

16' Z

37/43

COLLECTION TRAITÉ

*Esthétique*

Paule Plouvier

SOUS LA LUMIÈRE DE NIETZSCHE :  
RIMBAUD  
OU LE CORPS MERVEILLEUX

T

THÉÉTÈTE ÉDITIONS

2142695

89D

COLLECTION TRAITÉ

La collection Traité est dirigée par Bernard Seligson

Copyright © Thémis Éditions, 1988

Thémis Éditions, Les Cases, 30700 Saint-Maximin

ISBN : 2-907438-2-4

*La collection Traité est dirigée par Bernard Salignon*

Copyright © Théétète Éditions, 1996.

Théétète Éditions, Les Casers, 30700 Saint-Maximin.

ISBN : 2-9507438-5-4

COLLECTION TRAITÉ

*Esthétique*

Paule Plouvier

du même auteur

SOUS LA LUMIÈRE DE NIETZSCHE

RIMBAUD

OU LE CORPS MERVEILLEUX

0204

Poésie et théâtre, éd. L'Harmattan, 1988

160 z

37143

T

THÉÂTRE ÉDITIONS

DL-25 04 1996 17491

du même auteur :

*Les maisons de la colère*, Gallimard, 1977

*Poétique de l'amour chez André Breton*, éd. Corti, 1983

*Édition critique de «Septimanie» de Georges Clairefond*,  
éditions Climats, 1990

*Poésie et Mystique*, éd. L'Harmattan, 1995



Paule Plouvier

SOUS LA LUMIÈRE DE NIETZSCHE :  
RIMBAUD  
OU LE CORPS MERVEILLEUX

T

THÉÉTÈTE ÉDITIONS



## AVANT-PROPOS

Depuis son apparition l'œuvre de Rimbaud a suscité les lectures les plus passionnées et les plus diverses. C'est là le propre de toute grande œuvre. Si l'on reprend la longue liste des poètes et des créateurs du XX<sup>e</sup> siècle qui se sont inspirés de Rimbaud, fût-ce pour le prendre à contre-pied comme Valéry, Rimbaud mérite bien la qualification de génie mère qui a ensemencé toute une génération et marqué un tournant dans la pensée poétique. Or c'est précisément ce rôle de pivot dans l'histoire de la poésie qui nous paraît devoir être éclairé. Pour singulière et éblouissante qu'elle soit, cette œuvre n'en vient pas moins s'inscrire dans un continuum qui est celui de la civilisation occidentale dans son ensemble : la lame de fond qui se forme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour venir, à travers deux guerres mondiales, s'écraser à la fin de ce XX<sup>e</sup> siècle, porte en une seule et même trajectoire, qu'ils le sachent ou non, les hommes vigies de la création. Il y a dans l'œuvre de Rimbaud un questionnement, une hâte, une angoisse aussi, comme si le poète pressentait ce mouvement de bascule imminent entre deux modes de temporalité et proposait en réponse sa propre vie et les formes qu'elle aurait dû pouvoir prendre pour ouvrir et non fermer une histoire séculaire. René Char est sans doute un de ceux qui ont le plus fermement désigné l'ampleur du phénomène dont Rimbaud est porteur. Sa méditation l'amène en effet moins à envisager les particularités psychologiques d'une personnalité hors du commun qu'à mesurer l'étendue ouverte par l'apparition de son



œuvre : « Rimbaud, écrit-il, est le premier poète d'une civilisation non encore apparue, civilisation dont les horizons et les parois ne sont que les pailles furieuses. Pour paraphraser Maurice Blanchot, voici une expérience de la totalité, fondée dans le futur, expiée dans le présent, qui n'a d'autre autorité que la sienne (...) L'instrument poétique inventé par Rimbaud est peut-être la seule réplique de l'Occident bondé, content de soi, barbare puis sans force, ayant perdu jusqu'à l'instinct de conservation et le désir de beauté, aux traditions et aux pratiques sacrées de l'Orient et des religions antiques ainsi qu'aux magies des peuples primitifs. <sup>1</sup> » Et c'est bien en termes de civilisation et d'histoire de l'Occident que nous désirons relire encore une fois cette œuvre qui fait rupture tant par l'abrupt énigmatique de ses formulations — *Génie, Nocturne Vulgaire, Barbare, H*, et tant d'autres — que par le combat antithétique et indécidable dont témoigne *La Saison en Enfer*. À cela la vie et l'œuvre de Nietzsche qui se sont déroulées parallèlement à celles de Rimbaud sont venues nous aider. Nietzsche dont *L'Origine de la tragédie* parue en 1872 avait été conçue dans le temps même de la rédaction des lettres du voyant et qui allait renouveler l'esthétique de la création en proposant, dans un climat de déluge, une vision radicalement autre des valeurs et du monde. Il est bien évident ici et nous y reviendrons dans le premier chapitre, qu'il n'est nullement question d'histoire littéraire au sens lansonien du terme. La pénétration diffuse de Nietzsche en France est d'ailleurs un phénomène qui précéda la traduction de ses œuvres et Geneviève Bianquis rappelle le témoignage de Gide affirmant que dès 1898 l'influence de Nietzsche se faisait sentir alors que la série des traductions auxquelles allait se consacrer Henri Albert avait à peine commencé.

Ainsi, le parallélisme remarquable de la vie de ces deux créateurs que sont Nietzsche et Rimbaud ne permet en rien la supposition d'une rencontre, fût-elle de lecture, entre eux, et en tout cas nous n'en savons rien.

Tout au plus, au regard des années qui nous intéressent, peut-on conjecturer de possibles conversations au cours desquelles le

nom de Nietzsche aurait pu être prononcé devant Rimbaud à l'occasion de la musique de Wagner. Geneviève Bianquis soutient en effet que Catulle Mendès aurait fait la connaissance de Nietzsche dans les années 1876, lors du premier festival de Bayreuth, et nous savons que Catulle Mendès faisait partie du groupe des « vilains bonhommes » que fréquenta un temps Rimbaud en compagnie de Verlaine, en 1872 il est vrai. Ces conjectures ont cependant l'avantage de souligner la parenté d'un climat intellectuel dans lequel tous baignaient. Et le point d'où chaque créateur est parti, l'horizon vers lequel il a tendu appartiennent au front commun d'une seule et même vague de la civilisation européenne en train de se déployer.

C'est en termes de participation à l'esprit de l'époque, de hauteur identique de vue, de correspondance de formation et de destin que nous rapprochons Rimbaud et Nietzsche, car les grands événements d'une culture ne sont pas le fruit d'individualités totalement séparées auxquelles de simples coïncidences de formulation viendraient prêter un semblant d'identité. Bien au contraire le front d'une culture se construit (ou se déconstruit) globalement, posant à chacun le même type de questions et induisant, chez ceux dont l'oreille est capable d'écouter ce qui s'avance « à pattes de colombes », ces réponses dont avec le recul nécessaire on peut enfin voir les points de convergence.

L'éclairage indéniable que l'œuvre de Nietzsche apporte à la création rimbaldienne suppose toutefois l'ajustement d'un certain point de vue. Ce n'est pas la philosophie de Nietzsche au sens strict du terme avec tous les problèmes que soulève sa formulation et la question de savoir si elle met fin, oui ou non, à la métaphysique qui nous a retenue. Ce sont là débats de philosophes dans lesquels nous ne sommes pas compétente, et qui ne concernent pas le climat rimbaldien. Par contre la façon dont la création poétique est par Nietzsche explicitée et mise au cœur de l'être dans *L'Origine de la tragédie*, le déploiement de la relation de ces deux forces antithétiques et complémentaires que sont Apollon et Dionysos tout au long de l'œuvre



jusqu'à quasi-résorption de l'une dans l'autre, la création de ce répondant mythique de lui-même qu'est *Zarathoustra* recoupe étrangement le parcours et les textes rimbaldiens. C'est pourquoi nous nous sommes tournée pour notre lecture de Nietzsche vers des commentateurs aussi différents que Bertram, E. Fink ou Heidegger dans la mesure où tous trois mettent l'accent sur l'importance de la création et le rôle de l'esthétique dans la philosophie de Nietzsche, en nous attachant à analyser à partir de *L'Origine de la tragédie* comment sont vues les forces qui œuvrent à la naissance de la forme, puisque c'est là que nous pouvons retrouver les échos de la problématique rimbaldienne. Ainsi, sans renoncer à décrire le mouvement de la philosophie de Nietzsche, E. Fink part du fait qu'aux yeux de Nietzsche, «le thème esthétique acquiert le rang d'un principe ontologique fondamental. L'art, le poème tragique devient pour lui la clef qui lui ouvre la vie essentielle du monde»<sup>2</sup>. Au lieu de repousser comme philosophiquement impure la veine poétique de Nietzsche, c'est en tant que créateur, dans ce moment où la pensée «vient en proximité essentielle du poème» qu'E. Fink pousse une lecture où nous sommes confortée à retrouver les éléments qui se sont présentés et combattus dans la poésie même de Rimbaud.

Heidegger de son côté s'attache à lire *La Volonté de puissance* comme proposition sur l'art, «l'art conçu au sens le plus large, en tant que force créatrice constituant le caractère fondamental de l'étant». Cette place donnée à l'art, loin d'en faire une esthétique au sens classique du terme, l'accorde à la recherche de la vérité, ou plus exactement le substitue à la recherche de la vérité. «Nous avons l'art pour ne pas périr de la vérité.» Tel est un des aphorismes de *La Volonté de puissance*. Aphorisme que Heidegger éclaire en affirmant que l'art est du côté du seul monde «vrai» que nous puissions connaître, celui du sensible, de «l'aïsthésis», auquel la recherche d'une vérité idéaliste retire ses forces. Et il relève cette note de Nietzsche : «C'est le rapport de l'art à la vérité qui m'a rendu grave dès les débuts, et aujourd'hui encore j'éprouve une horreur sacrée devant ce désaccord.

Mon premier livre lui est consacré : *La Naissance de la tragédie* professe la foi dans l'art, sur le fond d'une autre croyance : à savoir qu'il n'est pas possible de vivre avec la vérité; que la volonté de vérité est déjà un symptôme de dégénérescence...<sup>3</sup> »

Ainsi, en tant que sensible, l'art a plus de valeur que « la vérité ». On pourrait nous objecter qu'il y a contradiction avec le vœu rimbaldien de « trouver la vérité dans une âme et un corps ». Mais c'est précisément le corps, cette pierre de touche dans l'œuvre rimbaldienne, le corps exigé avec la plus grande passion et recréé de toutes les manières qui devient lieu du « vrai ». Et la poésie de Rimbaud ne sépare pas le geste de la création ou recreation du corps de la quête d'une vérité que *Génie* incarne. Nous sommes sur ce point entièrement solidaire d'Alain Borer qui ne cesse d'insister sur la dimension éthique de l'aventure poétique chez Rimbaud, quand bien même elle prend comme chez Bataille les apparences d'une glorification du « mal » dont *La Saison en Enfer* rejouera la donne : la « vérité », dans quel type d'incarnation la saisir, au prix de quels efforts ? Mais à l'heure des *Illuminations* la « vérité » est du côté de *Being Beauteous*, de *Matinée d'Ivresse*, de ce « beau » qui non seulement se révèle dans l'ivresse, mais qui fait de l'ivresse l'état esthétique fondamental ; car « les artistes ne doivent pas voir les choses comme elles sont, mais avec plus de plénitude, plus de simplicité, plus de force ; pour cela il faut qu'une sorte de jeunesse et de printemps, une sorte d'ivresse habituelle leur soient propres », s'écrie Nietzsche. De l'analyse serrée de ces écrits nietzschéens Heidegger fait ressortir ce qu'il appelle « l'ivresse en tant que créatrice de forme », analyse où nous retrouvons un des axes les plus constants de la démarche poétique de Rimbaud.

Par rapport aux précisions qu'apportent dans leur lecture de Nietzsche E. Fink et Heidegger, la lecture pour nous toujours éclairante de l'essai de Bertram aujourd'hui réédité et préfacé par Pierre Hadot, peut paraître éloignée voire hétéroclite. Dans son *Nietzsche, essai de mythologie*, Bertram ne cherche pas en effet à reconstituer un système de pensée propre au philosophe



Nietzsche. Il s'agit plutôt, pour reprendre une expression de Pierre Hadot, «d'une exploration de l'imaginaire nietzschéen» parlant «davantage aux poètes qu'aux philosophes». Le parcours de Nietzsche nous y est rendu dans le mouvement de recherche sur soi d'un créateur dont le devenir jamais terminé laisse intact l'inaccessible noyau de l'être qu'il fut et dont seule la création à travers les symboles contradictoires qu'elle propose peut indiquer les linéaments et l'infinie perspective. Les facettes de Nietzsche que Bertram cristallise en chapitres autour de moments et d'idées forces tels que «Arion», «Judas», «Socrate», ne sauraient trouver de transposition dans la vie poétique si brève de Rimbaud. Mais l'intérêt majeur que représente pour notre démarche la lecture de Nietzsche faite par Bertram consiste en ceci : Bertram ne cesse de souligner combien le génie particulier de Nietzsche le pousse à transformer toute idée «en émotion sensuelle», car sa pensée est toujours «dominée par des images chargées d'affectivité». Alors même que Nietzsche se veut critique et rationaliste sa pensée visionnaire crée par mythes autant que par concepts : la question du temps aboutit à l'éternel retour, le problème des valeurs se transforme en figures incarnant les questions de l'humanité sur elle-même. Or cette constante transformation de l'idée en image chez Nietzsche nous permet inversement de mieux saisir le poids métaphysique de l'image chez Rimbaud et sa valeur éthique. Si Rimbaud a horreur des «mains à plume» c'est qu'en effet la poésie pour lui n'est pas de la «littérature». Une urgence vitale lui est dévolue, celle de répondre en leur donnant corps aux exigences d'un désir qui prend en charge la totalité du monde. Écrire que la poésie fonde l'action, qu'elle est «en avant», c'est donner à la poésie d'être en ce lieu que Nietzsche philosophe interroge et où il ne trouvera d'autres possibilités de réponse que celle de ses créations par poèmes et par chants.

Pour tous deux l'ampleur de la démarche exige un saut de méthode, ce saut que Rimbaud immortalise dans les lettres du voyant mais que Nietzsche ne cesse de préconiser dans la nécessité du «coup d'œil» qui pénètre dans l'opacité et la confusion des



apparences permettant par ce don de «voyant» — et là le terme est de lui — d'aller au cœur des exigences vitales. Le corps comme pierre de touche de toute valeur, la présence du cosmos, le goût de la fusion extatique avec ces moments du monde que chantent les poèmes de Rimbaud sont présents non seulement dans les *Dithyrambes de Dionysos* mais dans *Ecce Homo* aussi bien que dans les lettres de Nietzsche. Tel passage relevé par Bertram qui célèbre la journée arcadienne du sage en ces termes : «C'était une de ces journées parfaites comme seule sous nos climats du moins, cette période d'arrière-saison en peut engendrer : le ciel et la terre fluant côte à côte, paisiblement, en pleine harmonie, mélange admirable de chaleur solaire, de fraîcheur d'automne et d'azur infini»<sup>4</sup> présente dans l'exquis résultat des qualités sensibles mariées avec leurs contraires la même perfection que celle évoquée par le «je me souviens des heures d'argent et de soleil vers les fleuves...» de *Vies I*.

Enfin chez tous deux ces profondeurs de la création en lesquelles voisinent et concourent les oppositions les plus extrêmes, seule la musique comme métaphore dernière peut venir les exprimer. Si la forme, l'image, réalisent en elles la présence de la vie, la musique se présente comme ce qui les soutient. Dans *Richard Wagner à Bayreuth*, c'est-à-dire dans le moment où Apollon, la forme par excellence, est présenté comme ce que la création conquiert sur le chaos, Nietzsche affirme en même temps que «par-dessus le tintamarre de toutes les individualités et le choc de leurs passions, par-dessus tout ce tourbillon d'antinomies, plane dans un recueillement suprême, une Intelligence supra-puissante, symphonique, et qui constamment de la guerre fait naître la concorde : la musique de Wagner, prise dans sa totalité, est une image du monde, telle que l'a comprise le grand philosophe d'Éphèse, harmonie qu'enfante la lutte, unification de la Justice et de l'Inimitié.»<sup>5</sup>

Certes cette valeur et cette présence de la musique n'étonnent nul lecteur de Nietzsche. Peut-être paraîtront-elles plus incertaines aux rimbaldiens davantage accoutumés à tenir la poésie de Rimbaud pour essentiellement plastique. Le travail critique

fait par Pierre Brunel sur l'importance de l'opéra dans la vie et, par ricochet culturel, dans l'œuvre de Rimbaud a cependant réintroduit cette dimension dans la réception de l'œuvre. Il nous semble toutefois que la musique est chez Rimbaud, exactement comme chez Nietzsche, un principe créateur qui œuvre à l'accomplissement de la forme, ce qui apparaît avec évidence dans nombre de poèmes.

Certes, tout d'abord, sous l'influence verlainienne la musique est entendue comme effet recherché par le poétique : les *Derniers Vers*, sans atteindre à la ténuité verlainienne, travaillent à l'évanouissement de la syntaxe et à ce troué du langage par lequel les sonorités syllabiques peuvent trouver l'espace nécessaire à leur déploiement suggestif. On peut rêver sur les *Études Néantes*, recueil qui ne vit jamais le jour mais dont le projet dut suffisamment être formulé par Rimbaud avec la radicalité que lui confère le titre, pour que Verlaine en octobre 1895 dans *The Senate* lui consacre un article ainsi que nous le rappelle J.-L. Steinmetz<sup>6</sup>. Mais, dans *Les Illuminations*, la musique ne se contente plus comme le souhaitait Verlaine de fluidifier le langage, elle est évoquée comme une force génératrice qui permet l'apparition des corps de beauté, ces visages de l'univers surgissant et disparaissant en un mouvement incessant.

Dans ces échos qui roulent entre Nietzsche et Rimbaud et les amènent à se rejoindre sur un même horizon de crise, la violente critique des valeurs qui fait de Nietzsche le philosophe du nihilisme européen n'est pas davantage absente de l'œuvre rimbaldienne. Cette critique y est implicite dans la dénonciation de la morale victorienne et du « vol des énergies » auquel elle aboutit et elle a pour corollaire l'enthousiasme et l'émerveillement qui non seulement portent le mouvement créateur mais se font thèmes et images de ce mouvement. C'est sur ce rejet des normes et du poids étalon qui est le leur que chacun de ces deux créateurs se démet de lui-même pour proposer la figure en laquelle se concentrent les tensions contradictoires de la création arrivée en quelque sorte à une densité archétypale : *Ainsi parlait Zarathoustra et Génie*.



On peut donner encore mille autres très bonnes raisons au départ rimbaldien. La psychanalyse aurait beaucoup à dire sur la victoire que remporta enfin l'image de la mère et son cortège de valeurs chez ce Rimbaud où, selon Alain Borer, l'ascendance Cuif devint prépondérante. Une autre logique à l'implacable déroulement est là à l'œuvre, logique de mort et soumission à «la Vampire qui nous rend gentils» et «commande que nous nous amusions avec ce qu'elle nous laisse». Mais précisément à cette logique-là, le «Grand désir» nietzschéen du monde comme totalité et extase une fois brisé sur lui-même, plus rien ne s'oppose. De plus, l'ubris du Grand désir contenait en elle-même sa propre limite. Méditant sur la fin de Nietzsche, Bertram rappelle cette remarque prophétique faite par le Nietzsche de la période de Bâle, lors d'une conférence sur les Tragiques grecs : «Voici qui est vieil-hellène : l'individu victorieux est considéré comme l'incarnation du dieu, reflue dans le dieu.» Reflux qui remporte avec lui, pour le dissoudre, celui qui s'est haussé jusqu'au dieu, car «pour chacun de nous il existe un savoir qui apporte la mort».

Pour s'être avancé si loin à la rencontre du Génie, le prix à payer était ce reflux inévitable et obscurément prévu :

*Les sentiers sont âpres. Les monticules se couvrent de genêts.  
L'air est immobile. Que les oiseaux et les sources sont loin ! Ce ne  
peut être que la fin du monde, en avançant.*<sup>9</sup>

À quoi vient répondre ce passage d'une lettre de Nietzsche à Overbeck en 1887, Nietzsche qui s'était avancé si loin, lui aussi, à la rencontre de Zarathoustra :

*Après un appel comme l'était mon Zarathoustra, lancé du plus profond de l'âme, n'entendre pas un mot de réponse, rien, rien que la perpétuelle et silencieuse solitude, mille fois plus profonde désormais. Il y a là quelque chose d'effroyable, qui passe toute imagination ; il y a là de quoi précipiter au gouffre l'homme le plus fort — Hélas ! et je ne suis pas le plus fort !*

Génie se présente dans l'œuvre de Rimbaud comme l'accomplissement de la création le plus haut et le moins possible à garder, lui qu'il faut « renvoyer » et « héler ». De même *Zarathoustra* pour Nietzsche fut conçu « à 6 000 pieds par-delà l'homme et le temps ». Mais ces instants faustiens pour lesquels les termes de « réel » ou d'« illusion » ne conviennent plus, devaient être payés. On les « paie de son vivant de plusieurs morts ». En effet :

*Il est une chose que j'appelle la vengeance de la grandeur : tout ce qui est grand, acte ou œuvre, se retourne immédiatement contre son auteur, une fois accompli. Car c'est justement en l'accomplissant que son auteur s'affaiblit, il ne peut plus supporter son œuvre, il ne peut plus la regarder en face. Avoir dans son passé une chose que l'on a jamais pu vouloir, une chose à laquelle s'attache le nœud de la destinée humaine... et avoir à en porter le poids ! On est écrasé... C'est la vengeance de la grandeur.*<sup>10</sup>

Le silence du Harrar, le refus obstiné et comme épouvanté de Rimbaud face à tout ce qui pouvait rappeler l'aventure poétique témoignent de cette « grandeur ». La critique a longtemps hésité à se prononcer sur la connaissance que Rimbaud pouvait avoir de sa gloire naissante. Jean-Luc Steinmetz précise cependant dans la biographie qu'il lui consacre qu'on trouva dans ses papiers du Harrar une lettre à en-tête émanant d'un certain Laurent de Gavoty lui faisant part de son admiration et lui décernant le titre de « chef de l'école décadente et symboliste ». Cette constatation amène Steinmetz à conclure que « cette simple feuille de papier à en-tête fournit du moins la preuve certaine qu'il *savait tout* ». Preuve que vient renforcer le témoignage du négociant Bardey qui, ayant rappelé à Rimbaud son passé de poète, n'aurait obtenu comme réponse que cette suite d'adjectifs : « Absurde, ridicule, dégoûtant ». Ce passé, Rimbaud avait tout fait pour le quitter : une aussi singulière obstination à couper les liens, à refuser les curiosités les plus banales de la part de ses collaborateurs, des réactions aussi vives, ne sont pas celles d'un homme qui a tout simplement, comme on dit, tourné