³ M. Eigeldinger, *op. cit.*, p. 41.

²²⁴ A. Rimbaud, « Lettre à Ernest Delahaye : Juin 1872 », *op. cit.*, p. 368.

²²⁵ Le poème, dans sa version de mai 1872, peut être consulté en « Annexe IV ».

Bien que des isotopies du liquide et du « boire » soient présentes dans ce poème, elles sont néanmoins contrebalancées par les doutes, les déceptions puis l'échec du poète, faisant ainsi de l'eau et de la soif des impasses. La « liqueur d'or » (v. 8) – déjà généralisée de façon pour le moins péjorative par un « Quelque » (v. 8) – pourtant *a priori* pleine de promesses de par sa nature et sa couleur, s'avère être « fade » et « fai[re] suer » (v. 8). Nous pouvons également remarquer que, depuis le début du poème, le sujet lyrique évolue dans un cadre désertique, sans l'ombre d'une vie : « Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises » (v. 1) ; « Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert » (v. 6). Cette atmosphère vide est évidemment contraire à une atmosphère visionnaire : elle annonce et accentue la défaite du poète dans l'ultime vers, d'autant plus que la troisième strophe (suivant le dégoût du poète face à la liqueur) met en scène un orage « qui changea le ciel » (v. 10) donnant ainsi naissance à des « pays noirs » (v. 11) et reflétant sans doute l'état de déception profonde du poète. Ce dernier, dont l'ambition de « tarir toutes les urnes » (v. 24) était pourtant exposée dans le poème intitulé « Comédie de la soif », s'avère ne pas parvenir pas à dire sa vision : le poème se conclut en effet sur le sujet lyrique avouant qu'il n'a « pas eu souci de boire ! ». Peu clair, ce dernier vers sera changé en quelque chose de beaucoup plus révélateur dans la version reprise dans « Délires II : Alchimie du verbe²²⁶ ». Dans cette version modifiée et réduite, Rimbaud affirme alors « Pleurant, je voyais de l'or – et ne pus boire » sous la forme d'un vers final isolé. Or, puisqu'« Alchimie du verbe » est un poème dans lequel Rimbaud revient avec un recul lucide et critique sur son parcours poétique, nous sommes en droit de considérer qu'il témoigne ici de la véritable raison de l'échec du poète : malgré ses tentatives de dire l'indicible (comme par exemple à travers les synesthésies du quatrième vers « Par un brouillard d'après-midi tiède et vert » ou encore un travail tout à fait novateur sur les rimes), le poète semble incapable d'étancher complètement sa soif de dire, de donner voix à sa vision. Plus que ne pas avoir le « souci de boire », le poète « pleure » car, alors qu'il voit les beautés et les promesses de la vision (« voyant de l'or »), il ne semble pas avoir les capacités de l'assimiler, ainsi que le souligne la négation du verbe « pouvoir », elle aussi mise en évidence par un tiret typographique à la fin du dernier vers.

Notre interprétation de la thématique de la soif comme impossibilité à étancher l'effort « de dire » se confirme dans un autre texte de la *Saison* : « Nuit de l'Enfer ». Nous pouvons en effet constater que la soif est associée à un étouffement de la parole (« Je meurs de soif, j'étouffe, je ne puis crier ») ou bien encore à un effort intellectuel effectué dans le but de rendre

²²⁶ Cette version est également consultable en « Annexe IV ».

les visions (« Et dire que je tiens la vérité [...] je suis prêt pour la perfection... Orgueil. – La peau de ma tête se dessèche. Pitié ! [...] J'ai soif, si soif ! ». Ainsi, malgré le fait que nous puissions trouver un sentiment enthousiaste face à l'impossibilité du poète à traduire ses visions dans deux poèmes de juillet 1872, « *Est-elle almée...* » et « *Plates-bandes d'amaranthes...* », dans lesquels le poète s'exclame « C'est trop beau ! c'est trop beau » (v. 5 du premier cité) et « C'est trop beau ! trop ! Gardons notre silence / [...] / Réunion des scènes infinies / Je te connais et t'admire en silence » (vv. 24 ; 27-28 du second cité) et malgré un sursaut d'orgueil dans « *Nuit de l'enfer* » (« Les hallucinations sont innombrables [...] Je m'en tairai : poètes et visionnaires seraient jaloux. Je suis mille fois plus riche, soyons avare comme la mer »), nous pouvons affirmer que le poète semble véritablement confronté à l'angoisse de l'indicible, à cette « soif malaise / [qui] Obscurcit [s]es veines » (« *Chanson de la plus haute tour* », poème également intégré dans « *Alchimie du verbe* »). En effet, le simple fait que ce sont bien les poèmes de mai, et non pas les deux poèmes de juillet mentionnés *supra*, qui sont repris dans le poème d'autocritique rimbalienne « *Alchimie du verbe* », témoigne de leur importance dans l'évolution poétique de Rimbaud. Les deux poèmes de juillet apparaissent ainsi, à l'instar de « *Ode on a Grecian Urn* » de Keats, plutôt comme des tentatives désespérées d'autopersuasion du poète avant le douloureux retour du refoulé de la *Saison*, explicitant toute la vanité et l'échec de l'entreprise rimbalienne.

UNE SAISON EN ENFER ET L'ÉCHEC DU VOYANT

*Debout devant la mer témoin de son supplice,
Il [Prométhée] y jeta la torche aux terribles clartés
Qui tournoya dans l'air, et sous l'ombre complice
S'éteignit en sifflant dans les flots irrités.*
– Roger Dumas, « *Prométhée* », *Poèmes et Légendes*

L'impasse poétique apparue dans les poèmes de 1872 ne constitue que la partie émergée d'un échec beaucoup plus important : celui de l'entreprise du voyant. L'impossibilité à traduire les visions poétiques apparaît ainsi plutôt comme l'étincelle qui met le feu aux poudres de la crise poétique (et spirituelle²²⁷) rimbalienne. Cet effondrement de tous les espoirs et de toutes les croyances motrices du poète, auquel s'ajoute la rupture violente avec Verlaine après le célèbre épisode de Bruxelles, donne ainsi naissance à la rédaction de la seule œuvre publiée par Rimbaud et datée par lui d'« avril-août 1873 » : *Une saison en enfer*. Dans cette œuvre divisée en neuf parties, le poète complètement déboussolé par toutes les expériences néfastes qu'il a

²²⁷ Bien qu'une lecture religieuse d'*Une saison en enfer* soit également possible, nous ne l'effectuerons pas dans le cadre de ce mémoire.

menées dans le but de retourner à son état de « fils du soleil », de devenir un « voleur de feu » et de « changer la vie », essaye à présent de se recentrer. Placé face à toute une série d'échecs, de malheurs et de crises, le jeune homme « cherche à exposer ce qu'il est (*Mauvais Sang*), ce qu'il souffre (*Nuit de l'Enfer*), ce qu'il recherche (*L'Impossible*), ce qu'il a tenté (*Délires I et II*), ce qui lui reste à faire maintenant²²⁸. » La plus importante de ces crises – du moins dans le cadre de notre travail – est celle de la crise poétique. Il semble que le prométhéen Rimbaud s'effondre, ne supportant plus les douleurs du « grand maudit » enchaîné à son rocher.

« Délires II : Alchimie du verbe » est sans aucun doute le texte dans lequel l'échec poétique de Rimbaud s'exprime de façon la plus évidente. Après que Rimbaud a mis en évidence l'échec de son ambition de « changer la vie », ainsi que la vanité de son caractère volontairement révolutionnaire via l'étrange prosopopée de la Vierge folle / Verlaine dans « Délires I » (« Je l'écoute faisant de l'infamie une gloire, de la cruauté un charme »), le poète reprend alors sa propre voix (« À moi ») pour raconter l'« histoire d'une de [s]es folies ».

Bien que P. Brunel estime que Rimbaud fasse démarrer l'histoire de cette folie « sensiblement plus tard que les deux lettres du voyant²²⁹ », fondant son argument sur l'absence de tout poème proposé à Izambard ou Demy, il nous semble évident qu'il s'agit pourtant bien de cet *ethos* du voyant et des ambitions des lettres de mai 1871 qui sont sapés par le poète. Même si le poème chronologiquement le plus ancien mentionné par Rimbaud s'avère effectivement être « Voyelles », écrit quelque temps après les lettres du voyant, la mention « je me flattai d'inventer un jour ou l'autre un verbe poétique accessible à tous les sens » nous autorise à établir un parallèle clair avec « cette langue [qui] sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs » des lettres de mai 1871. Rimbaud nous explique alors ses aventures et ses tentatives : « J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges » ; « Je m'habituai à l'hallucination simple [...] puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots » ; « Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit » ; et le poète de finalement préciser plus loin qu'« [a]ucun des sophismes de la folie – la folie qu'on enferme – n'a été oublié par moi ». Prétentieuses fanfaronnades poétiques ou non, il semble que tout cela renvoie bel et bien au projet et aux exploits poétiques du voyant rimbaldien.

Toutefois, comme le suggère le choix du terme « folie », il apparaît que ces différents efforts poétiques ont néanmoins conduit le poète à être « en proie à une lourde fièvre » et à

²²⁸ S. Bernard, *op. cit.*, p. 166.

²²⁹ P. Brunel, *op. cit.*, p. 150.

« dire adieu au monde dans d'espèces de romances ». Le poème se termine ensuite (ou presque) par ce terrible paragraphe :

Ma santé fut menacée. La terreur venait. Je tombais dans des sommeils de plusieurs jours, et, levé, je continuais les rêves les plus tristes. J'étais mûr pour le trépas, et par une route de dangers ma faiblesse me menait aux confins du monde et de la Cimmérie, patrie de l'ombre et des tourbillons.

Cet extrait est d'une limpidité et d'une clarté telle qu'il est presque inutile de le commenter. Dans ce que Verlaine a nommé « une prodigieuse autobiographique psychologique²³⁰ », ce sont bel et bien les mots de Rimbaud lui-même qui expriment le mieux la crise et l'échec poétique vécue par lui. Dans ces quelques lignes – faisant sans doute également partie de la mythologie poétique qu'a créée le jeune homme pour lui-même – nous pouvons lire les conséquences des efforts « surhumains » mis en œuvre par celui qui souhaitait devenir le « grand maudit » et « le suprême savant » : sa « santé fut menacée », ses rêves sont « les plus tristes » et le poète affirme être « mûr pour le trépas ». La poétique et l'entreprise poursuivies par Rimbaud l'auraient ainsi mené jusqu'« aux confins du monde », titre d'un poème perdu que nous pouvons voir figurer²³¹ dans le brouillon de « Délires II : Alchimie du verbe » et qu'Yves Bonnefoy estime qu'il aurait été « l'anti- “Bateau ivre”, la peinture, au-delà des navigations triomphales, d'une route fatale vers la mort²³². » Notre lecture de cet extrait comme renvoyant aux conséquences de la méthode du voyant est d'ailleurs confirmée par M. Matucci qui affirme également que lorsque Rimbaud écrit que sa « santé fut menacée », le poète renverrait bel et bien « à ce mois de mai 1872 qui marquait l'apogée de son dérèglement et de sa poésie [...] moment pendant lequel, passant à travers le tourbillonnement d'hallucinations, il [a] cru devenir fou²³³ ».

Le poète prométhéen aurait donc ainsi terriblement souffert de sa méthode. L'on pourrait presque entendre gémir le célèbre Titan au foie dévoré par un vautour, lorsque Rimbaud s'exclame « [l]es entrailles me brûlent. La violence du venin tord mes membres, me rend difforme, me terrasse » (« Nuit de l'enfer »). Face à cette violence, le poète en vient ainsi à finalement décider d'abandonner sa tâche : « L'ennui n'est plus mon amour. Les rages, les débauches, la folie, dont je sais tous les élans et les désastres, – tout mon fardeau est déposé. Appréciations sans vertige l'étendue de mon innocence » écrit le jeune poète dans « Mauvais Sang ».

²³⁰ P. Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, dir. J. Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 802.

²³¹ Sous la forme d'un titre signalant l'emplacement futur du poème que Rimbaud décida finalement de ne pas intégrer dans la version finale.

²³² Y. Bonnefoy, *op. cit.*, p. 138.

²³³ M. Matucci, *Les Deux Visages de Rimbaud*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1986, p. 50.

Même si Rimbaud semble ne renoncer à son rôle de poète visionnaire qu'à contrecœur, avouant dans « L'Éclair » que sa « trahison au monde [lisez le fait de déposer son fardeau] serait un supplice trop court » et qu' « au dernier moment, [il] attaquerai[t] à droite, à gauche... », il semble cependant ne pas y avoir d'autre solution pour lui. Même si le « Je » de « Adieu » apparaît comme amèrement déçu à l'idée de véritablement abandonner ses pouvoirs (« Eh bien ! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs ! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée ! »), le poète a néanmoins conscience que ceux-ci étaient néfastes et faux (« j'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels [...] je demanderai pardon pour m'être nourri de mensonge »). Sortie de son contexte, nous pourrions dire que le prométhéen Rimbaud se trouve au cœur de cette magnifique phrase, écrite par Pierre Choderlos de Laclos dans la « Lettre CVIII » de ces *Liaisons dangereuses* : « Être soi-même l'artisan de son malheur ; se déchirer le cœur de ses propres mains ; & tandis qu'on souffre ces douleurs insupportables, sentir à chaque instant qu'on peut les faire cesser d'un mot, & que ce mot soit un crime²³⁴ ! » Le temps semble avoir passé avant que le poète n'écrive la suite de ce poème, ainsi que le suggère un long trait typographique au milieu de la page. Le poète écrit alors : « je puis dire que la victoire m'est acquise : les grincements de dents, les sifflements de feu, les soupirs empestés se modèrent. Tous les souvenirs immondes s'effacent. Mes derniers regrets détalent ». Le prométhéen Rimbaud aurait donc bel et bien déposé son fardeau néfaste de voyant et serait *a priori* en voie de guérison, lui dit être à présent capable de « saluer la beauté » (« Délires II : Alchimie du verbe »).

Cet abandon fait-il ainsi de Rimbaud un faux prométhéen ? Un orphique refoulé qui n'est pas prêt à crever dans son bondissement comme nous n'avons cessé de le répéter ? Non. La différence entre l'orphique et le prométhéen tient en ceci que là où, comme nous avons pu le constater, l'orphique se décharge du « fardeau du Mystère » au moment où il doit le porter sur ses épaules et que ce poids l'écrase, le prométhéen, lui, le porte depuis longtemps, ainsi que ce sous-chapitre vient de le démontrer. Le prométhéen ne se décharge dès lors pas de son fardeau, mais s'écroule, après une longue lutte, sous son poids. Déçu par d'innombrables choses et par l'aspect vain de sa méthode et peut-être de son entreprise, le prométhéen jette au loin « la torche aux terribles clartés », ainsi que magnifiquement formulé dans les quelques vers du poème méconnu de Roger Dumas, donné en épigraphe. Le poète prométhéen est donc celui qui

²³⁴ P. Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2002, p. 345.

trébuche dans sa poésie, ayant été au bout de ses forces. Rimbaud ne se relèvera-t-il cependant véritablement pas ?

DESCENTE VERSUS CHUTE

L'analyse d'*Une saison en enfer* nous fournit également l'occasion d'esquisser une distinction supplémentaire entre les orphiques et les prométhéens, ou du moins de répondre à ce qu'il nous semble être une erreur commise par un grand nombre de critiques quant à la *trajectoire* (nous utilisons volontairement ce mot) poétique de Rimbaud.

Comme nous l'avons mentionné dans notre introduction, il est courant aujourd'hui de relier de nombreux poètes à l'orphisme, cette volonté (in)consciente étant sans doute liée à la valeur symbolique d'Orphée. Beaucoup de critiques, souhaitant placer Rimbaud sous l'égide de cette figure mythique, tendent alors à imposer à l'évolution poétique du jeune homme une trajectoire erronée, à savoir un mouvement de *descente*. Il nous semble qu'il s'agisse ici d'un raccourci très facile, occasionnant une mauvaise lecture de l'œuvre rimbaldienne qui expérience plutôt un mouvement de *chute*. C'est notamment le cas de G. Bays qui, dans son étude sur les « seer poets » (« les poètes voyants »), qu'elle rattache sans nuance à l'orphisme, note que « de façon significative, les poètes voyants ont choisi les symboles de l'eau, des ténèbres et de la descente pour décrire leurs expériences – l'opposé exact de ceux utilisés par les mystiques qui parlaient des leurs en terme de feu, lumière et ascension²³⁵. » Outre que le fait que nous avouons avoir du mal à comprendre pourquoi G. Bays, après avoir pourtant relevé cette différence, place néanmoins Rimbaud dans la première catégorie – sachant que les deux seuls moments de son œuvre où le poète parle explicitement de descente et de ténèbres sont « Le Bateau ivre » et *Une saison en enfer* et que le reste de l'œuvre, il nous semble, tient plutôt du vocabulaire (ou du moins du désir) d'ascension, et plus de celui de la lumière que des ténèbres²³⁶ – ce qui nous étonne plus encore est que la critique illustre sa réflexion en s'appuyant simplement sur le titre « *Une saison en enfer* »²³⁷.

Il est vrai que la *Saison* implique un cadre et un processus orphiques : une analyse lexicométrique²³⁸ révèle en effet les mentions d'« enfer » (treize occurrences), d'« abîme » (deux occurrences) ou encore de tout un champ sémantique qui leur est lié (bien que ceux-ci

²³⁵ G. Bays, *op. cit.*, p. 20; « Significantly, the seer poets chose the symbols water, darkness and descent to describe their experiences – the exact opposite of those used by the mystics who spoke of theirs in terms of fire, light, and ascent. »

²³⁶ De plus, dans le brouillon de « Délires II : Alchimie du verbe » nous pouvons lire « Je hais maintenant les élans mystiques » suggérant ainsi que Rimbaud lui-même concevait son écriture passée comme « mystique ».

²³⁷ *Idem.*

²³⁸ Notre analyse lexicométrique a été effectuée à l'aide du logiciel *AntConc*.

soient néanmoins contrebalancés par un champ sémantique opposé²³⁹). De même, nous pouvons retrouver le paradigme du mythe d'engouffrement selon lequel un héros rentre dans un lieu (cela peut aller d'une grotte comme dans les cas d'Énée, d'Orphée ou d'Endymion, à la baleine dans le cas de Pinocchio) pour en sortir en homme nouveau (ce qui s'applique effectivement à Rimbaud dans la *Saison*). Toutefois, si l'on se penche mieux sur le texte, nous pouvons constater qu'un grand nombre d'éléments prouvent que, plutôt que d'effectuer un mouvement de *descente dans les enfers*, Rimbaud *subit une chute* dans celui-ci. L'exemple le plus emblématique et le plus révélateur est sans doute une phrase tirée du dernier poème de la *Saison*, « Adieu ». Rimbaud y établit lui-même son mouvement : « Moi ! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan ! ». Nous pouvons aisément constater que les figures du mage et de l'ange invoquées par Rimbaud connotent une idée d'élévation. Or, puisqu'il s'agit de l'état dans lequel se trouvait le poète et qu'il dit à présent explicitement être « rendu au sol », c'est qu'il ne s'y trouvait plus, c'est que le poète considère qu'il s'était élevé, qu'il a initialement voulu – et a réussi à – voler. De plus, l'utilisation du verbe « rendre » véhicule parfaitement l'idée que ce mouvement vers le « sol », vers la « réalité rugueuse », n'est pas effectué volontairement par le poète, mais est provoqué par une force qui le dépasse. Il ne s'agit donc pas d'un mouvement de descente volontaire, mais plutôt de chute subie.

Cette courte analyse prouve donc qu'il est difficilement tenable de relier aussi simplement Rimbaud au mouvement de la descente orphique en s'appuyant uniquement sur le titre et la thématique d'*Une saison en enfer*. Si Rimbaud se retrouve en enfer, ce n'est pas d'une initiative volontaire, comme l'impliquerait l'idée d'une descente. Il s'agit d'une chute, conséquence de son élévation prométhéenne. Rimbaud n'est pas un orphique qui descend au fond des enfers en quête d'une chose perdue, mais plutôt un Prométhée déchu de son illusoire statut de dieu (« j'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels » ; (« Adieu »)) après sa tentative. Nous pourrions donc également voir ici le prométhéen comme une sorte d'Icare (proche de Titan de par son ambition et son orgueil) qui chute après avoir voulu voler trop près du soleil. Rimbaud *tombe* subitement au fond d'un abîme duquel il doit forcément sortir. Pour quitter le

²³⁹ Nous pouvons en effet retrouver un champ sémantique du « paradis ». Les lexèmes « ANGE » (sept occurrences), « CIEL » (seize), « DIEU » (treize) et « DIVIN » (huit) ont d'ailleurs plus d'occurrences que leurs pendants « DÉMONS » (six) « ENFER » (treize), « SATAN » (cinq) et « DIABLE » (deux). Une analyse lexicométrique plus poussée et dans le contexte global de la phrase est néanmoins nécessaire pour tirer des conclusions valables. Une analyse lexicométrique de l'œuvre rimbaldienne nous semble ainsi être un projet tout à fait intéressant pour comprendre l'évolution de la pensée du poète à travers son écriture. Il est assez surprenant, surtout au vu de la vive question des *Illuminations*, qu'aucune étude de stylistique de corpus ne lui ait pas encore été consacrée.

gouffre, Rimbaud se mue *de facto* en un pseudo-Orphée, en héros d'un mythe d'engouffrement qui se remet en question et qui sort, *in fine*, changé par son expérience. *Une saison en enfer* est effectivement un texte profondément introspectif, mais cela ne fait néanmoins de Rimbaud un orphique pour autant. La différence entre l'orphique et le prométhéen tient donc en ceci que l'expérience symbolique du poète orphique est bel et bien celle d'une descente vers une vision plus profonde de son art, ainsi que nous n'avons cessé de le montrer à travers notre présentation de l'évolution de la pensée et de la poésie de Keats, tandis que celle du prométhéen est celle d'une chute qu'il lui faut ensuite surmonter.

Conclusion

Il est peu aisé et sans doute quelque peu incongru de conclure un chapitre sur des impasses, alors que leur conclusion respective n'arrive, bien entendu, qu'au moment de leur issue. Ce que nous pouvons néanmoins dire est que les poètes, à la fois l'orphique et le prométhéen, vivent cette expérience comme un point de non-retour, comme une impossibilité à revenir à leur ancienne félicité, ce « festin où s'ouvraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient » (« *Jadis, si je me souviens bien...* »). Dans *The Fall of Hyperion*, Keats exprime en effet toute la force de ses regrets, de sa tristesse et de son horreur, lorsqu'il écrit, à l'aide d'un superbe contraste de couleurs que, parvenu à un « mist » (I, 84) (renvoyant probablement au « Mist » dont le poète parle dans sa lettre du « Manoir de la Vie »), les « black gates / Were shut against the sunrise evermore » (I, 85-86). Rimbaud, quant à lui, exprime cette même impossibilité et ce même regret dans la partie 4, « Le pauvre songe », de son poème « Comédie de la soif », lorsqu'il réalise tristement : « Et si je redeviens / Le voyageur ancien / Jamais l'auberge verte / Ne peut bien m'être ouverte » (vv. 63-67), cette « auberge verte » faisant très certainement référence « Au Cabaret-Vert » (du poème éponyme) de ses anciennes fugues adolescentes, pleines de liberté et de joie, visiblement à jamais perdues. « On ne part pas » écrit encore Rimbaud dans « Mauvais Sang », « reprenons les chemins d'ici ». Cette impasse, cette sortie du gouffre, cette saison en enfer, signe également le début de quelque chose de neuf.

CHAPITRE V

Deux issues :

le dégagement du rêve et « le dégagement rêvé »

Du fait de leur parcours respectif avant l'impasse, à savoir que l'un s'est directement déchargé du poids néfaste du mystère, tandis que l'autre s'est effondré dessous, les parcours poétiques des deux hommes vont se conclure par des issues différentes. Dans ce chapitre, nous allons démontrer, à l'aide du poème *The Fall of Hyperion* (que nous n'analyserons que très brièvement) et de l'ode « To Autumn », que Keats se débarrasse de la part néfaste du « rêve » des odes précédentes. Nous spéculerons ensuite sur la trajectoire qu'aurait pu prendre la carrière poétique du jeune homme, si la tuberculose ne l'avait pas tristement emporté. Dans le cas de Rimbaud, nous effectuerons un détour obligé par la question des *Illuminations* pour ensuite expliquer que Rimbaud a appliqué une seconde méthode (que, nous inspirant d'une phrase tirée du poème « Génie », nous avons choisi de nommer « le dégagement rêvé ») avant de nous pencher sur la question toute aussi spéculative du point final de sa carrière²⁴⁰.

Le dégagement du rêve : *The Fall of Hyperion* et « To Autumn »

The Fall of Hyperion (1819), poème inachevé de Keats (dont les critiques s'accordent généralement à dire que le projet fut définitivement abandonné le jour où le poète rédigea l'ode « To Autumn ») s'avère être une tentative de remaniement d'un autre poème que le jeune romantique avait abandonné plus tôt : *Hyperion*. Ce poème ambitieux dont l'idée fut conçue avant même la fin d'*Endymion* (« I am tired of it [*Endymion*] and think the time would be better spent in writing a new Romance [*Hyperion*] which I have in my eye for next summer²⁴¹ ») devait devenir l'œuvre suprême de Keats : un poème épique à la mesure du célèbre et inégalé *Paradise Lost* de Milton qui aurait dû envoyer le jeune homme figurer « among the English Poets after [his] death²⁴² ». Brièvement résumé par le critique C. D. Thope, « le thème [d'*Hyperion*] est le triomphe de la Beauté, la progression de l'intelligence humaine, l'évolution de l'esprit de l'homme depuis la confiance en la force brute et la connaissance imparfaite de la

²⁴⁰ Ces spéculations n'enlèvent néanmoins aucune valeur à nos catégories de poètes orphiques et de poètes prométhéens, puisque ces dernières restent bien évidemment des abstractions fondées par nous. Les différents paradigmes qui composent ces catégories ne sont pas absolument liés à des éléments poétiques avérés et ils peuvent parfaitement se construire en se fondant sur des réflexions différentielles et/ou spéculatives.

²⁴¹ J. Keats, « To B. R. Haydon : 28 September 1818 », *op. cit.*, p. 55.

²⁴² *Ibid.*, « To the George Keatses : 14 October 1818 », p. 244.

simple raison jusqu'à la sagesse divine de la compréhension intuitive²⁴³ ». Plus que des difficultés techniques ou un abandon devant de trop grandes ambitions, ce sont plutôt les changements dans la pensée du poète – que nous avons illustrés dans le sous-chapitre « *Endymion* et la catabase » – qui lui firent interrompre ce projet qu'il ne considérait plus comme représentatif de ses idées. Comme le relève également N. Roe, « sa pensée au sujet de la souffrance et de la “vale of soul-making” [ont] rendu l'optimisme progressif d'*Hyperion* naïvement insoutenable²⁴⁴ ». Ainsi, après des mois d'efforts intenses, Keats abandonne ce poème début avril 1819 et sur les pas moins de dix livres prévus par le poète, seuls trois ont été composés et leur taille est considérablement plus courte que ceux d'*Endymion*. Ce n'est qu'à la suite des demandes insistantes de ses éditeurs – qui s'excusent de ce choix dont ils affirment « être les seuls responsables²⁴⁵ » – que Keats intègre finalement ces trois livres dans son recueil de 1820. Le temps passe et arrive ensuite la production des « Great odes », de divers autres poèmes et de *Lamia*. Le romantique se décide alors à remanier *Hyperion*, à présent intitulé *The Fall of Hyperion* et censé présenter la nouvelle vision du poète, durement acquise pendant l'été.

Seuls quelques vers tirés de l'introduction de *The Fall of Hyperion* nous intéressent ici. Dans ces vers rédigés, selon C. I. Patterson, quelque temps après que Keats a achevé *Lamia*²⁴⁶, le poète prend ouvertement position contre le rêveur, le distinguant à présent du poète :

'The poet and the dreamer are distinct,
 'Diverse, sheer opposite, antipodes.
 'The one pours out a balm upon the world,
 'The other vexes it [...] (I, 199-202)

Plus que distinct, le poète devient à présent l'exact opposé (« sheer opposite ») du rêveur, son « antipode ». Keats semble ainsi déclarer que le poète doit rejeter de sa poésie tous les fantasmes puisés dans l'« ailleurs » idéal qui l'a tant tourmenté durant les mois précédents. Le poète n'est plus celui qui cherche à aller vers une « nobler life » et qui, à l'instar du rêveur, « vexe » le monde, mais devient plutôt celui qui se doit d'aimer le monde comme il est, également dans ses imperfections. À partir de *The Fall of Hyperion*, Keats peut aisément être associé à Rainer Maria Rilke qui explique au jeune poète Xavier Kappus : « Si votre quotidien vous paraît

²⁴³ C. D. Thorpe, *op. cit.*, p. 138 ; « The theme is the triumph of Beauty, the progress of the human intellect, the evolution of man's mind from trust in brute force and the imperfect knowledge of mere reason to the god-like wisdom of intuitive understanding. »

²⁴⁴ N. Roe, *op. cit.*, p. 337; « his thinking about suffering and a vale of soul-making had rendered *Hyperion*'s progressive optimism naively unsustainable ».

²⁴⁵ « If any apology be thought necessary for the appearance of the unfinished poem of *Hyperion*, the publishers beg to state that they alone are responsible, as it was printed at their particular request, and contrary to the wish of the author. The poem was intended to have been of equal length with *Endymion*, but the reception given to that work discouraged the author from proceeding. » (Avertissement des éditeurs dans l'édition de 1820).

²⁴⁶ C. I. Patterson, *op. cit.*, p. 219.

pauvre, ne l'accusez pas ; accusez-vous vous-même, dites-vous que vous n'êtes pas assez poète pour appeler à vous sa richesse²⁴⁷ ». Dans « To Autumn », l'écriture et la pensée de Keats sont tout à fait exemplaires de ce nouveau précepte.

« To Autumn²⁴⁸ », la dernière des grandes odes de Keats, constitue une réponse aux problèmes soulevés dans les odes précédentes, ainsi que la résolution la plus ferme du poète après sa sévère critique des effets néfastes du rêve dans *The Fall of Hyperion*. En plus de considérer « To Autumn » comme un des plus beaux poèmes de la littérature anglaise, une grande majorité des critiques s'accordent pour dire que, contrairement aux autres productions de 1819, ce poème est immensément calme, serein et « non-contaminé²⁴⁹ » par les angoisses des odes précédentes. « To Autumn » constitue en effet un rejet total du monde du rêve et de tous les élans (et ensuite regrets) du poète vers un monde fantasmé. « Dans les odes précédentes » relève également C. I. Patterson,

il y avait deux dimensions de la réalité : l'ère des sens et la conscience commune d'une part, et d'autre part, la région de beauté daemonique juste à l'extérieur de la conscience commune, cette dernière s'opposant fortement à la première. Mais dans *To Autumn* tout est centré sur un plan de l'être et de la connaissance, celui de la conscience commune sensible à son environnement dans la parole phénoménale et conscient de la pleine beauté et de la signification de ce monde pour l'humanité²⁵⁰.

Comme l'explique le critique, le poète ne semble vouloir jouir du monde que pour ce qu'il est, le poème ne chante absolument que le monde physique et les sensations du poète : cette ode semble être complètement débarrassée du fardeau du mystère, puisque le poète ne part plus à la quête d'inconnus au delà de sa perception directe du monde. Formulé d'une façon différente encore, ce poème est « entièrement concret et autosuffisant dans et par son caractère concret²⁵¹ ».

Nous pouvons retrouver la présence du « caractère concret » dont parle W. J. Bate (cité *supra*) dès les trois premiers vers dans lesquels nous pouvons ressentir l'effet du soleil et de

²⁴⁷ R. M. Rilke, « Briefe an einen jungen Dichter : am 17. Februar 1903 », *op. cit.*, p. 102 ; « Wenn Ihr Alltag Ihnen arm scheint, klagen Sie ihn nicht an ; klagen Sie sich an, sagen Sie sich, daß Sie nicht Dichter genug sind, seine Reichtümer zu rufen. »

²⁴⁸ Une version complète du poème peut être consultée en « Annexe V ».

²⁴⁹ J. M. Murry, *Keats and Shakespeare*, London, Oxford University Press, 1925, p. 188 ; « uncontaminated ».

²⁵⁰ C. I. Patterson, *op. cit.*, p. 221 ; « In the earlier odes, there had been two dimensions of reality : the area of the senses and the common consciousness on the one hand, and on the other, the region of daemonic beauty just outside the common consciousness, with the latter sharply set off against the former. But in *To Autumn* all is centered on one plane of being and knowing, that of the common consciousness sensitive to its surroundings in the phenomenal word and aware of the full beauty and meaningfulness of that world to humanity. »

²⁵¹ W. J. Bate, « To Autumn », *Keats: A Collection of Critical Essays*, *op. cit.*, p. 155-160, p. 156 ; « entirely concrete, and self-sufficient in and through its concreteness. »

l'automne qui viendront gorger les fruits de sucs et de vie à travers les sonorités utilisées par le poète, cette succession abondante de /m/ et de /b/, omniprésents dans la première strophe :

Season of mists and mellow fruitfulness !
Close bosom-friend of the maturing sun ;
Conspiring with him how to load and bless
With fruit the vines that round the thatch-eaves run ;
To bend with apples the moss'd cottage-trees (vv. 1-6)

L'exemple le plus révélateur (utilisant d'autres sonorités encore) est peut-être le début du septième vers, suivant directement la mention des fruits mûrs jusqu'au cœur : « To swell the gourd, and plump the hazel shells ». En bon poète, Keats maîtrise à la perfection ce que la linguistique actuelle nomme la « phonesthétique » : nous avons une nouvelle fois cette magnifique impression de ressentir la richesse lourde des fruits dorés par le « maturing sun » (v. 2) à travers les sons /w/, /g/ ou encore la suite sonore /ump/, notoirement connue en linguistique anglaise pour véhiculer une sensation de lourdeur. Dans « sa perfection condensée mais sans hâte²⁵² », le poème se déploie ensuite en toute une série d'autres rapports sensoriels de l'homme au monde, l'y ancrant profondément : « tous les détails, les connotations et les structures du poème se rejoignent pour soutenir une impression de satisfaction et d'accomplissement que l'être humain peut trouver dans les choses terrestres²⁵³ » explique C. I. Patterson. Les strophes de ce poème constituent en effet un véritable tour de force concernant les perceptions sensorielles. Bien que, de façon générale, le poème convoque subtilement tous les sens (soit à tour de rôle, soit à travers des synesthésies), la première strophe est essentiellement tactile (nous l'avons expliqué *supra* avec le travail phonesthétique et la sensation de lourdeur), la seconde essentiellement visuelle (« Who hath not seen thee oft amid thy store ? / Sometimes whoever seeks abroad may find / Thee sitting careless on a granary floor, / Thy hair soft-lifted by the winnowing wind » (vv. 12-15)) et la dernière essentiellement auditive (« Hedge-crickets sing ; and now with treble soft / The redbreast whistles from a garden-croft ; / And gathering swallows twitter in the skies » (vv. 31-33)).

Ces strophes sensorielles apparaissent ainsi comme un rapport neuf du poète au monde : un effort et une volonté de s'ancrer dans les joies du réel qu'il ne cherche plus à modifier. En effet, bien que nous nous opposions au commentaire de W. J. Bate qui affirme que « le poète est lui-même complètement absent²⁵⁴ » (certes, nous pouvons noter une absence du pronom « I », mais la présence du poète est signalée par celles de pronom-destinataires tel que

²⁵² S. M. Sperry, *op. cit.*, p. 336 ; « its condensed but unhurried perfection. »

²⁵³ C. I. Patterson, *op. cit.*, p. 225 ; « all the details, overtones, and structures of the poem conjoin to sustain an impression of the satisfaction and fulfillment which human beings can find in things earthly ».

²⁵⁴ W. J. Bate, article cité, p. 156 ; « the poet is himself completely absent ».

« thee », « thou », « thy », « they », de questions et même d'une interjection : « Where are the songs of Spring ? Ay, where are they ? » (v. 23)), nous acceptons néanmoins de parler d'un *effacement* de l'emprise du poète sur la réalité. *Mutatis mutandis*, nous rejoignons ainsi le critique pour dire que « le succès du poème a été atteint en évitant les conflits très personnels et intenses qui avaient présidé à l'élaboration des autres poèmes [des mois précédents]²⁵⁵ ». Bien que le poète soit présent, il ne vient en effet pas toucher au réel : la réalité ne semble pas être reconstruite par le poète, mais n'être et n'exister que par et pour elle-même.

Même si l'on peut constater qu'il manque aux abeilles une certaine lucidité leur permettant de prendre conscience que les beaux jours prendront fin (« Until they think warm days will never cease » (v. 10)), cela n'entache en rien la suite du poème. Bien au contraire, il semble que cette extase sans fin puisée dans les joies du terrestre ne soit que l'ordre naturel des choses. Il s'agit d'une décadence du monde que le poète accepte enfin dans la plus grande joie. « Think not of them [les chants du Printemps] » écrit le romantique au vingt-troisième vers : cela pourrait être paraphrasé par « ne pense pas à ce que tu pourrais être, ni à ce que tu seras, ne pense pas à changer grâce à des rêveries », car « thou hast thy music too » (v. 23) ; tu es ce que tu es et ce que tu offres au monde est pleinement satisfaisant. Remarquons enfin que, même si le jour meure lentement, cela se fait dans la douceur et en conférant aux plaines une splendide teinte rose (« While barrèd clouds bloom the soft-dying day, / And touch the stubble-plains with rosy hue » (vv. 25-26)) et que, même si les moucherons se lamentent en un chœur plaintif (« Then in a wailful choir the small gnats mourn » (v. 27)), le poème se conclut néanmoins par l'image des hirondelles qui se rassemblent et gazouillent dans les cieux (« And gathering swallows twitter in the skies » (v. 33)).

« To Autumn » semble donc avoir trouvé un véritable équilibre au sein des forces naturelles. Plus que nulle part ailleurs dans la poésie de Keats, nous pouvons dire avec Sylvie Crinquand que Keats « se montr[e] enfin capable de conclure sans question angoissée²⁵⁶. » Dans cette dernière ode, Keats semble appliquer une leçon très importante qu'il avait pourtant donnée bien plus tôt à son ami J. H. Reynolds, dans l'épître que le poète lui avait envoyée en mars 1818 (remarquons que la mention du « Nightingale » est très stimulante) :

[...] It is a flaw
 In happiness, to see beyond our bourn, –
 It forces us in summer skies to mourn,
 It spoils the singing of the Nightingale. (vv. 82-85)

²⁵⁵ *Idem* ; « the success of the poem has been by achieved by avoidance of the very personal and intense conflicts which had gone into the making of the other poems ».

²⁵⁶ S. Crinquand, *op.cit.*, p. 318.

Le poète cesse de vouloir vexer le monde mais profite enfin des beautés, même imparfaites et éphémères, qu'il lui offre. Keats semble ainsi avoir fait un choix qui apparaît comme une inversion du paradigme orphique. Là où la tête décapitée d'Orphée continue à chanter ses lamentations pour Eurydice et donne donc, en quelque sorte, la primauté au surnaturel sur le naturel, la tête de Keats, elle, se détourne complètement du surnaturel pour ne chanter que le naturel. « To Autumn » constitue la réponse de Keats à l'imploration d'Endymion: « Do gently murder half my soul, and I / Shall feel the other half so utterly! » (IV, 309-310). Comme son héros, Keats a choisi de laisser le rêve visionnaire *extraterrestre*, à sa place, hors du monde, pour ne jouir que du rêve terrestre offert par un regard serein et sensuel sur la nature²⁵⁷.

Toutefois, nous sommes moins certains que nous puissions suivre l'avis de Sylvie Crinquand lorsque la critique affirme qu'avec ce poème, Keats « semble avoir atteint la sagesse visée tout au long de sa vie²⁵⁸ ». D'une part, tout simplement parce que nous estimons que Keats n'a jamais eu la sagesse pour ambition, un poète étant, à notre sens, tout sauf un sage, puisqu'il est justement celui qui se doit de « carry all matters to an extreme²⁵⁹ ». D'autre part, parce que la véritable ambition de Keats nous semble rester toujours celle de trouver un mélange harmonieux entre rêve et réalité. Nous pensons que, si Keats n'avait pas été emporté par la tuberculose, « To Autumn » (et *The Fall of Hyperion*) aurait sans doute signé le début d'une nouvelle étape majeure dans sa poésie. Tel un procédé dialectique, Keats aurait sans doute continué à chercher son équilibre, pour parvenir à des poèmes aussi naturellement sensoriels que « To Autumn » mais agrémentés d'une pincée de poésie visionnaire que le poète convoitait tant. Keats eût-il encore eu la chance de vivre, nous pensons, qu'à l'instar de Baudelaire dans sa X^e *Fusées*, le jeune poète aurait fini par trouver la définition de son Beau²⁶⁰. Très malade, incapable d'écrire et certain qu'il n'avait rien accompli, le poète trouva en effet pourtant encore la force d'écrire à sa fiancée Fanny Brawne son amour indéfectible pour la beauté :

²⁵⁷ Une comparaison intéressante pourrait ainsi être effectuée avec le poème « Any where out of the world » du *Spleen de Paris* de Baudelaire, mettant en scène exactement le procédé inverse, à savoir une sortie du monde. Le poème s'achève en effet sur l'imploration : « N'importe où ! n'importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde ! » (C. Baudelaire, *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 357).

²⁵⁸ S. Crinquand, *op. cit.*, p. 318.

²⁵⁹ J. Keats, « To B. Bailey : 18 July 1818 », *op. cit.*, p. 206.

²⁶⁰ C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 657 ; « J'ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture [...] mais d'une manière confuse, — de volupté et de tristesse ; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété, — soit une idée contraire, c'est-à-dire un ardeur, un désir de vivre, associés avec une amertume refluite, comme venant de privation ou de désespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau [...] Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s'associer à la Beauté, mais je dis que la Joie [en] est un des ornements les plus vulgaires — tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère [...] un type de Beauté où il n'y ait du Malheur. »

“If I should die,” said I to myself, “I have left no immortal work behind me – nothing to make my friends proud of my memory – but I have loved the principle of beauty in all things, and if I had had time I would have made myself remember’ d”²⁶¹.

Le poète s’éteint à Rome un an plus tard, à l’âge de vingt-cinq ans, le 23 février 1821. Convaincu qu’il serait oublié, le jeune homme demanda à ce que l’on ne grave pas son nom sur son épitaphe, mais plutôt ces quelques mots : « Here lies one whose name was writ in water ».

« Le dégagement rêvé » et les problèmes des *Illuminations*

À l’instar de Keats, Rimbaud sort de son expérience de la *Saison* en homme nouveau. Toutefois, la route que prend le poète français est fort différente de celle de l’anglais. Après avoir tenté d’appliquer une nouvelle poétique, le poète finit, il nous semble, par véritablement et définitivement tourner le dos à la poésie. Pour défendre notre opinion, il va ainsi nous falloir passer par les problèmes des *Illuminations*. Il existe deux grands problèmes liés à cet ensemble de feuillets épars que Pierre Brunel nomme significativement « l’impossible recueil²⁶² ». Le premier concerne la chronologie des *Illuminations* relativement à *Une saison en enfer* (arrivent-elles avant ou après ?), le second celui du poème final des *Illuminations* (est-ce l’optimiste « Génie » ou le désillusionné « Solde » ?).

LE PREMIER PROBLÈME DES *ILLUMINATIONS*

La place des *Illuminations* dans l’œuvre de Rimbaud est une question que doit se poser un jour tout bon critique rimbaldien, puisque « ce choix est décisif, et il oriente l’interprétation même que l’on donne des *Illuminations* et d’*Une Saison en Enfer*²⁶³ » et donc, par conséquent, celle de l’évolution poétique rimbaldienne entière. Pour tenter de résoudre ce problème de chronologie, un nombre abracadabrantesque d’études ont été produites. Elles ont ainsi contribué à rendre ce mystère plus insolvable encore, augmentant, tel un cercle vicieux, l’engouement et les problèmes autour de celui-ci.

Il existe aujourd’hui trois grandes écoles quant à la question épineuse des *Illuminations*. La première école, dans laquelle nous pouvons par exemple retrouver Etiemble, J. -P. Richard, ou encore C. Chadwick, est tributaire de ce que P. Brunel nomme la « chronologie Delahaye²⁶⁴ ». À la suite de l’ami du poète, ces critiques considèrent qu’*Une saison en enfer* est l’ultime œuvre de Rimbaud. Les *Illuminations* deviennent ainsi, selon Etiemble (cité par P.

²⁶¹ J. Keats, « To Fanny Brawne : February 1820 », *op. cit.*, p. 503.

²⁶² P. Brunel, *op. cit.*, p. 237.

²⁶³ *Ibid.*, p. 238.

²⁶⁴ P. Brunel, *op. cit.*, p. 238.

Brunel) le moment où « Rimbaud [...] pousse aux dernières conséquences la théorie du Voyant²⁶⁵ ». Ces critiques font donc de l'« Adieu » d'*Une saison en enfer*, l'adieu final de Rimbaud à la littérature et à la poésie. Le jeune homme deviendrait alors véritablement un Prométhée vaincu, enchaîné à son rocher, silencieux dans son orgueil et qui, d'une certaine manière, serait l'exemple parfait de la posture idéologique exprimée par Sartre : « [l]a poésie, c'est qui perd gagne. Et le poète authentique choisit de perdre jusqu'à mourir pour gagner²⁶⁶. »

Toutefois, malgré l'étude très convaincante de C. Chadwick dans laquelle il démonte toutes les théories qui placent les *Illuminations* après la *Saison*²⁶⁷, cette perspective n'est cependant pas au goût de tous. La thèse de Bouillane de Lacoste, aujourd'hui publiée sous le titre *Rimbaud et le problème des Illuminations*, a en effet ouvert la porte une seconde école : celle qui affirme que toutes les *Illuminations* auraient été écrites après l'« Adieu » d'*Une saison en enfer*. Dans cette catégorie, nous retrouvons notamment les grands critiques rimbaldiens Steve Murphy (qui annonce accorder une préférence intuitive à cette solution²⁶⁸) et, dans une certaine mesure, Y. Bonnefoy, bien que les deux critiques restent prudemment nuancés. L'« Adieu » de la *Saison* deviendrait alors le renoncement de Rimbaud, non pas à la poésie en général, mais à un certain *type* de poésie (celle du voyant) dont il ferait *tabula rasa* avant de se lancer entièrement dans son nouveau projet des *Illuminations*. Ainsi, le poète prométhéen, ayant acquis une nouvelle maturité durant son expérience de la *Saison* continuerait encore un temps sa lutte.

Ces deux premières écoles amènent donc avec elles toute une série d'arguments fort pertinents, mais aussi une quantité de défauts, forcément mis en avant par le camp opposé. Du fait de ce que Steve Murphy nomme « le cadre institutionnel » dans lequel ces études ont été produites, les critiques sont parfois « amené[s] à soumettre les matériaux analysés à une cohérence qu'ils ne possèdent qu'imparfaitement [...] [ils] risqu[ent] d'exagérer les défauts de thèses dont [ils] veu[ent] présenter l'anti-thèse²⁶⁹. » Chacune à leur manière, les deux écoles, afin de tenir leur position, proposent ainsi des lectures nécessairement erronées de l'œuvre rimbaldienne. C'est pourquoi il existe aujourd'hui une troisième voie que S. Murphy, en 2000, voyait déjà devenir « le schéma canonique de la critique rimbaldienne²⁷⁰ » : celle d'un chevauchement des *Illuminations* autour d'*Une saison en enfer*. Recevant les arguments des

²⁶⁵ *Idem*.

²⁶⁶ J. -P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1972, « Idées », p. 47.

²⁶⁷ C. Chadwick, *Études sur Rimbaud*, Paris, Nizet, 1960.

²⁶⁸ S. Murphy, « Les "Illuminations" manuscrites : pour dissiper quelques malentendus concernant la chronologie et l'ordre du dernier recueil de Rimbaud », *Histoires littéraires*, No. 1 (janvier 2000), p. 1-13, p. 3.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 1.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 3.

deux écoles, cette nouvelle perspective admet que certaines *Illuminations* ont été écrites avant *Une saison en enfer* et appartiendraient sans doute à ces « poèmes en prose²⁷¹ » dont parle Verlaine au milieu de l'année 1872, tout autant qu'elle admet que d'autres ont été composées après la *Saison* et constitueraient ainsi les « quelques petites lâchetés en retard » (« *Jadis, si je me souviens bien...* »²⁷²) que Maurice Blanchot lit également comme pouvant « qualifie[r] par avance les futures réalisations littéraires auxquelles [Rimbaud] prévoit qu'il s'adonnera (peut-être aussi parce qu'elles sont déjà en cours)²⁷³ ».

Forcément, cette nouvelle perspective entraîne à sa suite toute une série de nouveaux plus petits problèmes qui compliquent et vivifient le débat plus qu'auparavant encore : comment décider quelles *Illuminations* sont pré- et post- *Une saison en enfer* ? C'est ici que l'optique choisie par la troisième école prend tout son sens et son intérêt. Les critiques ayant choisi l'idée d'un chevauchement peuvent aller puiser dans les études des deux camps initiaux, confrontant les arguments et cherchant à établir une pseudo-vérité, sans être contraints par le manichéisme du cadre institutionnel que pointait S. Murphy. Les contre-arguments d'hier deviennent les arguments d'aujourd'hui. Bien évidemment, le souci est que, même s'il existe des éléments tendant à situer dans le temps certains poèmes de façon plus ou moins forte, ces hypothèses sont constamment anéanties par un critique dont la position du même poème servirait mieux à une autre place²⁷⁴. Cette situation fait ainsi finalement écrire de façon un peu pessimiste à P. Brunel que « nul ne peut dire, sinon selon son bon plaisir, que tel poème en prose est de 1872 ou de 1873, tel autre de 1874 ou de 1875²⁷⁵ » (certains comme S. Bernard vont jusqu'à émettre l'hypothèse que certains auraient été rédigés en 1878²⁷⁶).

²⁷¹ P. Verlaine, *Correspondance de Paul Verlaine* (Vol. I), dir. A. Van Bever, Paris, Messein, 1922, p. 68.

²⁷² Ce prologue d'*Une saison en enfer* aurait d'ailleurs été rédigé, selon Y. Bonnefoy, « après le livre sans doute, et qui semble en tout cas le supposer achevé » (*op. cit.*, p. 193), ce qui soulignerait donc plus encore la position post-*Saison* de certaines *Illuminations* (et non pas simultanée, par exemple)

²⁷³ M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 423-424.

²⁷⁴ Par exemple, des études ont été menées sur la présence plus ou moins importante des anglicismes dans les *Illuminations* : d'une part, cela marquerait une différence radicale avec la *Saison*, d'autre part une présence forte correspondrait au moment où Rimbaud se trouve à Londres avec Germain Nouveau et où il se décide à apprendre véritablement l'anglais. D'autres études ont également été menées sur les références contextuelles pour situer les *Illuminations* : par exemple, H. Bouillane de Lacoste affirme que la référence de Rimbaud à « tentation d'Antoine » dans « Jeunesse » revoie à l'œuvre quasi éponyme de Flaubert publiée en 1874. Pourtant, d'autres études affirment que la présence forte d'anglicismes pour situer de façon précise les *Illuminations* après la *Saison* « est illusoire » puisque « Rimbaud aurait pu écrire la plupart des poèmes qui sont parsemés d'anglicismes dès sa première visite à [sic] l'Angleterre (1872) – ou peu de temps après lorsque ses impressions de notre pays auraient été plus vives » (C. A. Hackett, « Anglicismes dans les "Illuminations" », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 87^e Année, No. 2 (Mar. - Apr., 1987), p. 193-199, p. 193-194) ; et que la référence de 1874 à la *Tentation de Saint Antoine* ne concerne que la publication « en volume de l'ouvrage de Flaubert ; de très larges extraits, comprenant tous les passages en question [...] avaient déjà paru dans la revue *L'Artiste* en décembre 1856 et en janvier 1857 » (C. Chadwick, *op. cit.*, p. 106-107).

²⁷⁵ P. Brunel, *op. cit.*, p. 259-260.

²⁷⁶ S. Bernard, *op. cit.*, p. 160-161.

Nous n'allons bien sûr pas faire ici une étude cherchant à situer chacune des *Illuminations*. Bien que ce sujet soit passionnant, ce n'est ici pas le but de ce mémoire. Dans la perspective que nous souhaitons développer, il suffit simplement que des *Illuminations* arrivent après *Une saison en enfer*, ce qui semble avoir été démontré aujourd'hui de façon quasi irréfutable par la critique. Néanmoins, puisque (ayant eu l'occasion de lire énormément d'études et de peser le pour et le contre des arguments) nous appartenons à la troisième école, celle du chevauchement, que nous gageons que l'« Adieu » d'*Une saison en enfer* signe le début d'une nouvelle méthode et que nous avons précédemment utilisé un poème des *Illuminations*, « Matinée d'ivresse », pour illustrer l'application de la méthode du voyant, il nous faut démontrer pourquoi ce poème arrive forcément avant *Une saison en enfer*.

Dans notre sous-chapitre concernant l'application de la méthode du voyant, nous avons démontré à l'aide d'éléments textuels que « Matinée d'ivresse » semblait bel et bien renvoyer à la méthode du dérèglement établie par Rimbaud lors des lettres de mai et donc que ce poème aurait été écrit avant *Une saison en enfer*. D'une part, nous avons établi que ce poème relatait un événement lié à l'ingestion d'un paradis artificiel, propice au dérèglement hallucinatoire voulu par le poète ; d'autre part, nous avons montré que nous retrouvions bien dans ce texte les mentions des ineffables « tortures », de la force « surhumaine » (elle-même associée par une apposition à la « démence », rappelant ainsi le dérèglement), et bien sûr d'une « méthode », mentions également présentes dans les lettres du voyant. Toutefois, Yves Bonnefoy (ainsi que Hiroo Yuasa²⁷⁷), tout en conservant l'hypothèse du hachisch, situe plutôt ce poème après *Une saison en enfer* et associe par conséquent l'utilisation de stupéfiants à la nouvelle méthode rimbaldienne.

Selon Y. Bonnefoy, Rimbaud, à l'instar de Théophile Gautier, aurait souhaité « associer drogues et musiques dans ses heures d'études attentives pour réveiller les puissances de son esprit²⁷⁸ ». L'analyse que le critique effectue ensuite pour illustrer cette hypothèse bien qu'assez séduisante, nous apparaît néanmoins comme difficilement tenable au vu des propos développés dans *Une saison en enfer*. Nous avouons en effet avoir du mal à saisir pourquoi Rimbaud, après avoir si ouvertement critiqué le « poison » dans la *Saison*, s'y ressayerait à nouveau après cette condamnation. « Matinée d'ivresse » nous semble en effet ne pouvoir avoir été composé qu'avant que Rimbaud ne s'exclame « Ah ! J'en ai trop pris » (« *Jadis, si je me souviens bien...* »), où le « en » semble renvoyer, malgré un flou référentiel, aux « si aimables pavots »,

²⁷⁷ H. Yuasa, « Le projet rimbaldien du poème du haschisch », *Lectures de Rimbaud* (2^e édition revue), dir. A. Guyaux, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983, p. 239-258.

²⁷⁸ Y. Bonnefoy, *op. cit.*, p. 226.

connotant des narcotiques. De même, il nous semble que le poison n'a pu être ingéré qu'avant que le poète n'écrive douloureusement « J'ai avalé une fameuse gorgée de poison [...] les entrailles me brûlent [...] la violence du venin tord mes membres, me rend difforme, me terrasse » (« Nuit de l'Enfer »), d'autant plus que la sœur du poète, Isabelle Rimbaud, révèle qu'au retour de son frère à Roche en 1873 (c'est-à-dire juste avant la production d'*Une saison en enfer*), Rimbaud « présentait tous les signes d'une intoxication assez grave²⁷⁹ ». Enfin, nous estimons que le dérèglement artificiel des perceptions sensorielles du poète tel que présenté dans « Matinée d'ivresse » n'a pu être effectué qu'avant que Rimbaud ne note « Assez !... Des erreurs qu'on me souffle, magies, parfums faux, musiques puériles. » (« Nuit de l'enfer »). À l'instar de ce que fait Baudelaire dans les *Paradis artificiels*, il nous semble que ce passage condamne justement la prise de stupéfiants lors du processus de création poétique. Pour toutes ces raisons, il nous semble ainsi que l'argument d'Y. Bonnefoy « [Rimbaud] a changé d'attitude envers la drogue, dans l'exacte mesure où il a changé de philosophie²⁸⁰ » est fort naïf et probablement erroné.

Certaines *Illuminations* arriveraient donc bel et bien « après le déluge » de la *Saison*. De façon significative, « Après le déluge » est le titre du poème placé en tête des *Illuminations* – rien ne prouve néanmoins que ce poème fût le premier composé et donc que toutes les *Illuminations* arriveraient après la *Saison*. Même si rien ne prouve non plus que ce soit Rimbaud qui ait consciemment choisi de placer ce poème en tête des *Illuminations* et que le poème fasse véritablement office de prélude, il est néanmoins frappant de constater que l'encre de ce poème est différente de celle des autres feuillets, de même que l'écriture du poète y est plus propre, plus serrée et plus petite²⁸¹. L'on pourrait donc supposer que ce poème fut écrit plus tardivement par le poète pour effectivement inscrire le projet des *Illuminations* en tant que réponse au déluge émotionnel, poétique et psychique de la *Saison*. *Une saison en enfer* devient ainsi une apocalypse rimbaldienne, une « mer que [Rimbaud] aimai[t], comme si elle eût dû [l]e laver d'une souillure » (« Délires II : Alchimie du verbe ») tandis que les *Illuminations* deviennent, quant à elles, l'accalmie durant laquelle une nouvelle méthode peut être construite. « Aussitôt que l'idée du Déluge se fut rassise [...] les castors bâtirent [...] c'était le printemps » écrit effectivement le poète, les mentions des « castors » et du « printemps » suggérant bien l'idée

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 224. Nous citons ici les mots d'Y. Bonnefoy lui-même et nous trouvons donc pour le moins surprenant que le critique estime pourtant que Rimbaud aurait pris le risque de retenter l'expérience.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 226.

²⁸¹ Nous avons effectué cette comparaison en nous appuyant sur les commentaires de C. Jeancolas, *Les manuscrits d'Arthur Rimbaud : l'intégrale*, Paris, Textuel, 2012. Cette analyse est corroborée par A. Guyaux qui note que « [p]ar son aspect matériel – le support, la graphie –, le feuillet sur lequel figure “Après le Déluge” se distingue de l'ensemble relativement homogène qui commence à partir d'“Enfance”. » (A. Rimbaud, *op. cit.*, p. 947).

d'un renouveau. Ces productions signeraient donc, à notre sens, le début d'une nouvelle poétique que nous avons choisie de nommer « le dégagement rêvé » (« Génie »).

« LE DÉGAGEMENT RÊVÉ »

Comme nous avons pu le suggérer en expliquant que « Matinée d'ivresse » nous semblait arriver avant la rupture d'*Une saison en enfer*, nous estimons que la méthode du « dégagement rêvé » est un refus clair de la méthode du voyant, ou tout du moins un refus du dérèglement sensoriel et moral voulu par le voyant (Rimbaud continue à travailler sur le dérèglement de la signification). Notre opinion est corroborée par la critique S. Bernard qui note également qu'« il semble qu'il [Rimbaud] ait renoncé de plus en plus, après 1873 [*i.e.* après *Une saison en enfer*], à provoquer artificiellement les visions, à "s'évader de la réalité" et qu'il ait voulu au contraire agir sur la réalité prise comme matériel poétique²⁸² ». De même, si l'on se penche sur le poème significativement intitulé « Départ » (donné *infra* dans son entièreté), nous pouvons nous rendre compte que – que l'on nous pardonne l'expression facile – Rimbaud prend effectivement un nouveau départ :

Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs. Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours.

Assez connu. Les arrêts de la vie. - O Rumeurs et Visions !

Départ dans l'affection et le bruit neufs !

À travers ses mentions de « vision », il semble que Rimbaud annonce assez clairement qu'il rejette sa méthode du voyant pour une nouvelle méthode, pour se tourner vers l'« affection et le bruit neufs ».

À l'instar de Keats dans « To Autumn » et comme entrevu à la fin du « Bateau ivre », les *Illuminations* semblent signer le retour du poète à la réalité, à un retour au monde, à ceci près que, contrairement à son homologue anglais, Rimbaud ne répudie pas le « rêve » pour autant ; seulement son ancienne méthode. Dans « Génie²⁸³ », Rimbaud écrit en effet : « Il [lisez le poète] ne s'en ira pas, il ne redescendra pas d'un ciel, il n'accomplira pas la rédemption des colères de femmes et des gaîtés des hommes et de tout ce péché : car c'est fait, lui étant, et étant aimé²⁸⁴. » Le poète laisse de côté sa lourde tâche qui consistait à ramener des « choses de là-

²⁸² S. Bernard, *op. cit.*, p. 185.

²⁸³ Une version complète du poème peut être consultée en « Annexe VI » de ce mémoire.

²⁸⁴ Certains critiques voient parfois la figure du Christ dans le poème « Génie ». Bien que nous ne puissions pas leur reprocher au vu de la première phrase du poème qui fait mention d'un « Il » qui « a purifié les boissons et les aliments », nous estimons qu'il ne faut pas y voir une description du Christ lui-même (et ainsi un possible retour salvateur et rédempteur de Rimbaud à la religion chrétienne) mais plutôt la construction d'un parallèle entre le poète du dégagement rêvé (le « Il » du texte) et la pureté de la figure christique.

bas » puisqu'il ne s'en ira pas ; il ne souhaite plus être « un voleur de feu » puisqu'il ne redescendra pas d'un ciel ; il sait qu'il ne pourra pas rendre l'homme « à son état primitif de fils du soleil » puisque le poète n'accomplira pas la rédemption *etc.* Le poète annonce clairement : « C'est cette époque-ci [lisez celle du poète-voyant] qui a sombré !' » . Plus encore que dans le poème « Bannières de mai » dans lequel Rimbaud écrit « À toi, Nature, je me rends ; / Et ma faim et toute ma soif. / Et, s'il te plaît, nourris, abreuve » (vv. 20-22), le poète annonce qu'il dépose son fardeau pour apprécier le monde. Le poète de « Génie » ne semble absolument plus être dérangé par la « réalité rugueuse à étreindre » mais semble parvenir à la chérir. Tout comme Keats, Rimbaud réalise que la « vraie vie » n'est pas « absente », mais sous ses yeux.

Ainsi que l'a longuement développé Y. Bonnefoy qui considère le poème « Génie » comme « un acte de bouleversante intuition²⁸⁵ », la nouvelle méthode du poète devient une sorte d'entreprise « harmonique » (entreprise correspondant bien sûr à merveille à des poèmes en prose), faite de rythmes, de sonorités, de vues (et non plus de visions). Le « dégagement rêvé » apparaît ainsi comme l'utilisation raisonnable et normale du corps et de l'esprit du poète, dans le but de faire entendre et de peindre la beauté du monde pour ce qu'il est, dans ses mouvements et ses fluctuations les plus infimes et les plus naturels, le tout dans « une mesure parfaite et réinventée ». Outre le poème « Mouvement », analysé par Y. Bonnefoy pour démontrer « *l'extase harmonique*²⁸⁶ » de l'entreprise de « Génie », nous estimons que le poème « Marine » rend également ce désir de capturer les mouvements et les complexités naturelles d'un instant :

Les chars d'argent et de cuivre -
 Les proues d'acier et d'argent -
 Battent l'écume, -
 Soulèvent les souches des ronces.
 Les courants de la lande,
 Et les ornières immenses du reflux
 Filent circulairement vers l'est,
 Vers les piliers de la forêt, -
 Vers les fûts de la jetée,
 Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière.

Nous pouvons en effet trouver dans ce poème un impressionnant travail sur la structure et sur les mélanges, que cela soit au niveau du rythme des vers ou encore du savant chassé-croisé entre le terrestre et l'aquatique traduisant à merveille « Les courants de la lande / Et les ornières immenses du reflux » (vv. 5-6). Le poème ressemble ainsi à une vision, mais s'apparente plus à une vue sereine et travaillée raisonnablement, plutôt qu'à un dérèglement angoissé.

²⁸⁵ Y. Bonnefoy, *op. cit.*, p. 211.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 228.

*Ah ! parce que le réveil n'entraîne pas toujours l'oubli du rêve
et que l'Homme s'enchaîne avec sa propre imagination.*
– Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*

Parmi les éditeurs, la place d'ultime poème des *Illuminations* et donc, dans notre perspective, d'ultime poème d'Arthur Rimbaud²⁸⁷, se joue entre le poème « Génie » et le poème « Solde ». Au vu de notre précédente analyse, placer « Génie » en tant que poème final des *Illuminations* reviendrait à dire que la carrière de Rimbaud se termine sur une note profondément optimiste. Dès lors, nous avouons avoir du mal à comprendre pourquoi Rimbaud signerait sa mort littéraire en ayant enfin trouvé « la clef de l'amour » (« Vies II ») tant convoitée ; du mal à comprendre pourquoi Rimbaud s'arrêterait dans son élan en plein « dégageant rêvé ». Bien que nous ne suivions pas forcément Y. Bonnefoy dans son idée de « cycles » au sein des *Illuminations*, nous estimons que « Génie » est bien le témoin enthousiaste (initiateur ou non) d'une nouvelle méthode, mais que cette méthode, malgré la réussite de certains poèmes tels que « Mouvement » et « Marine », se marque également par toute une série d'échecs aboutissant *in fine* au désillusionné poème « Solde ». À l'instar d'Y. Bonnefoy et d'autres critiques, nous estimons qu'il y a, de « Génie » à « Solde », une nouvelle trajectoire allant de l'espoir à l'échec.

Il apparaît en effet dans d'autres poèmes des *Illuminations* que la méthode du « dégageant rêvé » ne semble pas forcément porter ses fruits. Que cela soit Y. Bonnefoy, J. -P. Richard ou encore P. Brunel, les trois critiques constatent que « [n]ombreuses sont les *Illuminations* qui s'achèvent sur la retombée d'une création avortée, mort-née²⁸⁸ ». « Partagé entre un univers brut et un monde de théâtre, entre l'antipaysage et le décor, Rimbaud ne parvient pas », écrit J. -P. Richard, « à créer une réalité qui soit à la fois naturelle et humaine, continue et discontinue, libre et architecturale²⁸⁹. » Comme parfaitement exprimé dans le poème au titre une fois encore plus que significatif, « Angoisse », « [s]e peut-il qu'Elle [ayons l'audace de lire « la nouvelle méthode du dégageant rêvé »] me fasse pardonner les ambitions continuellement écrasées, – qu'une fin aisée répare les âges d'indigence, – qu'un jour de succès nous endorme sur la honte de notre inhabileté fatale ? » Si Rimbaud pose la question, c'est qu'il en doute. Il semble donc que le dégageant rêvé ne soit pas encore véritablement la clef. De plus, si l'on se penche sur le poème « Solde », il apparaît assez aisément que ce que le poète

²⁸⁷ Si tant est bien sûr qu'on puisse admettre qu'un écrivain, qu'un poète puisse véritablement dire adieu à son art du jour au lendemain.

²⁸⁸ P. Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, op. cit., p. 189.

²⁸⁹ J. -P. Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, « Points », 1985, p. 248.

brade – il s’agit bien de soldes – s’avère justement être la poétique du « Génie », du « dégagement rêvé » n’ayant pas fait ses preuves. « À vendre » commence Rimbaud,

[...] [l]es Voix reconstituées ; l’éveil fraternel de toutes les énergies chorales et orchestrales et leurs applications instantanées, l’occasion, unique, de dégager nos sens !

À vendre les Corps sans prix, hors de toute race, de tout monde, de tout sexe, de toute descendance ! Les richesses jaillissant à chaque démarche ! Solde de diamants sans contrôle !

À vendre les applications de calcul et les sauts d’harmonie inouïs ! Les trouvailles et les termes non soupçonnés, possession immédiate [...]

Comment ne pas voir dans ce passage la vente de tout ce que nous avons développé avec « Génie » ? Comment ne pas voir dans la vente de « l’occasion, unique, de dégager nos sens » celle du « dégagement rêvé » ? Comment ne pas voir dans la vente de ces « Voix reconstituées », dans celle des « énergies chorales et orchestrales » et dans celle des « sauts d’harmonie inouïs », une braderie de « la nouvelle harmonie » (« À une Raison ») d’une grande majorité des *Illuminations* ? Enfin, comment ne pas voir dans la « solde de diamants sans contrôle », la vente des « pierres précieuses » d’« Après le déluge », texte liminaire et plein d’espoirs des *Illuminations* ? Dans « Solde », nous voyons « briller un instant, avant que la nuit l’emporte, ce qui a été espéré²⁹⁰ ».

Pour répondre à C. Chadwick qui écrit que si des *Illuminations* arrivent après la *Saison*, « il faudrait alors admettre un second adieu de Rimbaud à la poésie, discret, mais cependant total et définitif²⁹¹ », nous estimons que ce second adieu s’avère être le poème « Solde ». Rimbaud, subissant une seconde désillusion (après l’échec de la méthode du voyant explicité dans la *Saison*) dans le faux espoir du « dégagement rêvé », semble finalement s’avouer véritablement vaincu et « s’opér[er], vivant, de la poésie²⁹² », ainsi que l’écrit Stéphane Mallarmé. Comme le héros du fameux poème *Childe Harold's Pilgrimage* de Lord Byron, le prométhéen Rimbaud, ne parvenant pas à trouver une façon parler capable de traduire son ressenti, décide alors finalement de se taire à tout jamais et de bel et bien devenir ce vaincu vainqueur, ce perdant gagnant que Sartre qualifie de véritable poète :

Could I embody and unbosom now
That which is most within me,- could I wreak
My thoughts upon expression, and thus throw
Soul, heart, mind, passions, feelings, strong or weak,

²⁹⁰ Y. Bonnefoy, *op. cit.*, p. 210.

²⁹¹ C. Chadwick, *op. cit.*, p. 74-75.

²⁹² S. Mallarmé, « Arthur Rimbaud », *The Chap-Book*, 1896, p. 8-17, p. 14 [version archive internet, voir notre bibliographie].

All that I would have sought, and all I seek,
Bear, know, feel, and yet breathe - into one word,
And that one word were Lightning, I would speak ;
But as it is, I live and die unheard,
With a most voiceless thought, sheathing it as a sword.
(*Childe Harold's Pilgrimage*, Canto III, XCVII)

Mais si Rimbaud avait continué à écrire, qu'aurait-il écrit ? « Ce qu'on écrit à vingt-et-un ans est un cri », pense Rainer Maria Rilke, « se demande-t-on, quand on crie, si l'on aurait dû crier autrement²⁹³ ? ». Nous ne le saurons jamais.

Dès 1875, l'homme aux semelles de vent parcourt l'Europe puis l'Afrique où il devient négociant, trafiquant et explorateur. Rimbaud fut d'ailleurs le premier Européen à poser le pied dans certaines zones reculées de l'Abyssinie. « Je voudrais » écrit Rimbaud à sa sœur Isabelle, « parcourir le monde entier qui, en somme, n'est pas si grand. Peut-être trouverais-je alors un endroit qui me plaise à peu près²⁹⁴. » En 1891, le jeune homme souffre malheureusement de fortes douleurs à la jambe droite : les médecins d'Aden diagnostiquent une synovite très avancée, nécessitant une amputation. Le français est alors rapatrié à Marseille où il arrive le 20 mai. Il est amputé un mois plus tard, à l'hôpital de la Conception. Après l'amputation, les choses s'aggravent et Rimbaud, dont le seul désir était de repartir à Harar, est frappé par un cancer généralisé. Rimbaud, qui avait pu rentrer faire sa rééducation à Roche, part donc retrouver son lit à l'hôpital de Marseille le 23 août. Il ne le quittera plus jusqu'à sa mort le 10 novembre 1891. Rimbaud est aujourd'hui enterré dans le cimetière de sa ville natale, Charleville.

Peut-être un Soir m'attend
Où je boirai tranquille
En quelque vieille Ville,
Et mourrai plus content :
Puisque je suis patient ! (« Le pauvre songe » (« Comédie de la soif ») ; vv. 1-5)

²⁹³ « Was man mit einundzwanzig Jahren schreibt, ist ein Schrei. – denkt man bei einem Schrei daran, ob er hätte anders geschrien sein müssen ? » (Lettre à N.N. : 26 décembre 1911).

²⁹⁴ Lettre citée dans E. Starkie, *op. cit.*, p. 509.

Conclusion

Comme l'explique M. Blanchot dans *L'Entretien infini* au sujet de Rimbaud :

Un livre surcharge un autre livre, une vie une autre vie, palimpseste où ce qui est en dessous, au-dessus, change selon les mesures et constitue tour à tour l'original cependant unique. Cette obligation de lire Rimbaud, tantôt dans la perspective finale de la *Saison*, tantôt dans la perspective ultime des *Illuminations*, appartient nécessairement à la vérité qui lui est propre, tout en nous rendant sensible à l'issue ambiguë de la poésie²⁹⁵.

Ce qui compte ici est donc effectivement la leçon qu'il faut tirer de l'abandon de Rimbaud, que cela soit directement avec la *Saison*, ou plus tard avec « Solde ». Ainsi que nous avons pu le constater, cela constitue une différence notable avec l'orphique Keats : le poète, après avoir dégagé le rêve, après avoir retiré de sa poésie ce qu'il lui semblait néfaste, a continué à écrire ainsi que l'a prouvé « To Autumn ». Si nous avons spéculé quant au style qu'aurait pu prendre ensuite l'écriture de Keats, il est néanmoins indéniable que l'orphique aurait continué à écrire et surtout qu'il *pouvait* et *voulait* continuer à écrire ainsi que l'a suggéré la lettre à Fanny Brawne. *A contrario*, nous avons pu constater que l'issue du prométhéen était tout autre. Encore dégoûté du poids de l'inconnu et du prix énorme de ses échecs, le Prométhée demande finalement enfin à être libéré de son rocher pour suivre, paisible peut-être, un nouveau chemin. C'est bien ce qu'il se passe avec Rimbaud qui, après avoir tourné le dos à la littérature, ne souhaitant plus qu'on lui en parle, se mit à voyager dans toute l'Europe, puis en Afrique pour finalement devenir commerçant et explorateur.

Ainsi, il apparaît que les attitudes et les parcours orphiques et prométhéens se soldent bel et bien par deux issues radicalement différentes. Le poète orphique n'est sans doute pas allé au bout du bout de sa démarche poétique ni au plus profond des forces terribles de son art, mais il parvient néanmoins à continuer à écrire ; le prométhéen ayant épuisé toute son énergie pour pousser au plus loin les limites de son art n'a, quant à lui, cependant plus la force de continuer. Au sortir de ces expériences, nous pouvons ainsi nous poser la question suivante par rapport à l'art (cette réflexion peut d'ailleurs être élargie et prendre une portée plus générale et philosophique²⁹⁶) : vaut-il mieux, pour un poète, pour un artiste, se dévouer complètement à

²⁹⁵ M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 427.

²⁹⁶ Nous pouvons d'ailleurs trouver une illustration de cela dans la description prométhéenne, certes romancée, que Jon Krakauer donne de l'expérience réelle de Christopher McCandless dans son roman *Into the Wild* : « It would be easy to stereotype Christopher McCandless as another boy who felt too much, a loopy young man who read too many books and lacked even a modicum of common sense. But the stereotype isn't a good fit. McCandless wasn't some feckless slacker, adrift and confused, racked by existential despair. To the contrary : His life hummed with meaning and purpose. But the meaning he wrested from existence lay beyond the comfortable path: McCandless distrusted the value of things that came easily. He demanded much of himself—more, in the end, than he could deliver. » (J. Krakauer, *Into the Wild*, New-York, Anchor Book, 1997, p. 184.)

son art, et ce au prix de sa santé psychique, afin d'aller au plus profond de l'inconnu comme le prométhéen Rimbaud, ou bien vaut-il mieux ménager son équilibre psychique, pénétrer moins loin dans le royaume du Mystère, mais continuer à écrire comme l'orphique Keats ? Vaut-il mieux « se baign[er] dans le Poème / De la Mer, infusé d'astres, et lactescent » (« Le Bateau ivre » ; vv. 21-22) pour comprendre où va le soleil quand il se couche et ce au risque de se noyer, ou bien l'admirer prudemment depuis la côte ? Vaut-il mieux luire aussi fort mais de façon aussi éphémère qu'un météore, ou bien être « Bright star [...] as stedfast as thou art » (« *Bright star would I were stedfast as thou art* » ; v. 1) ?

CONCLUSION

*I am sometimes so very sceptical
as to think Poetry itself a mere Jack a lantern
to amuse whoever may chance to be struck with its brilliance.*
– John Keats, « Lettre à B. Bailey », 13 mars 1818

Au cours de notre longue aventure dans « l'histoire de [l]a Vie et sensations » de nos deux jeunes et brillants poètes, notre mémoire aura démontré plusieurs choses. Tout d'abord, à travers notre méthode et notre optique évolutive, nous avons permis de jeter un regard nouveau sur les œuvres de John Keats et d'Arthur Rimbaud. Nous avons démontré tout l'intérêt qu'il y avait à analyser une œuvre littéraire dans une perspective résolument chronologique, en mettant en lumière des aspects cachés de l'œuvre et en permettant d'en saisir les mouvements. Notre méthode aura en effet permis de mettre en relief des parcours inconscients, des progressions et des pensées, difficilement perceptibles sans le recours à cette optique, et pourtant tous révélateurs de la conception que se fait le poète de son rôle, de la fonction de la poésie et du rapport que le poète entretient avec son art. Tous ces éléments nous semblent essentiels pour bien saisir le message véhiculé par une œuvre poétique, elle qui est l'aventure d'une vie sur la vie elle-même.

Ensuite, ayant choisi deux poètes aux profils à la fois similaires et pourtant profondément différents, nos observations nous ont également permis de poser les fondations de nouvelles catégories poétiques – différentes de celles des mouvements littéraires qui classent les auteurs selon des critères stylistiques et thématiques – que sont celles des « poètes orphiques » et des « poètes prométhéens ». En nous appuyant sur nos analyses menées sous la forme d'une « étude croisée », nous avons pu dégager ces différents paradigmes : les poètes orphiques se caractérisent par une position de « refus », c'est-à-dire par une volonté d'améliorer la vie, de « répandre un baume » sur le monde grâce à leur poésie et leur art. Ils occupent ainsi une position bienveillante face au monde qu'ils décrivent. *A contrario*, les poètes prométhéens se caractérisent par une position de « rébellion » : à travers leur poésie, ils désirent proposer une vision résolument nouvelle du monde. Ils cherchent à « changer la vie » et occupent ainsi une position relativement destructrice (sans forcément mettre de connotation négative sur ce terme) vis-à-vis du monde décrit. Nous avons ensuite théorisé que les poètes orphiques se caractérisaient par une lente et longue progression poétique, aisément assimilable à un parcours initiatique. Les poètes orphiques, tendant en effet vers un objectif peu clair ou pour le moins non encore parfaitement défini, se laissent mener par leur poésie et avancent avec elle. C'est leur poésie qui leur révèle le chemin à prendre. Les poètes prométhéens, quant à eux, s'illustrent

par une attitude différente : ils définissent au début de leur carrière un objectif clair à atteindre. Ils mettent ainsi rapidement sur pied une méthode pour y parvenir et, au lieu de suivre le courant de la poésie, cherchent à lui imposer leur propre trajectoire. Nous avons ensuite relevé deux autres différences, à savoir que les poètes orphiques se plaçaient dans une position de relative passivité artistique, tandis que les prométhéens étaient extrêmement actifs. Comme mentionné *supra*, les premiers suivent le courant, les seconds tiennent fermement la barre. En nous appuyant sur les expériences des impasses et des issues des parcours poétiques de John Keats et d'Arthur Rimbaud, nous avons ensuite souligné, à plusieurs reprises, un autre élément de distinction entre les poètes orphiques et les prométhéens. Là où les premiers supportaient difficilement le fardeau des sacrifices poétiques, les seconds semblaient les endurer depuis longtemps. Enfin, il est apparu qu'un dernier critère pouvait servir de marqueur distinctif : là où l'orphique grâce à l'aspect plus naturel – mais moins profond – de son expérience n'était pas contraint à l'abandon pur et simple de sa tâche, le prométhéen, usé par ses excès, semblait voué à un arrêt, voire une mort, poétique. Forts de ces différentes distinctions et constats, nous pouvons ainsi peaufiner le commentaire du psychanalyste C. G. Jung, formulé dans le chapitre « Psychology and Literature » de son ouvrage *Modern Man in Search of a Soul* :

Toute personne créative est une dualité ou une synthèse d'aptitudes contradictoires. D'un côté, il est un être humain avec une vie personnelle, tandis que de l'autre côté, il est un processus impersonnel et créatif [...] La vie de l'artiste ne peut être autrement que pleine de conflits, car deux forces sont en guerre en lui – d'une part, le désir commun de bonheur, de satisfaction et de sécurité dans la vie et, d'autre part, une passion impitoyable pour la création qui peut aller jusqu'à dépasser tout désir personnel²⁹⁷.

Bien que ce constat soit exact ainsi que l'aura démontré notre mémoire, nos analyses ont néanmoins permis de proposer une vision plus nuancée. Il apparaît en effet que les poètes orphiques sont ceux chez qui, malgré une volonté créative supérieure aux « non-poètes », la part de « désir commun » et de « sécurité » est plus forte que la part de « passion impitoyable pour la création » ; à l'inverse, les prométhéens sont ceux chez qui la « passion impitoyable » dépasse de loin – et de trop – « tout désir personnel ».

Notre étude des parcours poétiques de Keats et de Rimbaud aura également permis d'illustrer et ainsi de légitimer divers éléments issus de la tradition poético-mythologique qui fait du poète un être unique et plus sensible, et de la poésie un cadeau-fardeau. Tout d'abord,

²⁹⁷ C. G. Jung., *Modern Man in Search of a Soul*, *op. cit.*, p. 194-195 ; « Every creative person is a duality or a synthesis of contradictory aptitudes. On the one side he is a human being with a personal life, while on the other side he is an impersonal, creative process [...] The artist's life cannot be otherwise than full of conflicts, for two forces are at war within him —on the one hand, the common human longing for happiness, satisfaction and security in life, and on the other a ruthless passion for creation which may go so far as to override every personal desire. »

nous avons pu constater que, comme l'explique Victor Hugo dans son poème significativement intitulé « La fonction du poète » (*Les Rayons et les ombres*), le poète semblait bel et bien être « un homme des utopies, / Les pieds ici, les yeux ailleurs » (vv. 13-14) et qu'il revenait toujours meurtri de cet « ailleurs » poétique, de cet inconnu baudelairien et rimbaldien, de ce Mystère keatsien. Les deux expériences poétiques que nous avons travaillées semblent renforcer encore cette impression que les régions dans lesquelles les poètes vont puiser la beauté de leurs chants sont néfastes, puisque les deux poètes (même si la carrière poétique de l'un a tristement été arrêtée en plein vol par la tuberculose) semblent avoir renoué avec une certaine félicité uniquement en décidant (chacun à leur manière) de les quitter. C'est encore une fois Victor Hugo qui nous semble avoir exprimé à merveille ce douloureux, mais peut-être superbe – les chants désespérés ne sont-ils pas les plus beaux, comme dirait Musset ? – constat, dans son poème « La Pente de la rêverie » (*Les Feuilles d'automne*) :

Amis, ne creusez pas vos chères rêveries ;
 Ne fouillez pas le sol de vos plaines fleuries ;
 Et quand s'offre à vos yeux un océan qui dort,
 Nagez à la surface ou jouez sur le bord.
 Car la pensée est sombre ! Une pente insensible
 Va du monde réel à la sphère invisible ;
 La spirale est profonde, et quand on y descend,
 Sans cesse se prolonge et va s'élargissant,
 Et pour avoir touché quelque énigme fatale,
 De ce voyage obscur souvent on revient pâle ! (vv. 1-10)

Enfin, nous avons conclu le dernier chapitre de ce mémoire en créant une ouverture philosophique remettant précisément en question ce dernier constat hugolien. Il est indéniable que, comme l'écrit J. M. Maulpoix dans son ouvrage *Le poète perplexe*, « la création poétique constitu[e] en elle-même un apprentissage accéléré de l'impossible²⁹⁸ ». Mais il est tout aussi indéniable que le monde a besoin de poésie. Car qu'est-ce que vivre, sinon accepter de prendre conscience de l'impossible ?

*A thing of beauty is a joy for ever :
 Its loveliness increases ; it will never
 Pass into nothingness [...]*

– John Keats, *Endymion*

*Elle est retrouvée.
 Quoi? - L'Éternité.
 C'est la mer allée
 Avec le soleil.*

– Arthur Rimbaud, « L'Éternité »

²⁹⁸ J.-M. Maulpoix, *op. cit.*, p. 224.

ANNEXES

Annexe I – Résumés des fonds mythiques exploités

Avant de débiter nos résumés des fonds mythiques, il nous faut mentionner une différence entre le cas de Keats et de Rimbaud. Là où Keats ne mentionne jamais dans son œuvre le mythe orphique (si ce ne sont une ou deux mentions purement narratives), Rimbaud quant à lui mentionne très clairement, à l'occasion d'une paraphrase, son attachement au mythe prométhéen dans sa seconde lettre du voyant : « Donc le poète est vraiment voleur de feu ». Ainsi, bien que Rimbaud n'ait bien sûr pas consciemment construit le restant de sa vie et de sa carrière autour de ce mythe, cela constitue une différence notable avec Keats dans la présentation que nous allons devoir faire des mythes. Là où la présentation mythique sera relativement libre pour Keats, la mention consciente de Rimbaud nous obligera à considérer certains éléments du mythe comme plus importants que d'autres afin de se rapprocher de la conception qu'il en avait lui-même.

Le cas de Keats est donc très simple : en nous appuyant sur les versions de Virgile et Ovide, les plus connues et répandues aujourd'hui dans les consciences collectives, nous pouvons retrouver les mythèmes²⁹⁹ suivants : la situation initiale (trop souvent oubliée) où Orphée, le poète musicien est heureux sur Terre au côté de son amante Eurydice et charme, par ses chants et sa lyre, la nature et tous les êtres vivants environnants ; l'élément perturbateur, à savoir la morsure fatale d'Eurydice par un serpent signant sa mort. Viennent ensuite les trois mythèmes primordiaux du mythe, à savoir la descente d'Orphée aux Enfers (*katabasis*) dans le but de récupérer sa bien-aimée après avoir convaincu Hadès de la rendre à la vie ; l'étape de l'ascension du retour, suivie par le retournement prohibé d'Orphée qui se solde par la seconde et définitive perte d'Eurydice (*anabasis*) ; et enfin l'étape finale du démembrement d'Orphée (*sparagmos*) par les Ménades furieuses que le poète ne leur consacre plus du tout ses regards. Le mythe se termine enfin par la mention des femmes qui jettent la tête d'Orphée, chantant toujours les lamentations du poète pour Eurydice, ainsi que sa lyre dans le fleuve Hèbre. Ces dernières flotteront, selon les versions, jusqu'à l'île de Lesbos où la tête sera protégée d'un serpent par Apollon et fera office d'oracle.

²⁹⁹ Les « mythèmes », concepts fondés par Claude Lévi Strauss dans son ouvrage *Anthropologie structurale*, correspondent à ce que l'on pourrait nommer les « syntagmes minimaux » du mythe. Il s'agit des événements, des étapes, des séquences thématiques du mythe que l'on doit retrouver (dans le même ordre) dans chacune de ses actualisations. Si ces syntagmes s'y retrouvent systématiquement, c'est parce qu'ils constituent l'ossature principale du mythe autour de laquelle peuvent ensuite s'agencer toute une série de variations.

Penchons-nous à présent sur le cas Rimbaud de Prométhée. Comme nous l'avons mentionné, ce cas est légèrement plus compliqué, du fait de toutes les colorations romantiques que prendra le mythe prométhéen au cours de son histoire et dont Rimbaud était profondément imprégné lorsque qu'il relia explicitement la figure du titan à celle du poète. Il nous faut donc passer par un léger historique du mythe³⁰⁰.

Sans doute le fruit d'une longue tradition orale, la première actualisation littéraire connue de Prométhée apparaît dans le courant du VIII^e ACN, en Grèce antique, avec les poèmes d'Hésiode tels que la *Théogonie* et *Le Travaux et les Jours*. En combinant ces récits, le Titan Prométhée est présenté à la fois comme le médiateur malheureux et le bienfaiteur maladroit d'un conflit entre les dieux et les hommes : trompant Zeus lors d'un sacrifice afin d'octroyer, par ruse, la plus importante part d'un sacrifice aux hommes, sa duperie entraîne le refus de roi des dieux d'accorder le feu à l'humanité. En guise de représailles et pour racheter son erreur, Prométhée se rend alors dans le royaume des dieux afin d'y dérober une flamme. Cet acte est lui aussi sanctionné : d'une part, Zeus ordonne à Héphaïstos de façonner une femme dotée de tous les charmes, Pandore (« celle qui a reçu un don de tous »), afin de l'envoyer aux hommes, chargée d'une boîte remplie de tous les maux (boîte qui sera ouverte par Epiméthée libérant tous les malheurs sur Terre, seule l'Espérance restant coincée sous le couvercle) ; d'autre part, Prométhée est condamné à être enchaîné à une colonne (le rocher du Caucase n'apparaît que trois siècles plus tard dans la version d'Eschyle), son foie, éternellement régénéré, dévoré par un aigle. Bien qu'une version plus connue du mythe, le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle (apparue trois siècles après les poèmes hésiodiques, dans lequel puiseront essentiellement les romantiques, ignorant l'aspect trilogique de l'œuvre et donc la réconciliation finale entre Zeus et Prométhée³⁰¹) réoriente déjà le mythe en faisant de Prométhée un salvateur meurtri de l'humanité, initiateur du progrès, de la civilisation, des arts et des techniques, il faut attendre l'avènement du romantisme pour que la figure du Titan acquière véritablement le statut de symbole de la révolte et de lutte que la pensée occidentale lui reconnaît aujourd'hui. C'est également – et surtout – au cours de l'ère romantique (que cela soit en Allemagne, en Angleterre ou en France) que la signification du terme « prométhéen » va considérablement évoluer.

La mutation de la figure du célèbre Titan débute vers 1770, durant le mouvement du *Sturm und Drang* et plus particulièrement sous l'impulsion de Goethe. Le poète allemand magnifie l'image du Prométhée artiste-créateur, initiée par Shaftesbury, en l'élevant au rang

³⁰⁰ Pour cet historique, nous nous référons à l'ouvrage en deux volumes de R. Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne* (Vol. I & II) (2^{ème} édition), Genève, Droz, 1964.

³⁰¹ R. Trousson, *op. cit.*, p. 314.

d'artiste-paria dont la toute-puissance créatrice l'amènera à défier l'autorité et l'hégémonie des dieux. Le mythe, loin d'être figé après Goethe, connaît alors une extraordinaire popularité :

Le thème de Prométhée révolté contre Zeus, supportant, dans le silence et l'orgueil, d'innombrables souffrances ; la foi du Titan en l'avenir de l'humanité ; sa pitié et sa volonté inébranlables ; enfin le cadre poétique des rochers du Caucase : tout cela ne pouvait manquer de séduire cette génération de révoltés, de jeunes gens orgueilleux³⁰².

Cette nouvelle orientation que prend le mythe de Prométhée durant le XIX^e est fortement liée à la conscience aiguë qu'avaient les romantiques de présence évidente du mal dans le monde et de son impossible coexistence avec celle d'un Dieu bienfaiteur. Cette prise de conscience, cette « mise en accusation de la divinité³⁰³ », signe alors la réhabilitation « des héros jusqu'ici considérés comme coupables, tels Caïn et surtout le plus grand d'entre eux, Satan³⁰⁴ ». Logiquement donc, l'image du Prométhée coupable disparaît alors peu à peu (mais pas entièrement) du paysage littéraire pour laisser place à celle d'un Prométhée défenseur d'une humanité créatrice et bonne, opprimée par les lois d'un dieu mesquin dans un monde cruel. Il s'agit donc ici d'un nouvel aspect majeur et important de la nouvelle figure du Titan : Prométhée représente à présent le martyr volontaire d'une grande cause, le martyr d'une rébellion contre l'ordre établi dans le but d'améliorer, d'éclairer (littéralement) l'existence humaine. Certains comme Lord Byron en Angleterre ou Hugo en France continuent à approfondir et actualiser la thématique de l'élus meurtri, inaugurant ainsi « une vision bien romantique du poète » qui « voit en Prométhée le génie étincelant, mais surtout le symbole du génie incompris, douloureux et solitaire, qui ne puise que sa force dans un superbe orgueil³⁰⁵. »

Au vu de ce rapide panorama historique du mythe, les mythes que nous choisissons de conserver dans le cadre de ce mémoire sont donc ceux profondément ancrés dans la vision amenée par l'ère romantique. Ainsi, l'histoire de Prométhée comme responsable du sort des hommes, frappés à cause de lui par tous les maux de la boîte de Pandore, nous intéresse beaucoup moins. Nous partons donc d'une situation initiale où Prométhée n'est ni conscient ni responsable de la situation des hommes. Comme Orphée, Prométhée vit pour le moment heureux et nonchalant au côté de son père et de son frère. Vient ensuite la prise de conscience de l'inégalité entre le monde des hommes et celui des dieux. Cette prise de conscience se mue ensuite rapidement en un sentiment de révolte de la part de Prométhée qui prend alors sur lui la

³⁰² H. Peyre, *Shelley et la France. Lyrisme anglais et lyrisme français au XIX^e siècle*, Le Caire, Imprimerie P. Barbey, 1935, p. 209.

³⁰³ R. Trousson, *op. cit.*, p. 312.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 313.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 299.

responsabilité d'aller voler une flamme du feu que les dieux gardent jalousement. Apparaît donc ensuite le mytheme de la punition de Prométhée, condamné à être enchaîné sur un rocher pour y souffrir éternellement, son désir, son ambition (pourtant celle d'aider les hommes) et son orgueil se soldant ainsi par d'atroces souffrances. Nous pouvons finalement voir le mythe se conclure par la réconciliation du Titan avec Zeus et ainsi sa libération.

Annexe II – Résumé du Livre II et III d'*Endymion* (John Keats)

Brièvement résumé, dans la suite du Livre II, Endymion rencontre, lors de sa remontée, successivement la déesse Vénus et son amant endormi Adonis, qu'elle réveille pour avoir avec lui une relation charnelle très sensuelle ; puis une nymphe de la déesse Diane avec qui Endymion, s'inspirant sans doute de la magnifique relation amoureuse qu'il vient de voir, entretient également une relation sexuelle. Toutefois, contrairement à la relation assez pure de Vénus et Adonis, celle d'Endymion et de la nymphe s'avère être physique et primaire. Il faut néanmoins lire ces passages – généralement centraux dans les analyses des critiques qui font d'*Endymion* une œuvre érotique – de façon plus symbolique. Nous posons ainsi avec S. M. Sperry qui écrit qu'« [i]nterpréter le thème de l'amour dans *Endymion* comme une part de la réflexion visionnaire plus vaste de Keats ne revient pas à balayer de l'explication les éléments érotiques du poème (ou de la nature de Keats) mais à les replacer dans leur perspective adéquate³⁰⁶. » Prise sous cet angle, la relation entre Endymion et la nymphe constitue un nouvel échec pour le jeune héros. Là où la relation charnelle de Vénus et Adonis est très pure, celle d'Endymion et de la nymphe ne l'est pas. Il est d'ailleurs intéressant de constater que contrairement à la relation Vénus-Adonis, véritable tour de force descriptif de Keats dont les mots évoquent, suggèrent et idéalisent l'acte (*cfr.* II, 490-529), culminant même jusqu'à l'aveu de l'incapacité du poète à décrire une scène d'une telle pureté (« [...] Who, who can write/ Of these first minutes? The unchariest muse / To embracements warm as theirs makes coy excuse » (II, 531-533)), le passage de la relation d'Endymion avec la nymphe est souvent « censuré pour son mauvais gout par presque tous les étudiants qui l'ont commenté³⁰⁷. » Nous nous trouvons, dans le second cas, bien loin de la « fellowship with essence » rêvée par Endymion dans le Livre I. Là où la scène amoureuse apporte à Adonis « A tumult to his heart, and a new life / Into his eyes [...] » (II, 527-528), la nymphe et Endymion, eux, au milieu de leurs ébats,

³⁰⁶ S. M. Sperry, *op. cit.*, p. 102 ; « To interpret the love theme in *Endymion* as a part of Keats's broader visionary concern is not to explain away the erotic elements of the poem (or in Keats's nature) but to restore them to their proper perspective. »

³⁰⁷ B. E. Miller, article cité. p. 43-44; « has been censured for its bad taste by nearly every student who has commented upon it. »

ne sont que peïnés (*cfr.* II, 822-827).

Remonté à la surface, dans le Livre III, Endymion descend cette fois-ci sous la mer. De façon générale, la critique s'accorde pour dire que le Livre III constitue une présentation des vertus de l'amitié et de la sympathie, processus d'humanisation³⁰⁸ nécessaire à formation du jeune Endymion, comme expliqué dans le « 'fellowship with essence' passage ». L'entièreté du Livre III se concentre sur la rencontre sous-marine d'Endymion et de Glaucus. Après que Glaucus a reconnu en Endymion le héros dont une prophétie disait qu'il serait son libérateur (*cfr.* III, 234-236 ; 255 ; pour les vers relatifs à la prophétie, *cfr.* III, 689-711)), Glaucus relate le récit de ses mésaventures à Endymion. Nous apprenons que Glaucus est en fait l'amant de la nymphe Scylla. Comme Endymion, Glaucus désirent atteindre des joies supérieures (*cfr.* III, 372-391) finit par succomber aux faux charmes de Circé par qui il fut ensuite emprisonné dans le monde sous-marin (*cfr.* III, 453-480). Endymion trouvant un certain écho dans l'histoire de Glaucus (« 'Then', cried the young Endymion, overjoy'd, / 'We are twin brothers in this destiny ! » (III, 712-713)) décide alors de l'aider à libérer Scylla ainsi que tous les amoureux malheureux. Cela fait, les deux hommes sortent enfin du royaume sous-marin.

Annexe III – « Ode to a Nightingale » (John Keats)

My heart aches, and a drowsy numbness pains
My sense, as though of hemlock I had drunk,
Or emptied some dull opiate to the drains
One minute past, and Lethe-wards had sunk:
'Tis not through envy of thy happy lot,
But being too happy in thine happiness,
That thou, light-wingèd Dryad of the trees,
In some melodious plot
Of beechen green, and shadows numberless,
Singest of summer in full-throated ease.

O for a draught of vintage ! that hath been
Cool'd a long age in the deep-delvèd earth,
Tasting of Flora and the country-green,
Dance, and Provençal song, and sunburnt mirth!
O for a beaker full of the warm South !
Full of the true, the blushful Hippocrene,
With beaded bubbles winking at the brim,
And purple-stainèd mouth ;
That I might drink, and leave the world unseen,
And with thee fade away into the forest dim :

³⁰⁸ Voir notamment J. D. Wigod, « The Meaning of *Endymion* », *PLMA*, Vol. 68, No. 4 (September, 1953), p. 779-790 ; B. E. Miller, article cité ; C. I. Patterson, *op. cit.*, C. D. Thorpe, *op. cit.* ; S. M. Sperry, *op. cit.*

Fade far away, dissolve, and quite forget
What thou among the leaves hast never known,
The weariness, the fever, and the fret
Here, where men sit and hear each other groan;
Where palsy shakes a few, sad, last grey hairs,
Where youth grows pale, and spectre-thin, and dies;
Where but to think is to be full of sorrow
And leaden-eyed despairs;
Where beauty cannot keep her lustrous eyes,
Or new Love pine at them beyond to-morrow.

Away! away! for I will fly to thee,
Not charioted by Bacchus and his pards,
But on the viewless wings of Poesy,
Though the dull brain perplexes and retards:
Already with thee! tender is the night,
And hply the Queen-Moon is on her throne,
Cluster'd around by all her starry Fays
But here there is no light,
Save what from heaven is with the breezes blown
Through verdurous glooms and winding mossy ways.

I cannot see what flowers are at my feet,
Nor what soft incense hangs upon the boughs,
But, in embalmèd darkness, guess each sweet
Wherewith the seasonable month endows
The grass, the thicket, and the fruit-tree wild;
White hawthorn, and the pastoral eglantine;
Fast-fading violets cover'd up in leaves;
And mid-May's eldest child,
The coming musk-rose, full of dewy wine,
The murmurous haunt of flies on summer eves.

Darkling I listen; and, for many a time
I have been half in love with easeful Death,
Call'd him soft names in many a musèd rhyme,
To take into the air my quiet breath;
Now more than ever seems it rich to die,
To cease upon the midnight with no pain,
While thou art pouring forth thy soul abroad
In such an ecstasy!
Still wouldst thou sing, and I have ears in vain—
To thy high requiem become a sod.

Thou wast not born for death, immortal Bird!
No hungry generations tread thee down;
The voice I hear this passing night was heard
In ancient days by emperor and clown:
Perhaps the self-same song that found a path
Through the sad heart of Ruth, when, sick for home,

She stood in tears amid the alien corn;
 The same that oftentimes hath
 Charm'd magic casements, opening on the foam
 Of perilous seas, in faery lands forlorn.

Forlorn! the very word is like a bell
 To toll me back from thee to my sole self!
 Adieu! the fancy cannot cheat so well
 As she is famed to do, deceiving elf.
 Adieu! adieu! thy plaintive anthem fades
 Past the near meadows, over the still stream,
 Up the hill-side; and now 'tis buried deep
 In the next valley-glades:
 Was it a vision, or a waking dream?
 Fled is that music:—do I wake or sleep?

Annexe IV – « Larme » (Arthur Rimbaud)
 (Version de mai 1872 – Version d'*Une saison en enfer*)

| | |
|--|--|
| <p>Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageois, Je buvais, accroupi dans quelque bruyère Entourée de tendres bois de noisetiers, Par un brouillard d'après-midi tiède et vert.</p> <p>Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise, Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert. Que tirais-je à la gourde de colocase ? Quelque liqueur d'or, fade et qui fait suer</p> <p>Tel, j'eusse été mauvaise enseigne d'auberge. Puis l'orage changea le ciel, jusqu'au soir. Ce furent des pays noirs, des lacs, des perches, Des colonnades sous la nuit bleue, des gares.</p> <p>L'eau des bois se perdait sur des sables vierges Le vent, du ciel, jetait des glaçons aux mares... Or ! tel qu'un pêcheur d'or ou de coquillages, Dire que je n'ai pas eu souci de boire !</p> | <p>Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageois, Que buvais-je, à genoux dans cette bruyère Entourée de tendres bois de noisetiers, Dans un brouillard d'après-midi tiède et vert ?</p> <p>Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise, Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert ! Boire à ces gourdes jaunes, loin de ma case Chérie? Quelque liqueur d'or qui fait suer.</p> <p>Je faisais une louche enseigne d'auberge. - Un orage vint chasser le ciel. Au soir L'eau des bois se perdait sur les sables vierges, Le vent de Dieu jetait des glaçons aux mares ;</p> <p>Pleurant, je voyais de l'or - et ne pus boire.</p> |
|--|--|

Annexe V – « To Autumn » (John Keats)

Season of mists and mellow fruitfulness!
 Close bosom-friend of the maturing sun;
 Conspiring with him how to load and bless
 With fruit the vines that round the thatch-eaves run;
 To bend with apples the moss'd cottage-trees,
 And fill all fruit with ripeness to the core;
 To swell the gourd, and plump the hazel shells
 With a sweet kernel; to set budding more,
 And still more, later flowers for the bees,

Until they think warm days will never cease,
For Summer has o'er-brimm'd their clammy cells.

Who hath not seen thee oft amid thy store?
Sometimes whoever seeks abroad may find
Thee sitting careless on a granary floor,
Thy hair soft-lifted by the winnowing wind;
Or on a half-reap'd furrow sound asleep,
Drowsed with the fume of poppies, while thy hook
Spares the next swath and all its twinèd flowers;
And sometimes like a gleaner thou dost keep
Steady thy laden head across a brook;
Or by a cider-press, with patient look,
Thou watchest the last oozings hours by hours.

Where are the songs of Spring? Ay, where are they?
Think not of them, thou hast thy music too,—
While barrèd clouds bloom the soft-dying day,
And touch the stubble-plains with rosy hue;
Then in a wailful choir the small gnats mourn
Among the river shallows, borne aloft
Or sinking as the light wind lives or dies;
And full-grown lambs loud bleat from hilly bourn;
Hedge-cricket sing; and now with treble soft
The redbreast whistles from a garden-croft;
And gathering swallows twitter in the skies.

Annexe VI – « Génie » (Arthur Rimbaud)

Il est l'affection et le présent, puisqu'il a fait la maison ouverte à l'hiver écumeux et à la rumeur de l'été, - lui qui a purifié les boissons et les aliments - lui qui est le charme des lieux fuyants et le délice surhumain des stations. Il est l'affection et l'avenir, la force et l'amour que nous, debout dans les rages et les ennuis, nous voyons passer dans le ciel de tempête et les drapeaux d'extase.

Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée, raison merveilleuse et imprévue, et l'éternité : machine aimée des qualités fatales. Nous avons tous eu l'épouvante de sa concession et de la nôtre : ô jouissance de notre santé, élan de nos facultés, affection égoïste et passion pour lui, lui qui nous aime pour sa vie infinie...

Et nous nous le rappelons, et il voyage... Et si l'Adoration s'en va, sonne, sa promesse sonne : « Arrière ces superstitions, ces anciens corps, ces ménages et ces âges. C'est cette époque-ci qui a sombré ! »

Il ne s'en ira pas, il ne redescendra pas d'un ciel, il n'accomplira pas la rédemption des colères de femmes et des gaîtés des hommes et de tout ce péché : car c'est fait, lui étant, et étant aimé.

O ses souffles, ses têtes, ses courses ; la terrible célérité de la perfection des formes et de l'action.

O fécondité de l'esprit et immensité de l'univers.

Son corps ! Le dégageant rêvé, le brisement de la grâce croisée de violence nouvelle !

Sa vue, sa vue ! tous les agenouillages anciens et les peines *relevés* à sa suite.

Son jour ! l'abolition de toutes souffrances sonores et mouvantes dans la musique plus intense.

Son pas ! les migrations plus énormes que les anciennes invasions.

O lui et nous ! l'orgueil plus bienveillant que les charités perdues.

O monde ! et le chant clair des malheurs nouveaux !

Il nous a connus tous et nous a tous aimés. Sachons, cette nuit d'hiver, de cap en cap, du pôle tumultueux au château, de la foule à la plage, de regards en regards, forces et sentiments las, le hélium et le voir, et le renvoyer, et sous les marées et au haut des déserts de neige, suivre ses vues, ses souffles, son corps, son jour.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

Œuvres étudiées :

KEATS, J., *Complete Poems and Selected Letters of John Keats*, New York, The Modern Library, 2001.

—, *Selected letters*, Harmondsworth, Penguin, 2014.

RIMBAUD, A., *Œuvres complètes*, dir. A. Guyaux Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

—, *Sur Arthur Rimbaud : correspondance posthume* (présentation et notes de Jean-Jacques Lefrère), Paris, Fayard, 2010-2014.

CORPUS SECONDAIRE

Autres œuvres littéraires :

AUDEN, W. H., « Rimbaud », *Collected Poetry*, New York, Random House, 1945.

BAILLON, A., *Un homme si simple*, Bruxelles, Labor, 2002.

BALZAC, H., *Louis Lambert*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1980.

BAUDELAIRE, C., *L'Art Romantique*, Paris, Calmann Lévy, 1885, p. 51-56.

—, *Œuvres complètes I*, dir. C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

BLAKE, W., *Jerusalem, Poetry and Prose*, dir. D. Erdman, Garden City, Doubleday, 1965.

—, *The Marriage of Heaven and Hell*, *The Norton Anthology of English Literature*, Vol. D, (9th edition), dir. S. Greenblatt, New York, Norton, 2012.

BOËTIUS, H., *Ich ist ein anderer : Das Leben des Arthur Rimbaud*, Frankfurt, Eichborn, 1995.

BURTON, R., *The Anatomy of Melancholy*, London, Dent, 1968.

BYRON, G. G., *Don Juan*, Harmondsworth, Penguin, 1982.

—, *The Works of Lord Byron*, dir. E. H. Coleridge, Vol. IV., London, Murray, 1905.

CALDERÓN, P., *La vie est un songe*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1996.

CHODERLOS DE LACLOS, P., *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2002.

COCTEAU, J., *Orphée*, Paris, J'ai lu, « Librio Théâtre », 1995.

COLERIDGE, S., *Biographia Literaria (edited with Aesthetical Essays by J. Shawcross)*, Vol. II, Oxford, Oxford University Press, 1979.

- DUCASSE, I., *Les Chants de Maldoror et autres textes*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2001.
- HUGO, V., *Les Orientales. Les Feuilles d'automne*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2000.
- , *Océan. Tas de pierres*, Paris, Albin Michel, 1942.
- , *Œuvres poétiques II*, dir. P. Albouy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.
- HUGUES-HALLETT, P., *The Immortal Dinner: A Famous Evening of Genius and Laughter in Literary London, 1817*, London, Vintage, 2012.
- HOUELLEBECQ, M., *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015.
- KRAKAUER, J., *Into the Wild*, New-York, Anchor Books, 1997.
- KUNDERA, M., *La vie est ailleurs*, Paris, Gallimard, « Folio » 1987.
- , *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, « Folio » 1989.
- MUSSET, A., *Poésies nouvelles*, Paris, Charpentier, 1857.
- PASCAL, B., *Pensées*, Paris, Pocket, 2003.
- PLATON, *La République* (texte établi et traduit par E. Chambry), Paris, Gallimard, « Tel », 1992.
- , *Phèdre* (texte établi et traduit par C. Moreschini et P. Vicaire), Paris, Les Belles Lettres, « Classiques de Poche », 2002.
- RILKE, R. M., *Gesammelte Werke*, Köln, Anaconda, 2013.
- SAND, G., *Consuelo*, Tome II, Paris, Garnier, 1959.
- SHELLEY, P. B., *Adonais*, *The Norton Anthology: English literature*, Vol. D (9th edition), dir. S. Greenblatt, New York, Norton, 2012.
- VERLAINE, P., *Correspondance de Paul Verlaine*, Vol. I, dir. A. Van Bever, Paris, Messein, 1922.
- , *Jadis et naguère*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2010.
- , *Œuvres complètes*, Paris, Vanier, 1904.
- , *Œuvres en prose complètes*, dir. J. Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A., *Contes cruels*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1983.
- , *L'Ève future*, Paris, Flammarion, 1992.
- WORDSWORTH, W., « Expostulation and Reply », *The Norton Anthology: English literature*, Vol. D (9th edition), dir. S. Greenblatt, New York, Norton, 2012.
- ZWEIG, S., *Die Welt von Gestern: Erinnerung eines Europäers*, Berlin, Insel, 2006.

Ouvrages et articles relatifs à Arthur Rimbaud :

- AROUIMI, M., « La présence de l'anglais dans les poèmes de Rimbaud », *Littérature*, No. 121, (2001), p. 14-31.
- BARONIAN, J.-B., *Rimbaud*, Paris, Gallimard, « Biographie », 2009.
- BAYS, G., « The Orphic Vision of Nerval, Baudelaire, and Rimbaud », *Comparative Literature Studies*, Vol. 4, No. 1/2 (The Symbolist Movement, 1967), p. 17-26.
- , *The Orphic Vision: Seers Poets from Novalis to Rimbaud*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1964.
- BERNARD, S., *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1988.
- BONNEFOY, Y., *Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e Siècle » 2009.
- BRUNEL, P., *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Seyssel, Champ Vallon, 1991.
- , *Rimbaud : Projets et réalisations*, Paris, Champion, 1983.
- BOUILLANE DE LACOSTE, H., *Rimbaud et le problème des Illuminations*, Paris, Mercure de France, 1949.
- CARRÉ, J.-M., *La Vie aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud*, Paris, Plon, 1926.
- CHADWICK, C., *Études sur Rimbaud*, Paris, Nizet, 1960.
- CLAISSE, B., « Rimbaud penseur », *Malédiction ou révolution poétique : Lautréamont / Rimbaud*, dir. J.-P. Corsetti & S. Murphy, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 1999.
- CLAUZEL, R., *Une saison en enfer et Arthur Rimbaud*, Paris, SFELT, 1931.
- DANIEL-ROPS, *Rimbaud : le drame spirituel*, Paris, Plon, 1936.
- DELAHAYE, E., *Souvenirs familiaux à propos de Rimbaud, Verlaine, Germain Nouveau*, Paris, Messein, 1925.
- ETIEMBLE, R., *Le Mythe de Rimbaud : Structure du mythe*, Paris, Gallimard, « Bibliothèques des Idées », 1961.
- FORESTIER, L., « Rimbaud en son temps », *Europe*, 51^{ème} année, No. 529-530 (mai-juin 1973).
- GASCAR, P., *Rimbaud et la commune*, Paris, Gallimard, « Idées », 1971.
- GENOUX, J., *La pensée poétique de Rimbaud*, Paris, Nizet, 1950.
- HACKETT, C. A., « Anglicismes dans les "Illuminations" », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 87^e Année, No. 2 (Mar. - Apr., 1987), p. 191-199.
- KITTANG, A., *Discours et jeu : essai d'analyse des textes d'Arthur Rimbaud*, Bergen, Universitetsforlaget, 1975.
- MALLARMÉ, S., « Arthur Rimbaud », *The Chap-Book*, 1896, p. 8-17, version d'archive consulté en ligne, https://fr.wikisource.org/wiki/Arthur_Rimbaud_%28The_Chap_Book%29, le 24 mai 2018.

- MATUCCI, M., *Les Deux Visages de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1986.
- MEYERS, J., « The Savage Experiment: Arthur Rimbaud and Paul Verlaine », *The Kenyon Review*, Vol. 33, No. 3 (Summer 2011), p. 167-180.
- MURPHY, S., « Les "Illuminations" manuscrites : pour dissiper quelques malentendus concernant la chronologie et l'ordre du dernier recueil de Rimbaud », *Histoires littéraires*, No. 1 (janvier 2000), article consulté dans son format en ligne, <http://histoires-litteraires.fr/les-illuminations-manuscrites/>, le 21 novembre 2017.
- PALIYENKO, A. M., « Discourse of the Self and Rimbaud's "Lettres du voyant": Alterity as a Creative Dialectic », *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 21, No. 3/4 (Spring-Summer 1993), p. 434-448.
- PESCHEL, E. R., *Flux and reflux: Ambivalence in the Poems of Arthur Rimbaud*, Genève, Droz, 1977.
- RICHARD, J. -P., *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, « Points », 1985.
- RUFF, M. -A., *Rimbaud*, Paris, Hatier, « Connaissances des lettres », 1968.
- SCHAEFFER, G. & EIGELDINGER M., *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871). La voyance avant Rimbaud*, Genève, Droz, 1975.
- STARKIE, E., *Arthur Rimbaud*, Paris, Flammarion, « Grande Biographie », 1982.
- SZTULMAN, H., *Rimbaud : l'impossible amour*, Toulouse, Librairies des Ombres Blanches, 2017.
- UNDERWOOD, V. P., *Rimbaud et l'Angleterre*, Paris, Nizet, 1976.
- YUASA, H., « Le projet rimbaldien du poème du haschisch », *Lectures de Rimbaud* (2^e édition revue), dir. A. Guyaux, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983, p. 239-258.

Ouvrages et articles relatifs à John Keats :

- ALLEN, G. O., « The Fall of Endymion: A Study in Keats's Intellectual Growth », *Keats-Shelley Journal*, Vol. 6 (Winter 1957), p. 37-57.
- ALLOTT, K., « The Ode to the Psyche », *John Keats : A Reassessment*, dir. K. Muir, Liverpool, Liverpool University Press, 1958.
- ARNOLD, M., « John Keats », *Essays in Criticism: The Study of Poetry, John Keats; William Wordsworth*, dir. S. Sheridan, Boston, Allyn and Bacon, 1896.
- BATE, W. J. (dir.), *Keats: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs (N.J.), Prentice Hall, 1964.
- BUSHNELL, N. S., *A Walk after John Keats*, New York, Farrar & Rinehart, 1936.
- COLVIN, S., *John Keats: His Life and Poetry, His Friends, Critics, and After-Fame*, London, Macmillan, 1918.
- CRINQUAND, S., *Lettres et poèmes de John Keats : portrait de l'artiste*, Toulouse, Presse universitaires du Mirail, 2000.
- D'AVANZO, M. L., « Keats's and Vergil's Underworlds: Source and Meaning in Book II of *Endymion* », *Keats-Shelley Journal*, Vol. 16 (Winter 1967), p. 61-72.

- ELIOT, T. S., *Selected Essays*, New York, Harcourt, 1950.
- , *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1933.
- EVEREST, K., « Shelley's *Adonais* and John Keats », *Essays in Criticism*, Vol. 57, No. 3 (July 2007), p. 237-264.
- FINNEY, C., *The Evolution of Keats's Poetry*, Vol. I & II, Cambridge (Mass.) Harvard University Press, 1936.
- FORD, N., « The meaning of "Fellowship with Essence" in *Endymion* », *PMLA* LXII (December, 1947), p. 1061-1076.
- GARROD, H. W., *Keats*, Oxford, Oxford University Press, 1926.
- GITTINGS, R., *John Keats: The Living Year: 21 September 1818 to 21 September 1819*, London, Heinemann, 1954.
- GLECKNER, R. F., « Keats's Odes : The Problems of the Limited Canon », *Studies in English Literature*, Vol. 5, No. 4 (Autumn 1965), p. 577-585.
- GOELLNIGHT, D. D., *Poet-Physician: Keats and Medical Science*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1984.
- HALE-WHITE, W., *Keats as Doctor and Patient*, London, Oxford University Press, 1938.
- HAWORTH, H. E., « Keats and the Metaphor of Vision », *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol.67, No. 3 (July 1968), p. 371-394.
- HOLSTEIN, M. E., « The Poet-Healer and the Problem of Pain », *Keats-Shelley Journal*, Vol. 36 (1987), p. 32-49.
- JACKSON, N., *Science and Sensation in Romantic Poetry*, Cambridge, University Press, 2008.
- KABITOGLOU, E. D., « Adapting Philosophy to Literature: The Case of John Keats », *Studies in Philology*, Vol. 89, No. 1 (Winter 1992), p. 115-136.
- LEVINSON, M., *Keats's Life of Allegory: The Origins of a Style*, Oxford, Blackwell, 1988.
- LOWELL, A., *John Keats* (Vol. I), London, Cape, 1925.
- MILLER, B. E., « On the Meaning of Keats's *Endymion* », *Keats-Shelley Journal*, Vol. 14 (Winter 1965), p. 33-54.
- MURRY, J. M., *Keats* (4th edition, rev. and enl.), London, Cape, 1955.
- , *Keats and Shakespeare*, London, Oxford University Press, 1925.
- , *The Mystery of John Keats*, London, Peter Nevill, 1949.
- PATTERSON, C. I., *The Daemoniac in the Poetry of John Keats*, Urbana (Ill.), University of Illinois Press, 1970.
- PERKINS, D., « Ode to a Nightingale », *Keats : A Collection of Critical Essays*, dir. W. J. Bate, Englewood Cliffs (N.J.), Prentice Hall, 1964, p. 103-111.
- PETTET, E. C., *On the Poetry of Keats*, Cambridge, 1957.

- SMITH, H., « John Keats: Poet, Patient, Physician », *Reviews of Infectious Diseases*, Vol.6, No.3 (May-Jun 1984), p.390-404.
- SPERRY, S., *Keats the Poet*, Princeton (N.J.), University Press, 1974.
- STILLINGER, J. (dir.), *Twentieth Century Interpretations of Keats's Odes*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1968.
- REID, S., « Keats's depressive poetry », *A Psychoanalytic Review*, Vol. 58, No.3 (Fall 1971), p. 395-418.
- ROE, N., *John Keats: A New life*, New Haven; London, Yale University Press, 2013.
- THORPE, C.D., *The Mind of John Keats*, New York, Russel & Russel. Inc, 1964.
- WIGOD, J.D., « The Meaning of *Endymion* », *PLMA*, Vol. 68, No. 4 (September, 1953), p. 779-790.

Ouvrages relatifs aux mythes orphiques et prométhéens :

- DUCHEMIN, J., *Prométhée : Histoire du mythe, de ses origines orientales à ses incarnations modernes*, Paris, Les Belles Lettres, 1974.
- JUDEN, B., *Tradition orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1855)*, Paris, Klincksieck, 1971.
- LÉVI-STRAUSS, C. L. *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974.
- PEYRE, H., *Shelley et la France : lyrisme anglais et lyrisme français au XIX^{ème} siècle*, Le Caire, Imprimerie P. Barbey, 1935.
- SEGAL, C., *Orpheus: the Myth of the Poet*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1989.
- SEWELL, E., *The Orphic Voice : Poetry and Natural History*, London, Routledge and Kegan Paul, 1960.
- STRAUSS, W. A., *Descent and Return: the Orphic theme in modern literature*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1971.
- TROUSSON, R., *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne* (2^{ème} édition), Vol. I-II, Genève, Droz, 1964.

Ouvrages philosophiques :

- HEIDEGGER, M., *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, « Tel », 1986.
- NIETZSCHE, F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1972.
- , *Considérations inactuelles, Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche* (Vol. 5, tome 2), Paris, Mercure de France, 1922.
- , *Humain, trop humain*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1995.
- , *Par-delà le bien et le mal*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1991.

SCHOPENHAUER, A., *Le Monde comme volonté et comme représentation* (3^e édition) Paris, PUF, « Quadrige », 2017.

SMITH, A., *The Theory of Moral Sentiments*, New York, Penguin, 2009.

Ouvrages de critique littéraire :

BÉNICHOU, P., *Les mages romantiques*, Paris, Gallimard, « Nouvelle Revue Française », 1988.

BLANCHOT, M., *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

—, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1968.

BURGOS, J. *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.

CELLIER, L., *Autour des Contemplations. George Sand et Victor Hugo*, Paris, Lettres Modernes, 1962.

LACOUÉ-LABARTHE, P. & NANCY, J.-L., *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978.

MAULPOIX, J.-M., *Du lyrisme* (3^e édition), Paris, Corti, « En lisant, en écrivant », 2009.

—, *Le poète perplexe*, Paris, Corti, « En lisant, en écrivant » 2002.

SARTRE, J. -P., *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, « Idées », 1972.

Ouvrages de psychologie :

FREUD, S., *Collected Papers* (Vol. III), London, Hogarth Press, 1956

—, *Essais de psychanalyse*, Paris, Gallimard, « Idées », 1933.

—, *Totem and Taboo*, New York, Moffat Yard & Co., 1918.

JUNG, C.G., *L'Âme et la Vie*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1963.

— *Modern Man in Search of a Soul*, London, Kegan Paul, 1933.

Autres :

AQUIEN, M., *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1993.

CHIROUX, A., *Le parcours orphique du devenir-poète : Orphée & Keats*, Louvain-la-Neuve, UCL, 2017 [essai rédigé dans le cadre du cours « Typologie et permanence des imaginaires mythiques »].

—, *Quand lire c'est faire*, Louvain-la-Neuve, UCL, 2016 [Travail de fin de cycle].

ELHOUCHE, I., *Arthur Rimbaud et la quête du père : un apport psychologique à la compréhension du cas*, Louvain-la-Neuve, UCL, 2015 [mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Master en psychologie et en sciences de l'éducation].

GEELLEN, L., *Sensory-perceptual dynamics in English Romantic Poetry : a glimpse into the writings of Wordsworth, Coleridge and Keats*, Louvain-la-Neuve, UCL, 2017 [mémoire

présenté en vue de l'obtention du grade de Master en langues et lettres modernes, orientation générale, finalité approfondie].

JEANCOLAS, C., *Les manuscrits d'Arthur Rimbaud. L'intégrale*, Paris, Textuel, 2012.

—, *Rimbaud après Rimbaud : anthologie de textes de Proust à Jim Morrison réunis par Claude Jeancolas*, Paris, Textuel, 2004.

Sites web de référence :

Pour les poèmes de Keats : <http://keats-poems.com/>

Pour une chronologie précise de la vie et l'œuvre de Keats : « Mapping Keats's Progress : A Critical Chronology » : <http://web.uvic.ca/~pwak3/keats/index.html>

Sur Arthur Rimbaud et sa poésie : <http://www.mag4.net/Rimbaud/>

