Revista Letras Raras

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7738 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

Le poète, le monde et la création dans trois poèmes d'Arthur Rimbaud /
O poeta, o mundo e a criação em três poemas de Arthur Rimbaud

Gabriel Alves Fernandes[1]
Doctorant (CAPES) et titulaire d'un master (CAPES) en Études Littéraires au sein du Programa de PósGraduação em Letras e Linguística de la Faculté des Lettres de l'Université Fédérale de Goiás, UFG, Goiânia, Brésil. Il mène des recherches sur l'œuvre poétique d'Arthur Rimbaud.
https://orcid.org/0000-0002-9339-3979

Reçu le : 18 août. 2026. **Accepté le** : 25 août. 2026.

Comment mentionner cet article :
FERNANDES, Gabriel Alves. Le poète, le monde et la création dans trois poèmes d'Arthur Rimbaud. *Revista Letras Raras.* Campina Grande, v. 15, n. 2, e7738, nov. 2026. DOI: 10.5281/zenodo.23874287.

RÉSUMÉ
L'œuvre du poète français Arthur Rimbaud, dès ses débuts, a pour axe central un dépassement progressif et marqué des dualismes de la pensée occidentale, notamment les dichotomies sujet/objet, physique/abstrait et autobiographie/fiction. Il s'agit d'une conception de poésie fondamentale pour l'écriture du poète français, non seulement parce qu'elle constitue une hypothèse de lecture de sa production, mais surtout parce qu'elle défie et met à rude épreuve la tradition lyrique de la modernité en rompant avec les paradigmes d'interprétation du texte poétique. Dans les poèmes Le dormeur du val, Au Cabaret-Vert et Ma Bohème, Rimbaud unit, d'une part, le sujet lyrique et la nature, spécifiquement par le biais d'une réponse corporelle à des stimuli extérieurs ; d'autre part, le corps et l'esprit, où le milieu physique devient une voie d'accès à l'imagination et à la fantaisie ; enfin, l'autobiographie et la fiction, à travers une écriture imprégnée d'événements et de phénomènes du contexte moderne ainsi que de la vie même du poète, bien qu'il soient transformés et réélaborés par l'ordre de la signification. Cette lecture s'inspire des travaux de Michel Collot (2018b), Pierre Brunel (1983), Maurício Vasconcelos (2000), entre autres.
MOTS-CLÉS : Dualismes ; Rimbaud ; Poésie ; Modernité.

RESUMO
A obra do poeta francês Arthur Rimbaud, desde sua fase inicial, possui, como linha de força central, uma progressiva e acentuada superação de dualismos do pensamento ocidental, com destaque para as dicotomias sujeito/objeto, físico/abstrato e autobiografia/ficção. Trata-se de uma concepção de poesia nuclear para a escrita do poeta francês, não somente porque constitui uma hipótese de leitura para sua produção mas, sobretudo, porque desafia e tensiona a tradição lírica da modernidade ao romper com paradigmas de interpretação do texto poético. Nos poemas "Le dormeur du val", "Au Cabaret-Vert" e "Ma Bohème", Rimbaud une, por um lado, o sujeito lírico e a natureza, especificamente por meio de uma resposta corporal a estímulos exteriores; por outro, o corpo e o espírito, em que o meio físico torna-se via de acesso à imaginação e à fantasia; por último, a autobiografia e a ficção, mediante uma

* gabrifern38@gmail.com

Revista Letras Raras

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7738 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

escrita imbuída de acontecimentos e fenômenos do contexto moderno e da própria vida do poeta, mesmo que convertidos e reelaborados pela ordem da significação. Esta leitura se dá à luz de Michel Collot (2018b), Pierre Brunel (1983), Maurício Vasconcelos (2000), entre outros.
PALAVRAS-CHAVE: Dualismos; Rimbaud; Poesia; Modernidade.

1 Introduction

Arthur Rimbaud (1854-1891) est un poète dont l'œuvre met en évidence, parmi ses axes principaux, un dépassement progressif et intense des dualismes de la pensée occidentale, en particulier les dichotomies entre le sujet et l'objet, entre le physique et l'abstrait, ainsi qu'entre l'autobiographie et la fiction. Il s'agit d'une conception de poésie centrale pour l'écriture du poète français, non seulement parce qu'elle constitue une hypothèse de lecture de son œuvre, mais surtout parce qu'elle remet en question et met à l'épreuve la tradition lyrique de la modernité en rompant avec les paradigmes d'interprétation du texte poétique.

Bien qu'elle s'affirme davantage dans ses derniers poèmes, en raison de la maîtrise littéraire de cette phase et de sa contribution aux poètes modernes et contemporains, cette remise en question des dualismes est présente dès ses premiers écrits, qui témoignaient déjà d'une familiarité avec des thèmes et des procédés communs à la littérature, mais aussi d'une rupture et d'une dissidence intenses envers les mouvements littéraires de son époque. Il faut rappeler que le poète a manifesté, dès sa correspondance, à la fois révérence et réserves à l'égard du romantisme et du parnassianisme : du premier, il a conservé le discours confessionnel et le contact avec la nature, tout en rejetant la subjectivité égocentrique et la condition passive du monde naturel ; du second, il a privilégié la plasticité du langage, la rigueur formelle et l'hommage à la mythologie classique, tout en récusant l'impersonnalité et l'impassibilité.

Dans ce contexte, parmi ses premiers poèmes, écrits entre 1869 et 1871 et rassemblés sous le titre posthume de *Poésies*, se distinguent Le dormeur du val, Au Cabaret-Vert et Ma Bohème, dans lesquels Arthur Rimbaud dépeint la figure du poète et son rapport au monde ainsi qu'à sa propre création, ce qui se traduit par une position anti-dualiste dans laquelle l'auteur joue le rôle de médiateur entre ces relations contradictoires. Dans ces compositions, Rimbaud unit, d'une part, le sujet lyrique et la nature, notamment par le biais d'une réponse corporelle à des stimuli extérieurs ; d'autre part, le physique et l'abstrait, lorsque le milieu physique transporte le sujet du poème vers l'imagination et la fantaisie ; et, enfin, l'autobiographie et la fiction, dans la

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7738 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

mesure où son écriture semble imprégnée d'événements et de phénomènes issus du contexte moderne et de sa propre vie, même s'ils sont transformés et réélaborés par l'ordre de la signification. Dans le cas d'Arthur Rimbaud, les écrits épistolaires, des lettres que l'auteur a adressées à des amis, des poètes et des mentors littéraires, constituent une autre référence pour les réflexions sur la poésie moderne, en ce qu'ils établissent des positions théoriques et des parallèles entre sa vie et son œuvre au moment de la rédaction de ces trois poèmes.

2 « Il est étendu dans l'herbe »: altérité de la chose, altérité de la langue

La période des errances, des fugues et des voyages d'Arthur Rimbaud, en particulier de la fin de l'année 1870 au milieu de l'année 1871, correspond au moment où, selon Jean-Baptiste Baronian (2011), le poète parcourait de longues distances, une pipe à la bouche et les cheveux dans le cou, exhalant une odeur désagréable, refusant de travailler, passant des heures au café et dans les bibliothèques. Il semble qu'un conflit en Europe l'en ait empêché : vers le milieu de l'année 1870, Arthur Rimbaud vivait la période de guerre entre la Prusse et la France, lorsque Charleville, sa ville natale, fut envahie par les troupes. Le sentiment de découragement et d'indignation ressort dans plusieurs lettres que le poète adressa à ses amis ainsi qu'à son professeur et confident Georges Izambard.

Dans l'une de ces lettres, datée du 25 août 1870, Rimbaud, confiné chez lui, confie à son mentor qu'il se sent « déraciné, malade, furieux, stupide, bouleversé ; j'espérais des bains de soleil, des promenades interminables, du repos, des voyages, des aventures, des errances, enfin »[2] (Rimbaud, 2009, p. 22, ma traduction). Le poète demande ensuite à Izambard de lire les vers joints « lors d'une de ces matins, au soleil, comme je les ai écrits »[3] (Rimbaud, 2009, p. 22, ma traduction), énonçant ainsi un principe de composition fondamental pour l'écriture des poèmes produits au cours de ses pérégrinations, de ses fuites et de ses voyages : le contact avec la nature (le « soleil », le sentier) et l'errance (les « voyages, aventures », les « promenades interminables »). À cette époque, tant dans sa correspondance que dans ses poèmes, Rimbaud

[2] Dans l'original : « deslocado, doente, furioso, estúpido, transtornado; esperava banhos de sol, caminhadas intérminas, repouso, viagens, aventuras, vagabundagens, enfim ».
[3] Dans l'original : « numa dessas manhãs, ao sol, como os escrevi ».

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7738 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

confronte certains dualismes de la pensée occidentale qui opposent la dimension subjective, liée au domaine de l'individualité et des émotions, à la dimension objective, prétendument extérieure et éloignée des expériences sentimentales d'un sujet. Il remet également en question la séparation entre l'autobiographie, associée à l'expérience vécue par l'auteur, et la fiction, conçue comme un espace de déformation et de subversion de la vérité.

La relativisation de ces dualismes, comme le fait remarquer Michel Collot (2018b), s'inscrit dans une tradition de poètes qui ont attiré l'attention sur le régime de non-équivalence qui régit la poésie : d'une part, un nom ne désigne jamais exactement une chose, et cette distinction, loin de réduire le poète au silence, le pousse à écrire pour renommer la chose différemment ; d'autre part, la rupture entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation n'implique pas une logique d'incompatibilité et d'autoréférence de l'écriture, puisque le poète, même lorsqu'il cherche à trahir sa propre langue en la transgressant en tant que norme, sélectionne des mots et des structures qui appartiennent à une langue commune. Ainsi, même s'il semble s'écarter des conventions et des principes de communication habituels, le discours poétique s'éloigne d'une relation d'extériorité entre la langue et la poésie et, grâce à une articulation entre identité et altérité, se réinvente en permanence en tant qu'espace de création :

> Entre mots et choses, il n'y a ni adéquation ni exclusion réciproques mais un intime différend, et c'est en jouant sur cet écart que le poète peut transformer le monde et les mots. C'est paradoxalement la dissemblance entre mots et choses qui permet au poète de se rapprocher de l'altérité du monde: la différence n'exclut pas la référence. Mais cette approche ne saurait être qu'une approximation: d'où la nécessité d'un travail indéfiniment recommencé [...] L'altérité de la chose devient ainsi de la langue. [...] Pour se faire créatrice, la parole poétique n'a pas à se placer en dehors de la langue, mais à l'explorer pour découvrir en son sein même des virtualités encore inexploitées. Le poète transforme la langue, non pas contre elle, mais à partir d'elle; sa dissidence implique une appartenance qui n'est pas dépendance (Collot, 2018b, p. 30-32).

Dans Le dormeur du val, non seulement s'unissent un sujet et le monde, à travers le contact entre le personnage du poème et les forces de la nature qui l'entourent et l'accueillent, mais s'entremêlent également autobiographie et fiction, avec un accent particulier sur une critique du conflit franco-prussien. Dans le premier cas, il importe de mentionner la forte présence d'éléments qui témoignent de l'activité du monde naturel, tant en ce qui concerne celle exercée sur le dormeur que celle inscrite dans les procédés stylistiques, chargés de marquer une relative

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7738 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

autonomie de la nature. Dans le second cas, on souligne un contraste entre l'atmosphère solennelle de la nature et l'aura violente de la mort, de sorte que la composition rend compte, d'une part, de la plénitude que l'on trouve dans la nature et, d'autre part, de la révolte[4] contre la brutalité de la guerre et le monde bourgeois, affilié à un prétendu développement social et économique qui ne parvient pourtant pas à se libérer de ses contradictions :

> C'est un trou de verdure où chante une rivière
> Accrochant follement aux herbes des haillons
> D'argent ; où le soleil, de la montagne fière,
> Luit : c'est un petit val qui mousse de rayons.
>
> Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,
> Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,
> Dort ; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,
> Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.
>
> Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme
> Sourirait un enfant malade, il fait un somme :
> Nature, berce-le chaudement : il a froid.
>
> Les parfums ne font pas frissonner sa narine ;
> Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine
> Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.
> (Rimbaud, 1995, p. 109)

Ce sonnet, daté d'octobre 1870, met en évidence, tout au long du poème, un contraste mais aussi une harmonie entre la vivacité de la nature et l'immobilité du dormeur. Il présente une scène dans laquelle un jeune soldat est allongé, apparemment endormi, dans un val ensoleillé, jusqu'à ce que la fin du poème révèle, qu'en réalité, le jeune homme a les mains posées sur la poitrine et que la nature doit le réchauffer dans son lit, suggérant, bien que la mort ne soit pas directement mentionnée, qu'il s'agit d'un moribond touché par deux balles du côté droit du corps. D'inspiration parnassienne, c'est le premier poème de Rimbaud dans lequel la structure du sonnet subvertit son propre objectif. Dans les poèmes classiques, il s'agissait généralement d'une technique voyeuriste qui cherchait, dans les tercets, à scruter l'objet grâce à un zoom chargé de le sublimer lyriquement, à l'instar de la grande histoire, du quotidien solennel et de l'objet aimé, lesquels étaient mis en lumière par la « clé d'or ». Établie par Pétrarque à la Renaissance et

[4] La plénitude, la révolte et la voyance sont les thèmes proposés par Adalberto Luís Vicente pour décrire l'œuvre du poète. Voir VICENTE, Adalberto Luís. *Uma parada selvagem*. São Paulo : Ed UNESP, 2010.

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7738 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

conforme aux principes des traités de versification, la « clé d'or », dans le sonnet classique, a été largement reprise par les poètes parnassiens, fonctionnant dans les compositions comme une synthèse de la pensée, un dénouement dramatique et un impact sur le lecteur.

Dans la poésie de Charles Baudelaire, les sonnets visent généralement à sublimer une figure grotesque précisément en mettant l'accent sur ses aspects les plus farfelus, comme dans *L'albatros*, où un oiseau blanc et magnifique, allégorie du poète de la modernité, apparaît dégradé et vilipendé par l'équipage d'un navire, de manière à grandir l'image de l'écrivain moderne en raison de (et non malgré) sa laideur. Il en va de même pour les mendiants, les dandys et les prostituées, qui perdent le caractère vil que leur attribuent la société et la tradition littéraire et acquièrent une dimension élevée dans la poésie baudelairienne. Cette méthode s'approfondit dans les poèmes ultérieurs de Rimbaud, et notamment à partir de la théorie de la voyance, de 1871, dans laquelle Rimbaud satirise la tradition classique en affirmant qu'elle n'était composée que d' « innombrables générations idiotes »[5] (Rimbaud, 2009, p. 38, ma traduction).

Dans Le dormeur du val, Rimbaud crée un suspense qui s'intensifie à mesure que le sonnet se rapproche du cadavre. Dans les premières strophes, le poème emploie des termes sublimes qui évoquent la sérénité, tels que « une rivière », « mousse de rayons », « tête nue », « frais cresson bleu » et « Dort ». Le quatrain d'ouverture présente un caractère panoramique : le premier vers regorge de la consonne liquide [ʁ] (« trou de verdure », « rivière »), qui transmet une sensation auditive de mouvement et de vibration de la nature, tandis que, du deuxième au troisième vers, ressort l'assonance entre les termes « Accrochant » / « follement » / « argent » prend toute son importance, conférant phonétiquement une fluidité à l'alexandrin et une symphonie pastorale à la description panoramique du paysage.

Dans le deuxième quatrain, cependant, la scène prend des contours funèbres, lorsque l'herbe ressemble à une couche mortuaire (« lit vert ») et que le verbe « pleut », outre le fait de désigner une action de la nature (« lumière »), se rapproche graphiquement et phonétiquement du verbe « pleure » (« pleurer »), évoquant d'emblée la complainte de la mort. Dans le premier tercet, l'aspect lugubre du contenu s'intensifie lorsque les pieds du soldat s'enfoncent dans les glaïeuls. Ce terme, en plus de faire clairement référence à la botanique, renvoie également, par son étymologie, au glaive, évoquant ainsi sémantiquement le monde guerrier, cause probable de la

[5] Dans l'original : « inúmeras gerações idiotas ».

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7738 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

mort du soldat, mais aussi le rite funéraire, puisqu'il s'agit d'ornements funéraires placés précisément sur les pieds. Par ailleurs, il ne faut pas négliger l'ironie d'un dormeur qui repose juste au-dessus de plantes aquatiques telles que les glaïeuls et les cressons, ce qui peut symboliser l'aspect marécageux du val.

De plus, le poème laisse entendre que le jeune homme « dort » solitaire comme un enfant malade, ce qui pousse le sujet lyrique à invoquer la Nature, sous forme d'allégorie, pour le réchauffer et le protéger du froid, tout comme le ferait une mère auprès de son enfant. Parallèlement, le cri du sujet poétique peut laisser entrevoir l'aspect gelé du corps du soldat, dont les narines n'aspirent plus « Les parfums ». On notera toutefois que ce même vers comporte probablement une litote : l'affirmation selon laquelle les parfums ne font plus frissonner les narines du soldat énonce paradoxalement que la nature pourrait être en pleine floraison et qu'il subsiste quelque chose qui s'apparente à une respiration. Cette impression est renforcée par l'allitération de la consonne /f/ (« parfums ne font pas frissonner »), indicatrice de ferveur, ainsi que par la récurrence de la sifflante /s/ (« frissonner sa narine », « soleil », « sur sa poitrine ») et des nasales /n/ et /m/ (« narine », « main »), qui expriment la sonorité de la respiration.

Il convient d'observer que la sieste des enfants est souvent brève et fréquente dans l'après-midi, ce qui contraste avec le sommeil éternel de la mort ; ainsi, même s'il touche à sa fin, le poème continue de susciter des ambiguïtés autour du sens de la scène. Il appartient de préciser ici que, dans la mythologie grecque, Hypnos (dieu du sommeil) et Thanatos (dieu de la mort) sont frères et que ce rapprochement entre le sommeil et la mort apparaît à plusieurs reprises dans *Hamlet*, où dormir signifie mourir en raison de l'unité métaphorique qu'ils établissent tous deux face à l'incertitude de l'inconnu et pour soulager la souffrance. Enfin, la position des mains sur la poitrine renvoie, sur le plan culturel, à la manière dont le cadavre est disposé après la mort, puisque « deux trous rouges » y sont d'ailleurs marqués, tout en faisant référence au geste consistant à appuyer sur la blessure pour faire cesser le saignement ou atténuer la douleur. En réalité, depuis les pieds enfoncés dans les roseaux jusqu'à la supplique du sujet lyrique pour que la nature le réconforte, le texte suggère que le soldat se trouve déjà, dans une certaine mesure, enterré et gisant au milieu de la terre.

Tout comme cette suggestion, l'affirmation finale, en ne mentionnant pas explicitement la mort, évite la déchéance du soldat (ou de l'enfant) et le glorifie tant par la métonymie, qui refuse la clarté et condense en quelques mots la guerre, les coups de feu, l'arme et la violence, et par

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7738 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

l'hypotypose, où le recours visuel suffit à dépeindre par surprise la scène finale. À ce propos, Guilherme Gontijo (2024) remarque que l'expression « trou de verdure » et la phrase « deux trous rouges » opposent la couleur verte à la couleur rouge, faisant allusion aux couleurs des troupes françaises (rouges) et prussiennes (vertes). De plus, alors que le début du poème transmet acoustiquement une impression de paix et de tranquillité pastorale grâce aux consonnes liquides, la fin du poème se distingue par l'imposition de consonnes plus dures et plus brutes, telles que les dentales /d/ et /t/ (« deux », « trous », « droit »), qui contrastent avec la fluidité des premières et résument la barbarie que l'on soupçonne dans la mort du soldat, sans jamais la nommer.

Dans ce contexte, le sonnet est un choix pertinent, car, tout au long du poème, le regard se concentre sur différentes parties du corps – la bouche, la tête, la nuque, les pieds, les narines, la poitrine – pour ne mettre en évidence qu'à la fin la cause de la mort : les coups de feu tirés sur le côté droit. De même, les divers obstacles imposés à l'alexandrin, tels que les tirets, les rejets, les virgules et les points, témoignent d'une certaine crainte à représenter objectivement la mort. En outre, à part l'ambiguïté entourant le sommeil du soldat, le poème opère des compensations sémantiques concernant l'état réel du corps, telles que le sourire versus la maladie et la chaleur versus le froid.

La fin du poème est le seul moment où la nature s'assimile au mourant en termes de mobilité. En effet, lors de la transition du dernier quatrain au premier tercet, le soldat est décrit comme pâle sur son lit vert baigné par la lumière du soleil (« Pâle dans son lit vert où la lumière pleut »), dont l'éclat ne fait qu'accentuer la pâleur de son corps blanc. Il est également qualifié de « Tranquille », adjectif qui, associé au rejet qui conclut la phrase, renforce l'idée que le cadavre est inerte et au repos. C'est l'inverse du début du poème, où non seulement on ignore encore la mort du soldat, qui apparaît endormi et se rafraîchissant la nuque, mais où la nature revêt également des nuances de vitalité, tant en termes de mouvement que de chromatisme: dans la première strophe, la rivière chante avec frénésie (« chante une rivière follement »), accrochant aux herbes des lambeaux d'argent (« accrochant aux herbes des haillons d'argent »), pendant que le soleil fait jaillir ses rayons sur les gouttelettes de l'herbe au point qu'elles fourmillent de lumière (« le soleil luit de rayons »). Dans la deuxième strophe, les cressons bleus frais rafraîchissent la nuque du soldat (« la nuque baignant dans le frais cresson bleu »), tandis qu'il est encore présenté la bouche ouverte et la tête nue, ce qui suggère un possible repos (« bouche ouverte, tête nue »). La forme de la bouche peut indiquer, dans ce contexte, la domination du sommeil sur le corps, suggérée par

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7738 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

le rejet du mot « Dort », ou le rituel même de la mort, au cours duquel les cadavres subissent un relâchement de la mâchoire.

De cette manière, il semble que le sujet et le monde naturel entretiennent une relative harmonie, car, alors que le poème n'atteint pas encore pleinement son caractère lugubre tant dans la forme que dans le fond, la nature et le moribond affichent encore une certaine vitalité et un certain mouvement. À la fin du poème, en revanche, ni le soldat ni la végétation ne montrent plus de signes de vie, tous deux se trouvant déjà dans l'environnement mortuaire par excellence: la terre. Dès lors, gisant sur le sol, le soldat retourne à la nature et, par conséquent, à l'atmosphère pastorale du paysage, une fois de plus honoré. On constate ainsi que le poème, en mettant en avant la relation entre le personnage et le monde naturel, s'écarte du lyrisme romantique, non seulement parce que la composition privilégie le descriptivisme à la manière parnassienne, mais surtout parce que la nature occupe une place prédominante et active sur le corps du soldat et sur le poème lyrique lui-même, ce qui s'approfondit dans les poèmes de l'errance.

3 « J'avais déchiré mes bottines » : la subjectivité est une réponse corporelle

Dans sa correspondance avec Izambard, le poète français attire l'attention sur un principe de création assez courant chez les poètes, notamment depuis la modernité, selon lequel l'écrivain apparaît avant tout comme un errant : il s'agit de ne pas faire de distinction entre l'expérience concrète et l'expérience de l'écriture. Outre le désir de liberté, le sentiment d'enfermement au sein du foyer maternel, régie par la tutelle sévère de Madame Vitalie Cuif, fait l'objet d'une confession du poète dans une autre lettre adressée à Izambard en novembre 1870. Arthur Rimbaud affirme être oisif chez sa mère, où il se morfond « dans la platitude, dans la méchanceté, dans l'apathie »[6] et qu'il s'obstine « adorer la liberté libre »[7] (Rimbaud, 2009, p. 30, ma traduction). Il ajoute ensuite qu'il pourrait retourner à Douai, où il avait rencontré le professeur, et que, pour ce faire, il serait capable de se procurer de nouveaux vêtements et de vendre sa montre, puisque « vive la liberté ! »[8] (Rimbaud, 2009, p. 30, ma traduction). Le poète déplore toutefois : « me voilà ! Je suis là ! Et

[6] Dans l'original : « na platitude, na malvadez, na pasmaceira ».
[7] Dans l'original : « terrivelmente em adorar a liberdade livre ».
[8] Dans l'original : « viva a liberdade! ».

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7738 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

j'aimerais encore partir bien plusieurs fois »[9] et poursuit : « Allons-y, le chapeau, le manteau, les mains dans les poches, et en route ! – Mais je resterai, je resterai. Je ne l'ai pas promis. Mais je le ferai pour mériter votre affection ; vous me l'avez dit. Je le ferai pour la mériter. »[10] (Rimbaud, 2009, p. 30, ma traduction).

En réalité, Rimbaud avait vraiment promis à Izambard qu'il accepterait de rester à Charleville et de ne plus s'enfuir. Cependant, à ce moment-là, il avait conscience que tenir sa promesse lui demanderait beaucoup d'efforts, compte tenu de son incapacité à supporter la réclusion et de son obsession pour les fugues et les départs. À partir de cette période, Rimbaud commence à s'égarer plus régulièrement et sur de longues distances, ce qui ne prendra véritablement fin qu'avec sa mort. En effet, le poète a parcouru sans cesse les années suivantes, notamment à travers l'Europe entre 1872 et 1875, mais aussi sur le continent africain, lorsqu'il abandonna la littérature. C'est précisément à cette époque que Rimbaud consacra le plus de vers à l'errance, intensifiant ainsi la relation entre le poète et la poésie ainsi que l'unité entre la subjectivité lyrique et le monde naturel.

Cette tendance peut être désignée, selon les termes de Vasconcelos (2020), sous le nom de « walk writing » : en particulier lors de cette phase, les poèmes de Rimbaud, tels que Sensation, Rêvé pour l'Hiver, Au Cabaret-Vert et Ma Bohème, se caractérisent, selon cet auteur, par une articulation entre la marche et le processus de composition. L'écriture devient ainsi un espace et un exercice d'expérimentation dans lequel l'auteur, la marche et la poésie s'unissent intimement, de manière simultanée et interdépendante. En effet, le poète avait coutume de relier la déambulation à l'exercice d'écriture, créant tout en marchant et prolongeant l'expérience physique à travers l'activité poétique elle-même.

En octobre 1870, lors d'une fugue en Belgique, Rimbaud débarque à Charleroi dans l'espoir d'être embauché au Journal de Charleroi, dont le propriétaire était le père de son camarade Jules des Essarts. Le journal refusa de l'embaucher, et sa frustration le poussa à errer sans but toute la journée. Le lendemain matin, après avoir déambulé dans les rues de la ville, il passa devant un cabaret, *À la Maison Verte*, dont la façade, les salles, le mobilier et la décoration étaient tous de couleur verte, ce qui l'aurait incité à écrire le poème Au Cabaret-Vert :

[9] Dans l'original : « aqui estou! Aqui estou! e gostaria de partir ainda muitas vezes ».
[10] Dans l'original : « Vamos lá, chapéu, capote, as mãos nos bolsos, e rua! – Mas ficarei, ficarei. Não prometi isso. Mas o farei para merecer sua afeição; o senhor me disse. Farei por merecê-la »

Revista Letras Raras

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7738 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

cinq heures du soir

Depuis huit jours, j'avais déchiré mes bottines
Aux cailloux des chemins. J'entrais à Charleroi.
– Au Cabaret-Vert : je demandai des tartines
De beurre et du jambon qui fût à moitié froid.

Bienheureux, j'allongeai les jambes sous la table
Verte : je contemplai les sujets très naïfs
De la tapisserie. – Et ce fut adorable,
Quand la fille aux tétons énormes, aux yeux vifs,

– Celle-là, ce n'est pas un baiser qui l'épeure ! –
Rieuse, m'apporta des tartines de beurre,
Du jambon tiède, dans un plat colorié,

Du jambon rose et blanc parfumé d'une gousse
D'ail, – et m'emplit la chope immense, avec sa mousse
Que dorait un rayon de soleil arriéré.
(Rimbaud, 1995, p. 110)

Tout d'abord, l'épigraphe du sonnet est intéressante car elle fait référence à la fin de la journée, alors que Rimbaud parcourait encore les rues avant de tomber sur le cabaret[11]. Dans le premier vers, il souligne qu'après plus d'une semaine, c'est avec ses bottines déchirées qu'il trouve enfin l'auberge de route. Bien que, tout comme dans le poème précédent, Rimbaud privilégie le mode narratif dans lequel la première personne s'approprie du discours, le ton intime de la composition n'exclut pas le monde extérieur à la subjectivité. En effet, même si le thème de la marche et de la confidence prédomine dans le poème, les éléments qui touchent le sujet lyrique sont les mêmes que ceux qui apparaissent dans les poèmes tels que Sensation, Les réparties de Nina et Le dormeur du val : la nature, la femme et le quotidien. Un autre point commun avec ces

[11] Le rapport insoluble entre l'identité de Rimbaud et sa fictionalisation dans l'écriture a conduit la critique, comme on le sait, à relativiser la thèse d'une impersonnalité dans l'œuvre du poète. Jean-Luc Steinmetz (1990) évoque une « anabiographie », dans laquelle Rimbaud organiserait sa biographie selon une projection plus ou moins déformée, dont le fond révélerait sa vérité la plus secrète. Yoshizaku Nakaji (2006) suggère une posture « autoportraitiste » de la part de Rimbaud, selon laquelle le poète construirait une figure dans laquelle il ne se projetterait pas nécessairement, consistant, la plupart du temps, en un « anti-autoportrait » ou en un « autoportrait à l'envers ». Nathalie Watteyne (2007), en proposant une « fiction oratoire », considère que l'énonciateur rimbaldien tend à porter un jugement sur sa propre existence passée à travers le filtre de la fiction, en s'identifiant simultanément à plusieurs subjectivités sans cesser d'être lui-même. Michel Collot (2007) tend à envisager une « autofiction », dans laquelle Rimbaud renoncerait à l'autobiographie pure et à la fictionnalisation absolue au profit d'une recréation de lui-même et de l'existence. André Guyaux (2015) qualifie d'« avatars du moi » les diverses transmigrations corporelles que le sujet rimbaldien entreprend pour s'identifier à une créature de son désir.

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7738 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

poèmes réside dans l'attention particulière accordée aux pieds, membres par excellence de la marche.

Également dans ce poème, bien qu'ils soient nommés par le narrateur, les éléments extérieurs apparaissent en fonction des effets qu'ils provoquent chez le sujet, au point de le supplanter tout au long du discours, dans la mesure où la subjectivité s'exprime à travers « exigences certaines : la liberté, l'amour, le bonheur » (Brunel, 1983, p. 11). Dans *Au Cabaret-Vert*, la subjectivité lyrique se manifeste à travers une réponse corporelle, de sorte que le sujet poétique adopte une attitude pratiquement passive et détachée, notamment par le biais de ce que Gengoux (1950) appelle le « symbolisme des couleurs » : le beurre et le jambon lui semblent froids ; l'ambiance le réconforte ; la tapisserie et la table verte l'enchantent ; la jeune fille, avec ses seins généreux et ses yeux vifs, lui semble une adorable surprise ; les tartines et le jambon sont tièdes ; le plat coloré attire son attention ; le jambon a un aspect rosé et blanc ; la gousse d'ail embaume son odorat ; la mousse de sa bière s'illumine sous les rayons du soleil.

Au-delà de l'adjectif évocateur « Bienheureux », dans le deuxième quatrain, le verbe « épeure », dans le premier tercet, suscite une certaine curiosité. Ce verbe, dont la racine provient du terme « peur », véhicule le sens d'« effrayer ». On peut donc en déduire que, de fait, le poème évoque la position absolument passive de la subjectivité, qui entretient constamment un rapport d'ambition ou de répulsion envers quelque chose d'extérieur. On observe que l'atmosphère qui entoure le bohème est marquée par un ennui profond, propre à ceux qui marchent beaucoup et souhaitent se reposer : il arrive au cabaret, commande un petit-déjeuner, étire ses pieds, admire la serveuse et se contente de sa boisson. Cependant, la réserve du sujet lyrique est rapidement atténuée par les détails physiques de l'ambiance et de la nourriture qui, malgré leur subtilité, lui procurent un grand enchantement. C'est également l'état d'esprit de la jeune fille de l'auberge, qui attend davantage qu'un baiser du bohème pour être surprise (« Celle-là, ce n'est pas un baiser qui l'épeure ! »), ouverte à l'investissement d'un objet extérieur, tel que le jeune homme. De cette manière, tout comme il se comportait en se rendant au cabaret, le sujet lyrique se montre non seulement ouvert aux stimuli du milieu extérieur, mais y trouve un moyen de se constituer lui-même, puisque la solitude du marcheur « semble être presque la condition nécessaire pour que le rêve et par conséquent aussi la poésie puissent s'épanouir » (Plessen, 1967, p. 65).

En ce sens, l'objectivisme de ce poème est fondamental, voire nécessaire à la constitution de la voix lyrique, dans la mesure où, d'une part, le mouvement corporel du sujet ne prend tout son

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7738 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

sens qu'à travers les stimuli de la nature qui l'entoure, considérant que, comme le fait remarquer John Jackson (1986, p. 120), celui-ci est animé par un désir « d'intégration dans le monde physique de l'être »; d'autre part, les objets extérieurs constituent le moyen par lequel le sujet lyrique accède au plus profond de son intériorité, puisque le monde naturel lui offre la possibilité de se tourner vers lui-même et vers sa propre pulsion créatrice, qui se déploie dans la poésie.

Comme on peut le constater, la constitution de la subjectivité lyrique dans ce poème se distingue du lyrisme romantique. Il suffit de rappeler que, depuis le romantisme, le lyrisme a été considéré comme la manifestation de la suprématie d'un « je » dont l'individualité n'aurait pas besoin des circonstance extérieures à elle-même pour s'exprimer. Michel Collot (2018a) souligne que Hegel, bien qu'ayant reconnu la poésie lyrique comme l'expression de la subjectivité de son créateur, admet qu'un objet intervient comme médiateur permettant au sujet de parvenir à s'exprimer : il existerait des états d'âme si latents que la seule voie par laquelle ils pourraient sortir d'une zone restreinte de la subjectivité serait leur projection vers l'extérieur. Pour Collot, cependant, cette sortie de soi ne constituerait pas, dans la poésie moderne, une exception, mais la règle.

Dans ce contexte, Arthur Rimbaud s'inscrit dans une tradition d'auteurs des XIXe et XXe siècles dont l'œuvre, selon Collot, privilégie la matérialité des mots et des choses, de sorte que le sujet lyrique « il s'invente au-dehors et au futur dans le mouvement d'une émotion qui le fait sortir de soi pour se rejoindre et rejoindre les autres à l'horizon du poème »[12] (Collot, 2018a, p. 62, ma traduction). Ainsi, les poèmes de l'errance, antérieurs à la « poésie objective » que Rimbaud se mettra à défendre dans les années suivantes, font du corps l'instance première du langage, dans la mesure où ils révèlent un « acte de recréation et d'élargissement de l'expérience, fonctionnant comme une sorte de dialogue interne et intermittent au sein du processus créatif »[13] (Vasconcelos, 2000, p. 21, ma traduction).

Dans ce mouvement, non seulement le sujet du poème se « spatialise », en se constituant à partir d'éléments de l'espace qui l'entoure, mais le milieu extérieur se « subjectivise », en s'imprégnant des traits de l'individualité du sujet. En ce sens, même lorsque la priorité est donnée aux éléments extérieurs et à la langue elle-même, la subjectivité lyrique ne s'exprime pas de manière isolée et fermée sur elle-même, mais lorsqu'elle s'ouvre au monde et à l'autre, au cœur

[12] Dans l'original : « se inventa do lado de fora e no futuro, no movimento de uma e-moção que o faz sair de si para se encontrar e para reunir-se aos outros, no horizonte do poema »
[13] Dans l'original : « ato de recriação e expansão da experiência, funcionando como uma espécie de diálogo interno e intermitente do processo criativo ».

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7738 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

même de la construction du poème.

4 « Un pied près de mon cœur »: à travers l'errance incertaine de la fantaisie

Cette solidarité intime entre la subjectivité, les éléments naturels et la création poétique, profondément déterminée par le désir de liberté, est indissociable d'une unité entre le sensible et l'intelligible[14]. Il convient de noter que, selon Michel Collot (2018a), l'interdépendance entre l'impression subjective et l'objet expressif constitue le fondement de l'expérience émotionnelle, liée au contact avec le monde, et de l'expérience poétique, lorsque celle-ci est transformée en matière esthétique. Bien qu'elles soient mobilisées simultanément, l'émotion initiale doit toutefois se transformer en émotion esthétique, dans la mesure où elle doit passer du niveau de la sensation à celui de la signification, qui est, par excellence, essentiellement poétique.

En ce point, compte tenu de la transition de l'expérience émotionnelle à l'émotion poétique, la création lyrique apparaît comme le résultat d'un mouvement de métamorphose, au sein même du langage, de l'expérience sensible du sujet. Comme le souligne Collot (2018a, p. 122, ma traduction), l' « émancipation des signifiants peut conduire à une approche ludique ou purement esthétique du langage »[15], car, une fois dotés de propriétés propres à la matière verbale, ceux-ci permettent de créer des nouveautés tant au niveau des mots eux-mêmes que dans les relations entre eux. Si le poète explore à la fois les possibilités de son matériau et son propre univers intérieur, en donnant à l'écriture la liberté de renouveler son expérience émotionnelle, il permet ainsi de renouveler simultanément le langage, le monde et le « je », ce qui « n'exclut pas en lui [dans le matériau signifiant] ni le contrôle de l'esprit, ni la recherche d'une forme et d'une signification »[16] (Collot, 2018a, p. 124, ma traduction).

Ainsi, pour les poètes de la modernité, le langage constitue une expérience herméneutique dans laquelle l'imagination, au-delà de la visualisation du sujet et de l'influence d'autrui, est pleinement mobilisée dans l'exercice poétique. De cette manière, outre le fait de tendre vers une

[14] Sont considérés comme des paires synonymiques : physique/abstrait ; sensible/intelligible ; sensible/sens ; corps/esprit. Le premier terme fait référence à la dimension réelle et le second, à la dimension imaginaire.
[15] Dans l'original: « emancipação dos significantes pode conduzir a um tratamento lúdico ou puramente estético da linguagem ».
[16] Dans l'original : « não exclui nele [no material significante] nem o controle do espírito, nem a busca de uma forma e de uma significação »

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7738 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

unité entre le subjectif et l'objectif, le poète établit une relation intime entre le sensible et l'intelligible, ainsi qu'entre le monde imaginaire et le monde réel, dans le but de « susciter une émotion d'une tonalité et d'une intensité analogues, mais d'une qualité différente et approprieusement esthétique »[17] (Collot, 2018a, p. 44-45, ma traduction). La dimension imaginaire et l'approfondissement de l'expérience par le jeu du langage, à partir de l'unité entre le sensible et le sens, sont déterminants dans la composition Ma Bohème, datée du 29 août 1870 et remise à Paul Demeny en octobre de la même année :

(Fantaisie)

Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées ;
Mon paletot aussi devenait idéal ;
J'allais sous le ciel, Muse ! et j'étais ton féal ;
Oh ! là là ! que d'amours splendides j'ai rêvées !

Mon unique culotte avait un large trou.
– Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course
Des rimes. Mon auberge était à la Grande-Ourse.
– Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou

Et je les écoutais, assis au bord des routes,
Ces bons soirs de septembre où je sentais des gouttes
De rosée à mon front, comme un vin de vigueur ;

Où, rimant au milieu des ombres fantastiques,
Comme des lyres, je tirais les élastiques
De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur !
(Rimbaud, 1995, p. 118)

Inspirée par l'une de ses fuites, la composition retrace, à travers une auto-allégorie similaire à celle de poèmes antérieurs, la marche bohème d'un rêveur qui, grâce à sa liberté libre, marche avec les mains dans les poches, vêtu d'un paletot troué et de chaussures usées. Malgré son apparence incertaine et débraillée, le sujet lyrique se présente de manière tout à fait sublime, s'assimilant à la figure même du poète, ce qui réaffirme, selon Seigel (1991), son éloignement continu de la vie ordinaire. En effet, de même que les poètes opposent leur style hédoniste à leurs talents extraordinaires, le marcheur affirme que son paletot est « idéal » et qu'il est le sujet de la

[17] Dans l'original : « produzir uma emoção de uma tonalidade e de uma intensidade análogas, mas de uma qualidade diferente e apropriadamente estética »

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7738 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

Muse, il se laisse guider par les constellations et les astres et disperse des lyres où qu'il passe. Ainsi, en employant le possessif dans le titre, « Ma bohème », le sujet poétique confère une vraisemblance à la persona de Rimbaud et apporte une dimension métalinguistique au poème, établissant une harmonie entre la pratique libre du poète, dans sa marche comme dans son écriture, et le caractère bohème et excentrique du « Petit-Poucet rêveur ».

En fait, le poème repose sur diverses ambiguïtés, ce qu'annonce déjà l'épigraphe du titre : « (Fantaisie) ». Ce mot possède au moins deux acceptions chères à Rimbaud : premièrement, le sens lié au royaume de l'imaginaire et à la dimension fictionnelle, caractéristique typique de la tradition romantique allemande ; deuxièmement, le sens lié à la facette ironique de celui qui se laisse aller à ses fantaisies, ce qui correspond sans aucun doute à ce qui distingue le bohème : sa vie errante, en marge des normes sociales, et ses caprices insidieux. La première acception se retrouve dans les termes relatifs à l'imagination créatrice, tels que « idéal », « ciel », « Muse », « j'ai rêvées », « mes étoiles », « des ombres fantastiques » et « mon cœur ». La seconde se reflète dans les diverses expressions liées au vagabondage et à l'errance, telles que « Je m'en allais », « les poings dans mes poches crevées », « ma course », « un large trou », « au bord des routes », « des gouttes de rosé » et « un pied ». Cette dernière acception est intéressante non seulement parce qu'elle fait clairement référence au comportement du vagabond, mais aussi parce qu'elle rappelle la lettre adressée à Izambard en novembre 1870, dans laquelle Rimbaud affirmait souffrir le martyre chez sa mère et rêver de s'enfuir : « Allons-y, le chapeau, le manteau, *les mains dans les poches*, et en route ! »[18](Rimbaud, 2009, p. 30, ma traduction, soulignement ajouté).

Dans ce contexte, il est possible de percevoir non seulement une alliance entre la fantaisie et la réalité, mais aussi le fait que l'errance à travers le monde sensible est indispensable à l'élévation spirituelle. Il suffit de remarquer que le marcheur se trouve dans un monde terrestre – « Je m'en allais », « ma course », « au bord des routes », « des gouttes », « un pied » –, mais qu'il est guidé par le monde céleste, en particulier lorsqu'il se présente comme un sujet de la Muse, entité qui, dans la tradition lyrique classique, envoûtait et inspirait les poètes – « J'allais sous le ciel », « Muse », « Grande-Ourse », « Mes étoiles », « au ciel », « je les écoutais ». De cette façon, on perçoit à la fois une distance et une proximité entre le sujet et les éléments célestes, ainsi qu'entre le marcheur et les éléments terrestres, tout comme un paradoxe entre la direction linéaire, propre

[18] Dans l'original : « Vamos lá, chapéu, capote, as mãos nos bolsos, e rua! ».

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7738 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

à la marche sur la route, et l'élévation verticale, caractéristique du ravissement. En outre, la fusion entre l'horizontalité et la verticalité apparaît de manière implicite dans la référence à la Grande Ourse qui, comme on le sait, est une constellation de l'hémisphère nord (vertical) ayant grandement contribué à la navigation maritime et à l'orientation des voyageurs (horizontale).

La similitude entre le sujet poétique et le poète s'accentue lorsque le sujet lyrique s'identifie au « Petit-Poucet rêveur ». Il s'agit d'un conte écrit en 1697 par Charles Perrault qui raconte l'histoire du Petit Poucet, un garçon très petit, faible et maigre, mais dont l'intelligence permet de venir en aide à sa pauvre famille. Lors d'une sortie dans la forêt pour ramasser du bois et des fruits sauvages, alors que l'Europe est en proie à une grande famine, le Petit Poucet et ses six frères se perdent loin de leurs parents et traversent des difficultés en raison du manque de nourriture et d'abri. Le plus jeune, cependant, ne se décourage pas et grimpe dans un grand arbre afin de repérer la maison la plus proche, où ils se rendent et sont accueillis par l'épouse d'un Ogre, dévoreur d'enfants. La femme, pieuse et au grand cœur, aide les enfants à se cacher de son mari malveillant jusqu'au lendemain. Conscient du danger imminent, le Petit Poucet se rend dans la chambre des sept filles de l'Ogre et échange les couronnes d'or des filles contre les bonnets des garçons, trompant ainsi le dévoreur et le poussant à manger ses propres filles. En s'apercevant que les garçons se sont enfuis, l'Ogre enfile ses bottes magiques et part rapidement à la poursuite des enfants, mais il se fatigue bientôt et s'arrête pour reprendre son souffle. C'est alors que le Petit Poucet, faisant une nouvelle fois preuve de ruse, déchausse le grand ogre et, grâce aux bottes, aide ses frères à sortir de la forêt. Désormais capable de retrouver le chemin de sa maison et de mettre sa famille à l'abri de la famine, le Petit Poucet vient également en aide à un royaume à la recherche d'une princesse disparue. En récompense, le roi offre des centaines de pièces de monnaie, et il mène ensuite une vie heureuse et prospère.

On remarque ainsi que la référence au conte de Perrault s'accompagne de certaines particularités. Dans le poème de Rimbaud, le Petit Poucet est associé au rêve (« rêveur ») et disperse des rimes tout au long de son chemin, ce qui peut suggérer que ce sont les astres, et non ses bottes usées, qui doivent le guider, indiquant, une fois de plus, que c'est le monde céleste qui le conduit dans son errance. Il suffit d'observer non seulement la mention de la Grande Ourse, mais aussi, dans le vers suivant, le chant qui résonne à travers le frémissement des étoiles, de sorte que le poète, selon Suzanne Bernard (2018, p. 384), « assimile le scintillement des étoiles à une sensation auditive » , comme dans le poème *Ophélie*, dans lequel le « chant mystérieux »

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7738 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

« tombe des astres ». Ici, l'onomatopée « frou-frou » peut renvoyer à la fois au son des étoiles et au mouvement du tissu des vêtements du marcheur, réduits, selon le poème, presque à des haillons : « Mon unique culotte avait un large trou ». Ce passage, comme on peut le constater, concentre encore une fois la dimension physique de l'errance (la culotte) et la dimension abstraite de la fantaisie (le bruit céleste).

En outre, tout comme Rimbaud soulignait dans sa lettre à Izambard, en disant qu'il souhaitait s'enfuir portant un chapeau et un paletot, le bohème du poème apparaît lui aussi vêtu des mêmes habits que le Petit Poucet : « Mon paletot », « souliers blessés ». En évoquant les bottines, le poème suggère encore que, si le bohème préfère les rimes aux bottes, cela signifie que le pouvoir magique de sa lyre est aussi intense que celui des chaussures du Petit Poucet, car, en plus d'offrir une grande vitesse au voyageur sur le chemin du retour vers sa maison, elles peuvent le conduire vers un raccourci différent de celui qu'il avait souhaité. En effet, le chant est capable d'engourdir la conscience tout comme, dans le premier tercet, les gouttes de rosée chatouillent le front du bohème comme s'il s'agissait, selon lui, d'un vin enivrant son cœur, le conduisant à s'égarer sur son propre chemin en le plaçant au milieu « des ombres fantastiques ». Une fois encore, le poème semble tendre vers une coexistence entre la réalité, qui guide le long du sentier, et l'illusion, qui détourne par le bruit.

On peut encore relever que, dans la transition des quatrains aux tercets, le poème passe du registre visuel au registre auditif, démontrant que, à l'instar du Petit Poucet, le bohème est assez rusé pour comprendre que les sons peuvent le conduire, comme le personnage du conte, vers des forêts fantastiques où il usera ses bottes : « rimant au milieu des ombres fantastiques, / Comme des lyres, je tirais les élastiques / de mes souliers blessés, un pied près de mon cœur ». Le dernier syntagme du vers final est d'autant plus intrigant qu'il suggère que, s'il faut tirer sur les élastiques de ses bottes au point de les défigurer, un véritable bohème doit choisir également le cœur, siège de l'intériorité, du désir et de la création, au-delà des pieds, liés à la marche et au chemin linéaire. En ce sens, le bohème se distingue du personnage de Perrault en préférant, dans les « ombres fantastiques », la lenteur, l'inertie et le chemin ouvert, incertain et tortueux de l'imagination, qui dépasse les dimensions du réel et n'admet aucune restriction de temps et d'espace, à l'image du ciel et des étoiles[19].

[19] Il convient de rappeler que la médiation entre le physique et l'abstrait dans l'espace créatif apparaît dans d'autres poèmes, tels que Sensation et Les poètes de sept ans, constituant un topos littéraire propre au mode de production

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7738 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

Ainsi, l'assimilation entre le Petit Poucet, le sujet lyrique et le poète, qui oscillent entre deux mondes et penchent vers la fantaisie, justifie la convergence entre le vocabulaire sublime, généralement lié à l'instance imaginative, comme « Muse » et « ton féal », et les expressions familières, habituellement rattachées au monde terrestre, comme « Oh ! là ! là ! ». De même, Rimbaud associe un lexique élevé tel que « idéal », « lyre » et « cœur » à des termes ordinaires comme « élastiques » et « pied » / « souliers », tout en signalant, par l'enjambement du deuxième quatrain, la rupture du lien entre une expression de l'errance (« j'égrenais dans ma course ») et une autre tournée vers un procédé lyrique traditionnel de la littérature : la rime (« Des rimes »), s'attachant ainsi à la thèse selon laquelle l'expérience physique inspire la création poétique. Ajoutés aux autres figures de style, ces aspects approfondissent la perception d'une fusion étendue entre le sujet poétique et l'environnement, unissant le concret et l'abstrait, la réalité et l'imagination, le haut et le bas, le sensible et l'intelligible, l'errance et l'élévation.

De cette manière, en assimilant le cœur aux pieds, le poème s'achève sur le même ton que celui avec lequel il avait commencé, en se révélant comme soumis à la Muse et, en même temps, en la désacralisant par son contact avec l'humanité, de sorte que l'association « matérielle nous ramène discrètement vers le bas corporel pour insinuer cette distance critique dont Rimbaud ne se départ jamais » (Murphy, 2005, p. 131). Il n'est donc pas possible de dissocier les aspects de la première production de Rimbaud d'une révision profonde des dualismes de la pensée traditionnelle, une démarche qui se poursuivra et s'approfondira dans ses compositions ultérieures, tant épistolaires que littéraires, à commencer par ses Lettres du voyant.

Conclusions

Arthur Rimbaud a cherché très tôt à se libérer d'une série de dualismes hérités de la tradition classique occidentale. Dans ses premiers écrits, notamment dans ses poèmes d'errance,

rimbaldien. Dans ces compositions, l'auteur met en évidence deux axes esthétiques fondamentaux pour la construction de son style poétique : dans le premier, à partir d'une subjectivité écologique et d'un objectivisme lyrique, le contact tactile avec le monde naturel conduit le bohème vers une élévation spirituelle progressive et érotique, au point que le poème s'engage, tant dans la forme que dans le fond, dans le royaume du possible et de l'imaginaire ; dans le second, à travers l'univers de l'enfance, l'enfant est représenté, à l'instar du poète, comme un sujet lecteur, créatif et isolé dans une dimension physiquement et spirituellement supérieure, ce qui se révèle également dans la structure et la thématique du poème.

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7738 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

le poète établit un lien indissoluble autour de trois dichotomies en particulier : le subjectif et l'objectif, le réel et l'imaginaire, et l'autobiographie et la fiction. Le dépassement de ces clivages semble constituer une hypothèse de lecture féconde de son œuvre, dans la mesure où il instaure des axes esthétiques déterminants pour sa poésie future, notamment à partir des Lettres du voyant, lorsque ses poèmes commencent à approfondir la relation entre la vie et l'invention.

De cette perspective, comprendre chez Rimbaud les prémices du dépassement des paradigmes traditionnels concernant la poésie est fondamental pour la lecture de poèmes tels que ceux rassemblés sous le titre d'*Illuminations*, recueil indispensable à la constitution de la tradition moderne de la poésie et dont l'axe central est la coexistence entre réalité et imagination. De ce point de vue, l'hypothèse d'une opposition de Rimbaud aux dualismes occidentaux constitue une clé de lecture qui remet en cause les habitudes d'interprétation courantes dans la réception critique de la poésie moderne, telles que la notion romantique d'une subjectivité autocentrée, la thèse moderne de la disparition du sujet, l'idée de la poésie conçue comme un portrait fidèle du monde ou encore la suspicion d'un langage autotélique et fermé sur lui-même.

CRediT
Reconnaissances : Ce n'est pas applicable.
Financement : Ce n'est pas applicable.
Conflits d'intérêt : Les auteurs certifient qu'ils non pas d'intérêt commercial ou associatif sous un conflit d'intérêt par rapport au manuscrit.
Approbation éthique : Ce n'est pas applicable.
Contribution des auteurs : Conception de l'étude, Collecte de données et de preuves, Analyse formelle, Acquisition du soutien financier, Investigation, Méthodologie, Administration du projet, Ressources, Calcul/logiciel, Supervision, Validation, Visualisation, Rédaction/préparation du manuscrit (l'original), Rédaction du manuscrit - révision et édition. **FERNANDES, Gabriel Alves.**

Références

BARONIAN, Jean-Baptiste. *Rimbaud*. Trad. Joana Canêdo. Porto Alegre : L&PM, 2011.

BERNARD, Suzanne. Notes. *In* : RIMBAUD, Arthur. *Œuvres de Rimbaud*. Paris : Garnier, 2018. p. 355-555.

BRUNEL, Pierre. *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*. Seyssel : Champ Vallon, 1983.

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7738 (2026)

Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

COLLOT, Michel. *A matéria-emoção*. Trad. Patricia Souza Silva. Rio de Janeiro : Oficina Raquel, 2018a.

COLLOT, Michel. Modernité et altérité. *In* : COLLOT, Michel. *Sujet, monde et langage dans la poésie moderne* : de Baudelaire à Ponge. Paris : Classiques Garnier, 2018b. p. 13-33.

COLLOT, Michel. Autobiographie et fiction. *Rimbaud vivant*, n. 47, 2008.

FLORES, Guilherme Gontijo. Notas. *In* : RIMBAUD, Arthur. *Obras completas*. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Rio Grande do Sul : Clube de Literatura Clássica, 2024.

GENGOUX, Jacques. *La pensée poétique de Rimbaud*. Paris : Nizet, 1950.

GUYAUX, André. Rimbaud et les avatars du moi. *In* : BIVORT, Olivier (org.). *Rimbaud poéticien*. Paris : Classiques Garnier, 2015. p. 161-167.

JACKSON, John. L'être est un autre. *In* : *Le Point vélique* : études sur Arthur Rimbaud et Germain Nouveau. Actes du colloque de l'Université de Neuchâtel (27-28 mai 1983). Neuchâtel : À la Baconnière, 1986. p. 119-129.

MURPHY, Steve. *Stratégies de Rimbaud*. Paris : Champion, 2005.

PLESSEN, Jacques. *Promenade et poésie* : l'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud. Paris : La Haye, 1967.

RIMBAUD, Arthur. *Obras completas*. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Rio Grande do Sul : Clube de Literatura Clássica, 2024.

RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*. Tradução, prefácio e organização de Ivo Barroso. Rio de Janeiro : Topbooks, 1995.

RIMBAUD, Arthur. *Correspondência*. Tradução, notas e comentários de Ivo Barroso. Rio de Janeiro : Topbooks, 2009.

SEIGEL, Jerrold. *Paris boêmia* : cultura, política e os limites da vida burguesa (1830-1930). Trad. Magda Lopes. Porto Alegra : L&PM, 1992.

STEINMETZ, Jean-Luc. *La poésie et ses raisons*. Paris : Corti, 1990.

VASCONCELOS, Maurício Salles. *Rimbaud da América e outras iluminações*. São Paulo : Estação Liberdade, 2000.

VICENTE, Adalberto Luís. *Uma parada selvagem* : para ler as Iluminações de Rimbaud. São Paulo : Ed. UNESP, 2010.

WATTEYNE, Nathalie. Les fictions du sujet poétique dans Une saison en enfer de Rimbaud. *In* : HUGOTTE, Valéry ; BRAUD, Michel (org.). *L'irressemblance* : poésie et autobiographie. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2007. p. 129-137.

NAKAJI, Yoshikazu. Rimbaud autoportraitiste. *In* : *Arthur Rimbaud à l'aube d'un nouveau siècle*. Actes du colloque de Kyoto. Paris : Éditions Klincksieck, 2006. p. 165-173.