

Marie - Paule Berranger :

12 poèmes de Rimbaud
analysé et commentés

1

LE DORMEUR DU VAL

LE DORMEUR DU VAL

C'est un trou de verdure où chante une rivière
Acrochant 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.

Octobre 1870.

LE MANUSCRIT

«Le Dormeur du val» figure dans le recueil constitué par Rimbaud en septembre-octobre 1870 à l'intention de Paul Demeny, un poète un peu plus âgé que lui, déjà publié à Paris, avec lequel Georges Izambard l'a mis en relation. A cette époque, Rimbaud est accueilli à Douai après une fugue chez les demoiselles Gindre, tantes de G. Izambard; il connaît là un moment de répit que son professeur évoque en ces termes :

«Il est au chaud, il recopie des vers qui ont le toupet d'être charmants. [...] A la moindre rature, il recommence et il exige de larges feuilles de papier écolier. Quand une main est noircie, il vient me dire: "Je n'ai plus de papier", et cela plusieurs fois par jour. On lui remet les quelques sous nécessaires pour qu'il aille en acheter d'autres. "Écrivez au dos", lui suggère une des tantes; mais lui, d'un air scandalisé: "Pour l'imprimerie on n'écrit jamais au dos" [...].»

Le «Cahier de Douai» ou «Recueil Demeny» comprend 22 poèmes écrits en 1870, signés, souvent datés. Rimbaud ne recopie pas tels quels ses poèmes antérieurs: il constitue un recueil, puisque certains textes sont délibérément éliminés («Étrennes des orphelins» qui sent encore trop les bons devoirs scolaires sur un thème de circonstance); quelques faiblesses des versions précédentes ont été revues.

«Le Dormeur du val» ne présente aucune variante, seulement une rature au vers 5 où «*bouche*» remplace «*lèvre*». Le poème appartient donc au même ensemble que «Rêve pour l'hiver», «Au cabaret vert», «La Maline», «L'éclatante victoire de Sarrebrück», «Le Buffet» — tous datés «octobre 1870». Il a été publié pour la première fois en 1888 dans l'*Anthologie des poètes français du XIX^e siècle* chez l'éditeur des parnassiens, Alphonse Lemerre.

LES CIRCONSTANCES DE L'ÉCRITURE

La première fugue de Rimbaud vers Paris date du mois d'août, en octobre, une seconde fugue le conduit vers Bruxelles et Douai. Ces détails biographiques ont leur inté-

rêt puisque certains textes du même recueil évoquent des scènes d'auberge, une servante dont le langage pittoresque est même directement cité. Surtout, ces fugues dans une région dévastée par la guerre ont amené Rimbaud à réfléchir sur l'horreur quotidienne. Il a fustigé la guerre et son feu d'artifice atroce dans «Rage des Césars» et dans «Le Mal» où il dénonce avec force «*une folie épouvantable*» qui :

« [...] broie
Et fait de cent milliers d'hommes un tas fumant. »

Il attaque le principe de la fureur mortifère cautionnée par une religion lénifiante et un Dieu cruel. Dans «L'éclatante victoire de Sarrebrück», dont le titre est à lire comme une antiphrase, il ironise sur une gravure belge en une sorte d'image d'Épinal littéraire où l'Empereur, «*doux comme un papa*», s'en va «*raide sur son dada*» pour une revue de pacotille, véritable Père Ubu avant la lettre! «Le Dormeur du val», sur le même thème, relève d'une autre veine où seule l'émotion discrètement orchestrée doit conduire le lecteur à une réaction critique. L'idéologie ne s'affiche pas, elle reste à déduire. Ni dénonciation explicite, ni grincement sarcastique: la neutralité du tableau garantit l'efficacité du vers.

COMPOSITION DU TEXTE

Un point de méthode: l'explication linéaire — c'est sa limite et sa difficulté dans un texte comme celui-ci où tout l'effet se concentre dans une ultime révélation — n'a pas à mimer une lecture naïve, découvrant le poème vers après vers. Elle part nécessairement d'une ou plusieurs lectures antérieures, globales, qui ont permis d'éliminer certaines fausses pistes, d'orienter l'interprétation, de repérer dans la verticalité du texte des champs lexicaux et sémantiques, des parallélismes, symétries, anaphores, jeux d'oppositions qu'il faudra signaler par des anticipations ou des retours en arrière, à mesure qu'on les rencontrera dans la lecture linéaire et selon les besoins du sens. Il est clair que l'explication n'a pas à préserver un quelconque suspens, seulement à exposer les mécanismes sur lesquels il se fonde.

Le texte de Rimbaud s'ordonne selon le parcours d'un regard qui va du cadre au personnage, de la vue d'ensemble au premier plan qu'occupe le sujet — sujet qui s'est en fait « absenté » dans la mort de la beauté du monde. Le regard balaie le personnage de la tête aux pieds, pour remonter, comme cherchant des indices supplémentaires, vers le visage. C'est en redescendant qu'à mi-parcours, à hauteur du cœur, il reçoit le choc de la révélation : « deux trous rouges au côté droit ». Le vers final rappelle le premier vers d'un poème de Hugo : « Souvenir de la nuit du 4 » (*Les Châtiments*, II, 3) :

« L'enfant avait reçu deux balles dans la tête. »

Peut-être Rimbaud, qui a beaucoup aimé ce recueil, écrit-il « Le Dormeur du val » à partir de cet hypotexte, renversant la perspective pour rendre plus frappant le message en créant un suspens qui n'existe pas dans le poème de son illustre prédécesseur.

EXPLICATION LINÉAIRE

Première strophe

Le premier quatrain met en place le cadre par des notations de formes et de couleurs en touches juxtaposées qui décrivent un paysage verdoyant et gai. Les déterminants, adjectifs et compléments de nom, sont valorisants ; Rimbaud privilégie les éléments visuels, ce qui a amené nombre de commentateurs à souligner ici, et dans l'ensemble de l'œuvre, de nombreuses références à la peinture, à la gravure, au dessin. Ainsi « Le Dormeur du val » constitue un tableau de facture impressionniste dans des tons de vert et bleu, où la lumière déferle, organisant le paysage, distribuant les masses, délimitant les formes.

La structure strophique repose sur une phrase qui, à elle toute seule, constitue le quatrain (c'est d'ailleurs fréquent dans les sonnets) : elle débute par une tournure présenta-

tive : « C'est un trou de verdure », qui met en relief le thème du tableau. « Trou de verdure » reprend en une périphrase le mot « val » du titre. Chaque vers de la strophe se relance sur une expansion syntaxique d'un nom placé dans le second hémistiche du vers précédent :

rivière / Accrochant
haillons / D'argent
soleil [...] / Luit

Cette structure syntaxique produit en quatre vers un enjambement et deux rejets hardis (inattendus du moins : une lecture non préparée buterait sur ces rejets). Ainsi l'unité-vers ne correspond pas aux groupes syntaxiques principaux de cette phrase qui rebondit en relatives successives : « C'est [...] où chante [...] où le soleil [...] ; c'est [...] qui mousse [...] »

A posteriori, quand on a lu le poème jusqu'au vers final, on constate que l'inquiétude est programmée par des indices lexicaux sur lesquels on reviendra, mais aussi par la versification. La concurrence entre structure syntaxique et structure métrique produit une incertitude, une hésitation, des à-coups qui déstabilisent la lecture. Les coupes inusuelles de l'alexandrin au vers 3 par exemple (2//4/6) ou au vers 4 (1//5/6) renforcent cette claudication.

L'inquiétude naît aussi progressivement de certains éléments lexicaux anodins à première vue comme « trou de verdure » qui associe un élément positif (vallée verte, bien irriguée) à un élément morbide (le trou sera finalement celui de la tombe à ciel ouvert). L'effet du dernier vers induit une lecture rétrospective qui amène à prendre davantage conscience des connotations. Il va de soi que, dès le premier parcours, le lecteur a reçu ces significations morbides, sans les envisager consciemment.

Au vers 1, le verbe « chanter », métaphore expressive mais banale du murmure de l'eau, entre dans le lexique « euphorique » aux côtés de « luit », « mousse », verbes qui associent les sensations auditives, visuelles, tactiles avec des connota-

tions de légèreté, de spontanéité, d'effervescence, de gaieté innocente.

Le vers 2 part aussi d'une impression visuelle dont chacun a l'expérience : celle des gouttelettes de rosée, des projections d'embruns qui aspergent les herbes de la rive et s'irisent au soleil. Là encore, l'« image » verbale ajoute des significations à l'impression visuelle puisqu'elle personnifie la rivière. Celle-ci devient une ménagère qui étend sa lessive en chantant. Et quelle lessive ! Des « haillons d'argent », comme dans les contes, comme dans Cendrillon...

La métaphore des haillons donne à voir les découpures ciselées des touffes d'herbe ; l'oxymore (haillons/d'argent) est souligné par un rejet expressif : ainsi pauvreté et richesse sont associés tandis que le rejet souligne le paradoxe de cette alliance.

Le ressaut de la phrase intervient justement pour évoquer l'écume bondissante, prenant au mot les manières désordonnées de la rivière. L'adverbe « follement » souligne ces caprices conjugués de la rivière et du poète. On saisit ici ce qui attire Rimbaud sur les chemins : la simplicité de la nature est présentée comme le luxe le plus somptueux. Profuse, généreuse (cf. le pluriel de « haillons »), elle défie l'artiste en le comblant de beauté.

Cette euphorie devant le paysage revient dans « Aube », « Ornières », « Mystique », magnifiques proses des *Illuminations* ; ainsi « Aube » conduit la course de notre lecture vers le « *wasserfall blond* », cascade qui « *s'échevela à travers les sapins* » jusqu'à « *la cime argentée* » : ce sont les mêmes effets de scintillement. Ailleurs, des guirlandes de fête parent métaphoriquement une nature par essence enchantée.

Le vers 3, curieusement rompu par une ponctuation plus forte à la coupe qu'à la césure de l'hémistiche, présente une ambiguïté syntaxique : « *de la montagne fière* » doit se lire comme un adverbe de lieu, d'origine (au sens de « à partir

de », « du haut de » : « *fière* » est un adjectif qu'on retrouvera dans « *Voyelles* » associé également à l'idée de hauteur (« *les glaciers fiers* ») : étymologiquement, le mot évoque l'altitude, mais s'est spécialisé dans une application psychologique pour caractériser une personne hautaine et satisfaite d'elle-même. Ce double emploi permet, après « *chante* » ou « *accrochant* », de poursuivre la personnification du paysage qui a, on le verra pour contrepartie, la réification de l'humain.

Au vers 4, un second rejet achève de déséquilibrer cette strophe qui ne cesse de boiter entre le rythme propre à l'alexandrin traditionnel et l'achèvement des groupes syntaxiques. Pourtant, les 11 syllabes qui se succèdent sans ponctuation semblent restaurer la continuité heureuse du premier vers. « *Luit* » est glosé par « *qui mousse de rayons* », en fin de vers, où semblent se résumer jeux de lumière, tremblement de l'air chaud, euphorie de la plénitude.

La première strophe se referme comme elle a commencé : la fracture, impliquée déjà par la forme du val (« *trou* » insistant crûment sur cette faille initiale), semble démentie par les connotations positives du lexique et la personnification de l'inanimé.

Deuxième strophe

Vers 5. Du paysage débordant de vie, personnifié par les verbes d'action et de perception, le regard passe à l'humain : « *Un soldat* ». Dans la distribution des deux quatrains, le titre est repris mais dissocié en chiasme : 1. Le val ; 2. Le dormeur.

Tout de suite s'associe à l'homme, malgré le calme suggéré par le titre (« *Le dormeur* »), l'image de la guerre (« *Un soldat* »), et d'une coupure. Le vers, en effet, est un portrait haché par l'énumération, répétée sur le même modèle : substantif + adjectif, et par la ponctuation. La répartition des

coupes procède une multiplication des accents forts qui scandent le vers en trois séquences égales :

« Un soldat jeú-ne, bouche ouver-te, tête nue »
 1 2 3 4 / 1 2 3 4 / 1 2 3 4

La césure à l'hémistiche disparaît dans cette scansion (elle passerait au milieu du mot « bouche ») et l'on est obligé de prononcer régulièrement trois e muets de suite ; le vers suivant en revanche se lit sans rupture.

Vers 6. Pour qui a lu le texte jusqu'au bout, certains détails paisibles deviennent troublants. Ainsi, le soldat se repose dans un milieu fleuri, plaisant, mais bien humide : cresson, glaïeuls (ou, selon un commentateur trop méticuleux, « glais » d'eau) aiment les terrains imbibés d'eau, ce que conforte l'emploi de « baignant ».

Toute l'efficacité géniale du sonnet vient du jeu réussi entre suspens et dévoilement, qui repose sur l'ambivalence de presque tous les éléments. Ainsi les adjectifs « frais », et même « pâle », jouent d'abord comme notations picturales par rapport aux autres coloris ; ils sont ensuite réévalués, la fraîcheur trahissant a posteriori l'insensibilité du dormeur et préfigurant le froid de la mort.

Le tableau du paysage vert et lumineux se complète d'autres notations de couleur : le cresson est « bleu » — d'un vert très foncé qui contraste avec l'herbe tendre ? — comme dans un tableau de Renoir ou de Monet. Mais « l'herbe bleue », chez Rimbaud, est aussi un poncif hérité de Verlaine et d'autres poètes de la même époque. Le lit est « vert », l'adjectif reprenant ici « verdure » de la première strophe, le soldat « pâle », le visage faisant une tache claire : toutes ces couleurs, conformément à la technique impressionniste, n'existent que par la circulation de la lumière ; c'est encore sur cet élément que la strophe s'achève, comme la première.

Vers 7 et vers 8. Le rejet du verbe « dort », dans une position symétrique à « D'argent » (/d/ était aussi le phonème

d'attaque) et à « Luit », rassure, s'il en était besoin, après l'évocation discrète de l'humidité des lieux : « dort » confirme le titre. Cependant, c'est un monosyllabe isolé, un verbe intransitif dont l'effet de rupture est doublement souligné. Le reste du vers précise le verbe initial par « il est étendu dans [...] sous [...] » : là encore, le poète insiste sur la position, puisqu'on a déjà lu : « Et la nuque baignant dans [...] » : repos à plat sur le dos, presque enfoncé dans la nature.

Cette strophe donne encore l'exemple de cette horlogerie verbale qui caractérise l'écriture de Rimbaud : la « nue » rime avec « tête nue », substantif et adjectif formant une sorte de jeu de mots assez banal dans les exercices de versification, fondé sur l'homonymie. Mais dans la trame du vers, le mot « nuque » réinscrit le monosyllabe.

Notons que le même lexique se retrouve dans « Sensation », un poème du même « Cahier de Douai ».

« Je laisserai le vent baigner ma tête nue. »

La « tête nue » symbolise le « dégagement rêvé », la liberté de l'errance. Le vent, associé à la fraîcheur de l'herbe sous les pieds, « baigne » le fugueur, comme dans « Le dormeur du val » ; la nature, maternelle et liquide, berce, entoure et porte. D'ailleurs, « Sensation » se clôt sur un vers qui éclaire tout un pan de la vie poétique de Rimbaud :

« Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
 Par la Nature, — heureux comme avec une femme. »

Le derniers vers de ce deuxième quatrain précipite les marques — discrètes et insistantes à la fois de l'inconfort : « pâle », associé à « lit », suggère l'idée de maladie (est-on plus pâle quand on dort ?). « Pâle », en tête de vers, est d'autant mieux perçu qu'il est symétrique en début d'hémistiche de « vert » et que le contraste des couleurs est ainsi souligné par la position de l'adjectif dans le vers.

Le « lit vert » reprend métaphoriquement « étendu dans l'herbe » qui, au vers précédent, faisait lui-même écho à

« dormeur du val » : on voit que ces variations sur le thème du titre sont orientées selon une gradation qui va du sommeil vers la fatigue et la maladie. A ce stade du texte, cependant, l'ambiguïté est maintenue par « la lumière pleut », les vibrations de cette lumière crue pouvant justifier les contrastes trop nets. Le verbe « pleuvoir » associe métaphoriquement air/eau ; il est symétrique, tant par sa position que sa fonction sémantique, de « mousse », à la fin de la première strophe.

Troisième strophe

Les deux tercets suivants correspondent à une fragmentation croissante ; chaque strophe est constituée de deux phrases au lieu d'une, les ruptures vers/syntaxe s'accroissent. Apparemment, le portrait se poursuit selon la logique du regard et se fixe sur les pieds.

Au vers 9, le verbe « dormir » est répété, confirmant le vers 8. Les glaïeuls — si l'on admet que ce sont des glaïeuls d'eau aux fleurs jaune pâle — restent en accord avec la prédominance de l'élément aquatique et la végétation verdoyante, notamment le cresson. Les couleurs de l'ensemble sont dans les mêmes tonalités (vert-bleu foncé, vert clair, argent, jaune pâle, blanc). La répétition « un soldat [...] dort » / « Il dort » souligne la durée un peu prolongée de ce sommeil dans le temps qu'instaure et condense l'avancée du poème.

Là encore, la préposition « dans » (« les pieds dans les glaïeuls », comme « la nuque dans le cresson ») insiste sur l'enfoncement du dormeur dans ce lit humide. « Souriant » nuance positivement la « bouche ouverte » du dormeur (vers 4), mais la fin du vers suspendue sur le « comme » comparatif fait basculer l'attente vers un comparant terrible.

Le vers 10, en effet, commence, après l'enjambement, par une sorte de tautologie : « [...] Souriant comme / Sourirait [...] ». Ce sourire des sourires ne laisse pas d'inquiéter, et la référence à « l'enfant malade » (réorientée la lecture de

« pâle ». « Pâle », « étendu », « lit » et « malade » (placé à la césure) commencent à constituer un champ sémantique cohérent. Le soldat devient un être pathétique puisque la maladie est perçue comme plus injuste lorsqu'elle affecte un enfant. La jeunesse du soldat (vers 5) renforcera donc l'inhumanité d'une société qui laisse mitrailler ses enfants. La deuxième moitié du vers « il fait un somme », symétrique de « il a froid », immobilise encore cette sieste après « dormeur », « il dort ».

La strophe se clôt sur un vers étrange (vers 11) où l'on doit prononcer le e muet de « Nature », ce qui donne une certaine solennité à l'apostrophe et à l'injonction à l'impératif. La révélation « il a froid » survient après deux points explicatifs qui laissent présager la nécessité d'une justification ultime. Pourquoi ce soldat qui, dans la chaleur solaire, semble avoir cherché un peu de fraîcheur, souffrirait-il du froid ?

L'apostrophe fait de la nature une mère qui possède tout ce qui manque au jeune homme : la vie, puisque, on l'a vu, elle est personnifiée dès la première strophe, la chaleur, la gaieté. De plus, l'apostrophe introduit davantage le sujet de l'énonciation jusqu'ici fort discret. Le verbe « bercer » prolonge l'image de l'enfance douloureuse. Sourire, chaleur, bercement, couleurs, éléments sensuels euphoriques, contrastent avec l'immobilité, le froid, la maladie — contrastes que le lecteur ému reçoit comme un injuste déséquilibre. La vie est diffuse, partout autour du soldat qui, déjà, en paraît exclu.

Quatrième strophe

Le dernier tercet dénoue le suspens et corrobore les suggestions graduellement distillées. Le sonnet s'achève sur le dernier élément de la gamme des sensations.

Vers 12. Après la vue (couleurs, verdure), l'ouïe (« chante »), le toucher (« mousse », « chaudement », « froid »), voici l'odorat (« les parfums ») : ainsi le soldat est

coupé de tous les domaines de la perception, il est mort au monde. Le sourire est à réinterpréter : ce sourire bouche ouverte, c'est la représentation même du rictus de la mort.

Le tableau champêtre et paisible tourne au cauchemar macabre. Après le subtil frémissement du vers 12 : [parfœnəfôpafrisonesanarin], la récurrence de « *il dort* » au vers 13 ne rassure nullement : ce sommeil se prolonge au-delà de la vie, ce que semble suggérer un nouvel emploi de la préposition « *dans* », non plus cette fois enfouissement du corps dans la verdure, mais élargissement cosmique, dissolution aérienne de l'âme : « *il dort dans le soleil* »... Cette sieste non protégée de l'insolation, qui conjugue les inconvénients de l'eau et du feu, suggère en même temps une évasion transcendante dans le cœur de la vie, de la nature. « Dormir dans le soleil » est une belle représentation mythique de la mort.

La position du dormeur, peu naturelle, est celle des gisants de cathédrale, de ces chevaliers morts au combat et que le sculpteur saisit dans une posture calme et noble. Surtout, au vers 14, le rejet de « *Tranquille* », avant la coupe forte de la ponctuation, introduit une rupture violente. Pas de virgule après « *poitrine* », c'est donc que l'adjectif n'est pas apposé à « *il* » mais épithète de « *poitrine* » et cette distinction grammaticale est importante ; elle donne à « *tranquille* » le sens de « qui ne bouge plus » et dit clairement qu'aucun souffle ne soulève plus la poitrine du « *dormeur* ». La fin du vers confirme sèchement le lecteur dans ses craintes. La neutralité du ton et la rupture renforcent l'émotion.

Tout ce sonnet frémit d'impressions colorées, de notations sensuelles, mais le dernier vers refoule la sentimentalité par une indication quasi clinique, purement descriptive. Le « *il a froid* » s'explique désormais de même que le possessif à la place de l'article dans : « *Pâle dans son lit vert* » : ce trou de verdure est bien le lit définitivement sien. Le rouge final tranche sur les couleurs froides du tableau (bleu, vert, pâle) et amène à réorganiser l'espace pictural à partir de ces deux

touches colorées — on retrouvera la même fonction du rouge, au milieu d'un enchevêtrement de lignes métalliques et de gris brumeux à la fin de « Les Ponts ».

Le poème s'ouvrait sur un « *trou de verdure* » et se referme sur son redoublement tragique : « *deux trous rouges* » ; l'écho de la forme et la complémentarité des couleurs montrent bien qu'il s'agit d'une composition picturale ; « carte postale » de la guerre dit justement J.L. Steinmetz de ce poème plutôt que chose vue dans la campagne ardennaise, comme on l'a dit sans preuve. Aucune localisation précise : tout indique, au contraire, la volonté de saisir le principe même de l'injustice, de faire de l'horreur un tableau esthétique pour souligner son immoralité. C'est un projet comparable qui guide Baudelaire dans « Une charogne », poème que Rimbaud commente à distance, dans plusieurs textes.

PLAN DE COMMENTAIRE COMPOSÉ

Nous n'indiquons ici que les directions principales ; chacun, relisant ce qui précède, peut sélectionner et replacer les éléments d'analyse.

I. L'ORCHESTRATION DRAMATIQUE

1. L'effet de la dernière phrase :
 - référence à Hugo ;
 - rôle du suspens (émotion, efficacité du message) ;
 - induction d'une lecture rétrospective.
2. Progression du texte et composition :
 - gradation des indices, lexicaux et prosodiques ; place signifiante des mots dans le vers ;
 - rôle sémantique des enjambements et des rejets.

II. UN TABLEAU IMPRESSIONNISTE

1. Structuration de l'espace du poème selon des lois de composition picturale : cadre, arrière-plan, premier plan, détails ordonnés par le mouvement d'un regard.
2. Les couleurs du vert au rouge, des pastels au coloris éclatant.
3. Rôle de la lumière. Transition : une composition qui implique une esthétisation de l'horreur (cf. Baudelaire, « Une Charogne »), démarche idéologique et critique.

III. NÉCESSITÉ ET INJUSTICE DE LA MORT : LE MESSAGE IDÉOLOGIQUE

1. Un procédé signifiant

— Science des effets, gradation des indices, composition esthétique... au profit de quoi? Pour Rimbaud, la poésie pense : elle « *ne rythmera plus l'action ; elle sera en avant* ».

— La mort vient dans le texte comme une surprise, macabre, et une révélation ultime. Ce en quoi la procédure poétique dit quelque chose sur la nature même de la mort : surprenante toujours, pourtant déjà là, programmée en nous, comme dans le poème, dès le début... Montaigne et Pascal ont écrit là-dessus des pages percutantes.

— L'inscription picturale de la mort dans le tableau d'une nature vivante dit la nécessité de la mort. La Nature accueille le mort — la mort y a sa place. Elle n'est pas tragique, le pathétique est exclu. La mort fait partie du tableau.

2. La condamnation de la guerre

Le jeu des contrastes, la sobriété des effets, le chiasme (animation de la Nature, mort de l'humain) dénoncent un déséquilibre induit par la violence des gouvernements : la vie se montre ici profuse, généreuse ; jouissance et sensualité, lumière pure s'opposent à cet être exclu, qui avait des sens pour la percevoir. L'injustice de la mort n'est pas tant méta-

physique qu'humaine : l'horreur est produite. La guerre apparaît comme une boucherie où la société, anthropophage, consomme ses propres enfants...

BIBLIOGRAPHIE

- E. Noulet. *Le premier visage de Rimbaud*, Bruxelles, Palais des académies, 1953, pp. 61-68.
- P. Bane. *L'explication française et le commentaire de textes au concours d'admission aux écoles normales primaires*, Paris-Limoges-Nancy, éd. Charles-Lavauzelle, 1958, pp. 62-67.
- R. Derche. *Études de textes français*, Paris, SEDES, 1959, pp. 403-423.
- J. Lechanteur. Notes critiques. Les commentaires du « Dormeur du val » de Rimbaud. Cahiers d'analyse textuelle, n° 1, 1959.
- C. Duchet. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1962, pp. 371-380.
- S. Bernard, notes de l'édition des œuvres, *Rimbaud*, Garnier, 1960, p. 380.
- J.L. Steinmetz, notes de l'édition des *Poésies*, Garnier Flammarion, 1989.