

UNE SAISON AU PARADIS: RIMBAUD LECTEUR DE DANTE

Si l'on imagine la poésie occidentale, et française en particu-

lier, comme à répartir entre ces deux noms tutélaires - Dante, Pétrarque - il apparaît immédiatement que la quasi totalité de ce qui a été écrit sous ce nom, «poésie», se situe dans le sillage mélancolique de l'amant de Laure. Dans le sillage de celui qui a inventé la forme hégémonique de la poésie européenne: le sonnet amoureux, le «tu» élégiaque; inventeur aussi, ou découvreur, de la faille qui, selon Leopardi, sépare le «sentiment» des modernes de la «plénitude» des Anciens; créateur enfin du nouveau statut social du poète - habitant de la «cameretta», séparé de la société active, qui lui reconnaît et souvent lui ménage cette place réservée<sup>1</sup>. Quant à Dante - malgré l'emphase que son nom introduit - il apparaît durablement rejeté, «extérieur». Il traverse la scène poétique, de temps à autre, et son texte, le plus souvent, n'intervient guère que sous la forme de l'«apparition», qui est par ailleurs une modalité bien précise du rapport entre les textes.

Baudelaire, il est vrai, recommandait à ses contemporains, et surtout aux poètes, la lecture de la traduction de la *Comédie* par Pier Angelo Fiorentino<sup>2</sup>. Il plaçait par ailleurs au cœur de son livre (dans la section intitulée *Les Fleurs du Mal*) le poème «La

Cfr. J. Risset, *Sul petrarchismo di Leopardi, in Ulnvenzione e il modello*, Roma, Bulzoni, 1973, p. 49.

Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, Paris, Gallimard, Pléiade, p. 896 e 1690.

Béatrice», qui met en scène un renversement transgressif de l'univers dantesque, ê présente l'Elue en proie aux démons:

«La Reine de mon coeur au regard non pareil  
Qui riait avec eux de ma sombre détresse  
Et leur versait parfois une sale caresse».

Et ce même usage de Dante comme texte «à renverser» se retrouvera ailleurs, de façon développée et fortement baudelairienne, chez Lautréamont<sup>3</sup>, et aussi, selon des modalités plus complexes, chez Rimbaud. Pour Baudelaire toutefois, et dans l'aspect concret de son travail poétique, la grande oeuvre médiévale existe surtout à travers et en fonction de la peinture de Delacroix - la passion de Delacroix pour Dante, qui aboutit au tableau «la barque de Caron», s'exprime encore dans une tentative remarquable, enregistrée dans le *Journal*, de traduction des vers correspondants du troisième chant de *l'Enfer*<sup>4</sup>. Et lorsque Baudelaire, dans le *Fleurs du Mal*, invente, avec le sonnet *Don Juan aux Enfers*, un épisode inconnu de la *Divine Comédie*, il semble esquisser, du même coup, un nouveau projet pour Delacroix... Si bien que, dans l'ensemble de son oeuvre, plutôt que poète dantesque, il apparaît plutôt définissable, selon les termes de Sainte-Beuve, comme «dernier pétrarquiste», comme un «pétrarquiste de l'horrible».

Rimbaud, au contraire, parcourt sans aucun doute dans sa poésie un versant où Dante, au delà de *loci similes* insaisissables par l'approche textuelle, on de métaphorisations aventureuses, fait beaucoup plus qu'apparaître, où il intervient, dans le projet même et dans l'écriture.

La distance entre Baudelaire et Rimbaud a récemment été

Cfr. J. Risset, *Dante scrittore*, Milano, Mondadori 1984, p. 171-172; e *Lautréamont lecteur de Dante*, in «Cahiers de psychologie de l'art et de la culture» n° 17, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1991.

Cfr. J. Risset, *Dante scrittore*, *op. cit.*, p. 169.

redéfinie par Yves Bonnefoy, à propos du sonnet des «Correspondances» et du «Sonnet des Voyelles», et cette analyse permet de poser de façon plus précise le problème du rapport global de Rimbaud à Dante<sup>5</sup>.

L'écart entre les deux sonnets marque, selon Bonnefoy, le passage de l'univers du *symbole* à l'univers de *Y arbitraire*. La modernité est certes présente dans les «Correspondances»; elle s'y manifeste par l'occurrence du «il est», qui introduit un monde d'objets non expliqués, non justifiés (c'est, dit Bonnefoy, «la finitude à nu»). Un «surcroît» subsiste malgré tout, qui donne la possibilité aux données du poème d'être réintégrées dans une économie signifiante à arrière fond transcendant. Les données perceptives sont «en excès sur la possibilité d'explication»; mais elle sont abordables par la musique, par la musicalité même des données de perception. De sorte que la poésie «efface le manque» - manque créé par le nouvel ordre scientifique, qui met en cause l'ordre théologique traditionnel.

Pour Rimbaud au contraire, dans l'éloignement radical du divin, un flux de forces naturelles se révèle, en deçà du langage. Et la méthode qui se propose de les saisir doit établir autre chose que des correspondances entre couleurs, sons, odeurs, etc...: il s'agit de «briser les correspondances», de dérégler les rapports. Chaque couleur s'affirme en discontinuité avec les autres, en irruption. «La couleur tend à briser la musique occidentale». Il faut donc, dans les mots, dégager un son aussi intense et discontinu que la couleur, «un son extatique», une sorte d'exclamation. Ce qui est nouveau à ce point dans la langue poétique, c'est précisément l'arbitraire, qui est signe du *désordre*. La décision du dérèglement peut se définir, comme le fait brillamment Bonnefoy en reprenant l'image du *Bateau Ivre*, celle de «clouer les couleurs sur les voyelles». L'ordre de l'analogie - baudelai-

5. Cfr. *Actes du colloque du Collège de Philosophie «Rimbaud et le Sujet du poème»*, dec. 91, di prossima pubblicazione.

rienne, mais aussi pétrarquienne, peut-on ajouter - se trouve de la sorte «troué».

La distance, dès lors, s'établit ainsi non seulement entre Rimbaud et Baudelaire, mais aussi entre Rimbaud et Mallarmé. Si Mallarmé entendait, grâce à la poésie, compenser le défaut des langues, Rimbaud veut «aggraver ce défaut». Il s'agit, au moyen des voyelles ainsi traitées, de délivrer les forces instinctives qui s'imprimeront par les consonnes. Le sonnet des *Correspondances* s'achevait sur un accent de triomphe: sur l'évocation d'un unisson, sur l'institution d'une fête. Le sonnet des *Voyelles* se clôt lui aussi sur un son triomphal, celui du clairon, son «surexclamatif». Mais c'est de fait le clairon de l'Apocalypse, celui qui «fait tomber la réalité historique devant le réel».

Une telle perspective contribue à modifier, ou du moins à éclairer différemment la saisie de l'usage que Rimbaud fait de ses sources. Le vieux terme d'«influence», méconnaissait tout l'espace du tissu articulé, actif, entre les textes; l'«intertextualité», plus satisfaisante, laissait dans l'ombre tout geste global du sujet aux prises avec l'écriture, au bord de l'écriture. Il ne s'agit pas non plus, dans ce cas, de «renversement» simple. Rimbaud, même s'il ne nomme jamais Dante, «rejoue» son texte, mais sur une autre scène. Paradoxalement c'est le grand livre unitaire, enclos dans un réseau grandiose de symboles et de relations nécessaires, qui peut être atteint à partir de l'univers créatif de l'arbitraire. Alors que les «nugae» pétrarquiques et leurs variations pétrarquistes ne renvoient pas au monde de la fragmentation moderne, mais à celui de l'homogène, et à l'analogie passée. Et la vision sur laquelle débouche le «dérèglement» trouve son modèle dans la vision dantesque, et précisément dans la limite de l'expérience que suppose et induit la traversée du Paradis.

Le paradis, comme possibilité de renouvellement vital, énergétique, est un des moteurs les plus constants de la poésie rimbaldienne, et cela depuis les «proses et vers de collègue» (dès

le «prologue» très ancien décrivant un «locus amoenus», une scène de paradis terrestre très proche, phonétiquement même, des scènes de la fin du *Purgatoire* et s'achevant comme lui par l'acte de boire: Dante boit l'eau du Léthé, et Rimbaud: «Je m'endormis, non sans m'être abreuvé de l'eau du ruisseau»<sup>6</sup>.

Dans toute l'oeuvre, «l'idée de Paradis» nourrit et inspire activement toute démarche: dans l'approche de l'acte, le futur est paradisiaque. Mais - en même temps - lorsqu'elle apparaît de façon explicite, la notion de paradis se trouble, et sa vision est aussitôt perçue comme éloignée, fragmentaire, contaminée. Quant à l'enfer, il se présente en forme de «saison» - notion tout à fait contradictoire: un enfer provisoire est un purgatoire peut-être, en tout cas ce n'est pas un enfer. Cette perception en «saison» infernale ne préside pas toutefois à un univers rassurant, qui «finit bien» - puisque de cet enfer on sort. Il s'agit au contraire d'un brouillage durable des pistes, d'une désorientation définitive du paysage. Le monde de Dante est traversé tout entier, mais en désordre. C'est une vision où les places, les rôles de «paradis» et «enfer» ont été distribués par l'«impossible».

Il est certain que le français vivait une imprégnation dantesque difficile à imaginer aujourd'hui, dans la mesure où le vingtième siècle a défini sa propre culture sur un rejet direct du siècle précédent: en contredisant ses théories, en oubliant ses références majeures. Poésie, peinture, musique, histoire, politique: Dante, sacré «l'Homère des temps modernes» par Madame de Staël, était présent partout<sup>7</sup>. Les traductions (surtout celles de *l'Enfer*, mais souvent de la *Comédie* et de la *Vita Nova* en un vo-

Cfr. la note de Mario Richter dans l'édition d'Arthur Rimbaud, *Opère complète*, Torino, Einaudi, 1992, p. 994.

JJ. Ampère, présentant son *Voyage de Dante* dans «La Revue des Deux Mondes», nov.-déc. 1839, parlait de «fureur universelle» d'admiration pour Dante. Cfr. aussi A. Counson, *Le Réveil de Dante*, «Revue de Littérature comparée», juillet-sept. 1991; cfr. aussi A. Vallone, *La critica dantesca nell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1958.

lume-unique), très nombreuses et souvent rééditées depuis le début du siècle, suscitaient constamment de nouveaux projets de traduction, -partielle (Stendhal) ou totale (Alexandre Dumas)<sup>8</sup>.

Citations et allusions dantesques étaient répandues dans une foule d'ouvrages de la période: études d'historiens universitaires (célèbre cours de Fauriel à la Sorbonne, essais philosophiques d'Ozaham), mais aussi traités des occultistes, pour lesquels Dante était, depuis Gabriele Rossetti surtout, un sujet d'interprétation infinie (le livre d'Eugène Aroux, *Dante socialiste hérétique et révolutionnaire*, accompagné d'une brève *Clef du langage symbolique de Dante*, en est un exemple extrême)<sup>9</sup>.

La bibliothèque de Charleville contenait deux éditions du grand poème - celle de Grangier, de 1596, et celle de Sébastien Rhéal illustrée par Flaxman. De la part du poète de Charleville, aucune allusion explicite au poète florentin. Sur le rapport de Rimbaud à Dante il existe une étude minutieuse et passionnée<sup>10</sup>, qui s'efforce de démontrer que «le code, ou mieux, un des codes pour déchiffrer les images cryptiques du poète de Charleville, se trouve en dépôt dans l'oeuvre d'un autre poète - un poète qui, pour éloigné qu'il soit de Rimbaud, dans le temps et l'espace, avait lui aussi visé à atteindre la perception de l'inconnu, précisément, Dante». Dante se trouve donc assumé, dans cette perspective assez naïve (mais fréquente encore dans

Cfr. Remo Ceserani, Voce «Francia», in *Enciclopedia dantesca*, 1984. Les traductions (y compris les traductions partielles) rejoignent au XIX<sup>e</sup> siècle, selon Marc Scialom (*Les Anti-Traducteurs, Aspects de la Divine Comédie en français pendant l'entre-deux-guerres*. Paris, 1984), le chiffre d'environ 180.

Cl.-Ch. Fauriel, *Dante et les origines de la langue et de la culture italiennes*, Paris, Durand, 1854; F. Ozanam, *Dante et la philosophie catholique au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Périsse, 1839; E. Aroux, *Dante socialiste hérétique et révolutionnaire*, Paris, Renouard, 1854.

10. M. Fraenkel, *Le code dantesque dans l'oeuvre de Rimbaud*, Paris, Nizet, 1975, p. 16.

l'optique de certains chercheurs, parfois fixés de façon fétichiste à leur objet unique, et incapables de percevoir l'amplitude et la vibration des réseaux de signification en mouvement qu'implique le geste le plus élémentaire de création artistique) comme *clef* universelle. Il s'agit, dans ce cas, selon Margaret Fraenkel, d'un «rapport délibérément choisi» par Rimbaud, et le texte de Dante intervient alors, en pratique, chaque fois qu'une «image» concernant la voyance apparaît de lecture difficile: alors, miraculeusement, un passage ou un autre de la *Comédie* vient fournir le jalon manquant.

L'hypothèse qui sous-tend l'ouvrage est celle d'un projet rimbaudien caché de *Nouvelle Divine Comédie*, en réponse à l'invitation d'Eliphas Lévi: «Nous inviterons les poètes de l'avenir à refaire la *Divine Comédie*, non plus selon les rêves des hommes, mais selon la mathématique de Dieu». On a souvent évoqué les lectures occultistes de Rimbaud. Et si Rimbaud lisait Eliphas Lévi, il est certain qu'il pouvait se reconnaître dans l'expression «poètes de l'avenir», tourné comme il l'était vers le «futur», et conscient de son génie vécu comme une secrète et paradoxale «mission». Il pouvait, par ailleurs, s'enthousiasmer à l'idée d'un poème construit «selon la mathématique de Dieu» - c'est-à-dire non pas en fonction des critères de la vieille poésie subjective, mais en vue d'une «formule» totale, d'une connaissance définitive<sup>11</sup>.

Eliphas Lévi était par ailleurs l'auteur d'une interprétation du poète florentin comme inventeur d'un enfer «passager»: «L'Enfer, semble-t-il dire, n'est une impasse que pour ceux qui ne savent pas se retourner; il prend le diable à rebrousse-poil... et s'émancipe par son audace»<sup>12</sup>.

De fait, dans la *Comédie*, par le retournement athlétique sur

Cfr. E. Lévi, cité par A. L. Constant, *La Clef des grands mystères*, Paris, Germer Baillière, 1861, p. III.

*Ibidem*, p. 359.



le corps de Lucifer; Dante sort avec Virgile de l'Enfer, et le désigne par là comme un lieu non définitif. Le voyage global dans l'au-delà se développe pour lui selon un mouvement de spirale: en Enfer Dante descend toujours vers la gauche, au Purgatoire il monte toujours vers la droite: mais si l'on tient compte du retournement complet au fond de l'enfer, on comprend que le tracé d'ensemble constitue une spirale continue. Certains orientalistes ont pu à partir de là interpréter la *Comédie* comme un poème très proche des théories manichéennes persanes, précisément de la «grande spirale manichéenne» (où l'Enfer n'enferme pas définitivement ses damnés<sup>13</sup>). Le Dante que lit Rimbaud n'est pas éloigné de la «sagesse d'Orient». Et Ozanam, qui publie en 1839 le premier livre approfondi sur la pensée de Dante, consacre un de ses chapitres aux «Analogies avec les doctrines orientales»<sup>14</sup>.

En réalité, Dante n'est certainement pas à découvrir partout dans le texte de Rimbaud, et l'obsession de l'y retrouver aboutit parfois à des effets de comique involontaire, comme lorsque, lisant *Enfance*, M. Fraenkel propose de reconnaître à la fois dans la «calèche du cousin» et dans «la maison du général» du texte de Rimbaud le «chariot du grifon» du défilé du *Purgatoire*<sup>15</sup>. Ou encore lorsque la commentatrice, à propos de l'énumération à *Alchimie du Verbe*, «J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes etc.», affirme: «Tous ces termes dédaigneux peuvent s'appliquer à Dante»; faut-il inclure aussi dans l'héritage «dantesque» les «peintures idiotes» et les «livres érotiques sans orthographe»?

Dans le cas de Lautréamont, aussi obscur et privé de référen-

Cfr. M. Lochbrunner, *ha Grande spirale manichea*, in «Conoscenza religiosa», 3, 1974 e 1, 1975; cfr. anche J. Risset, *Dante scrittore, op. cit.*, p. 83.

Cfr. F. Ozanam, *op. cit.*

De ce grifon dantesque on pourrait plutôt percevoir la présence en filigrane dans la vision suspendue, proliférante et curieusement distancée de plusieurs descriptions de villes dans les *Illuminations*.

ces que celui de Rimbaud, la lecture de Dante passe sans doute à travers la version d'Artaud de Montor, version romantique et hyperbolique. Lautréamont transforme, dans le texte des *Chants de Maldoror*, l'échec involontaire de la traduction (les chutes en fin de phrase dans la platitude scolaire après l'exaltation discontinue confiée au lexique) en une tension nouvelle, qui dévoile du même coup l'élément *dérisoire*; et le lecteur saisit le dédoublement constant, essence de l'inquiétude spécifique qui se dégage de ces pages «pleines de poison»<sup>16</sup>.

Pour Rimbaud. Pierre Brunel a raison d'affirmer que l'«imagerie dantesque passe à travers Lamennais»<sup>17</sup>. Non seulement parce que les ouvrages de Lamennais, oubliés aujourd'hui, très connus à l'époque, en particulier *Le livre du peuple* et *De L'Esclavage moderne*, se fondent sur des notions (celle de «race» et celles d'«esclavage de la misère») très proches des notions rimbaldiennes - et où la terminologie, et la couleur du texte même, une certaine tonalité de scepticisme impatient qui colore la prose de l'essayiste, rappellent souvent les derniers textes du poète. Non seulement parce que le texte de Lamennais intitulé *La Voix de la Prison* contient un certain nombre de visions de la cité dantesque de Dite. Mais encore parce que la traduction en strophes d'une prose libre et rythmée de la *Divine Comédie* par Lamennais, dont la première édition - posthume - date de 1855<sup>18</sup>, se trouve comme ranimée et reprise dans les courts paragraphes *d'Une Saison en Enfer*. Une sorte de nouveau souffle typographique prend son essor, par le biais d'une traduction. C'est en effet l'une des fonctions, et non des moindres, de la traduction, que celle d'introduire, plus ou moins subrepticement,

Cfr. J. Risset, *Lautréamont lecteur de Dante*, op. cit.

Pierre Brunel, *Rimbaud, Projets et réalisations*, Paris, Champion, 1983, p. 207; et A. Rimbaud *ou l'éclatant désastre*, Champvallon, 1983.

La traduction de Lamennais, en prose rythmée, avait paru en 1855-56 à Paris, chez Paulin et Chevalier.

à l'intérieur d'une langue, des éléments qui lui étaient étrangers (ainsi le «neutre» dans l'écriture de Blanchot peut-il être rapporté à certaines traductions philosophiques et poétiques de l'allemand)<sup>19</sup>.

Sur ce point -André Suarès, dans le volume critique posthume, récemment publié, *Portraits et Préférences*<sup>20</sup>, écrit (son texte date, de 1921):

«C'est de Rimbaud que nous avons tous reçu le verset et la laisse lyriques. Rimbaud le tenait de la Bible. Et nous le tenons de lui». ...  
«Les vieux Italiens y ont leur part: la Canzone de Pétrarque et de Dante mène, en français, à la strophe en vers libres».

De fait, on voudrait infléchir ces affirmations suggestives dans le sens suivant: La Bible, Dante, Rimbaud, avec un chaînon de plus, qui est la strophe - mise en évidence typographique et passage à la prose - de la traduction que donne Lamennais de la «terzina» dantesque.

C'est dans cette direction, phonique et prosodique plutôt que dans celle du code métaphorique suggéré par M. Fraenkel, qu'il faudrait analyser le détail du rapport Rimbaud-Dante. Dante comme relais non éliminable du verset biblique dans la poésie moderne.

C'est par ailleurs aux confins de la prose et de la poésie que se révèle l'autre élément de rapport, très riche, et très frappant pour tout lecteur contemporain, entre la *Saison en Enfer* et la *Vita Nuova*: même mouvement de récapitulation concentrée, à des profondeurs différentes de langage et de mémoire. «Alors que dans les autres textes à prose et vers alternées, une sorte de «moyenne» semble s'établir entre les deux niveaux de discours, entre les deux genres, dans la *Vita Nuova* et dans la *Saison en*

Cfr. J. Risset: *Naissance de la traduction*, in «IV<sup>o</sup> Assises de la Traduction», Arles, Actes Sud, 1988.

A. Suarès, *Portraits et Préférences*, Paris, Gallimard, 1991.

*Enfer*, et malgré les distances astrales qui les séparent, la succession prose-poésie se rend perceptible entièrement, prose et poésie se donnant à lire comme deux «milieux» atmosphériques ou «musicaux» - de nature différente, ou comme deux langues, le lecteur devant passer de l'une à l'autre par une conversion de tout son lexique et de tous ses instruments d'approche, la clef du texte se dérochant, se situant quelquepart entre les deux discours, dans la nécessité même de leur alternance, nécessité qui semble naître de deux incomplétudes, compensation mystérieuse au défaut des deux langues, prose, poésie se mesurant - se démesurant - ainsi l'une l'autre»<sup>21</sup>.

*Jacqueline Risset*

21. J. Risset, *Dante écrivain*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 23.