

RIMBAUD ET LA TRADUCTION LIBRE EN VERS LATINS : DE LA VIRTUOSITÉ (ET DE LA DUPLICITÉ) A LA SUBVERSION

Au cours des dix dernières années, nous avons souligné (avec d'autres critiques rimbaldiens) l'importance du latin et l'apport du latin dans l'œuvre de Rimbaud en identifiant, dans les productions latines du collégien de Charleville, les éléments linguistiques ou stylistiques d'un art poétique et oratoire de latiniste qui affleure dans les œuvres françaises¹. Chez Rimbaud, le lien étroit entre ses connaissances en latin et son « œuvre » bilingue (en vers et en prose) trouve son origine dans sa toute première formation philologique au lycée. Par exemple, dans les pages d'un cahier d'école de classe de quatrième, probablement daté de l'année 1866, on trouve une traduction latine d'une version française de la fable de Phèdre *Formica et musca* (« La Fourmi et la Mouche »)². En 1867, toujours en quatrième, Rimbaud obtint, selon le colonel Godchot, un 2^e prix en vers latins pour une pièce dont le sujet est inconnu³. Parmi d'autres pièces latines perdues de Rimbaud on compte aussi une épître composée en troisième (1867-1868), envoyée au Prince Impérial pour le féliciter de sa première communion⁴, ainsi qu'une *allocutio* de Sancho Pança adressée à son âne mort, composée en rhétorique vers juin 1870. Cette pièce aurait remporté un 1^{er} prix⁵. Qui plus est, les exercices latins de Rimbaud qui ont survécu – ceux qui furent publiés, parce que rédigés en seconde et en rhétorique pour des concours de vers et de discours latins pour lesquels Rimbaud a obtenu des 1^{er} prix (en 1868, en 1869, et en 1870)⁶ – nous donnent une idée concrète et précise de cette formation initiale de poète et d'orateur latiniste, qui constitue le creuset de l'art rimbaldien en langue vernaculaire.

Étudier comment Rimbaud se servait de ces exercices scolaires pour créer des pièces sophistiquées (à double sens, à décoder) c'est placer sous une autre lumière les compositions françaises ultérieures, dans lesquelles on remarque, d'ailleurs, une certaine continuité thématique, stylistique et linguistique.

Si nos propres études et notre propre travail éditorial sur les pièces de lycée de Rimbaud « latiniste » nous ont convaincu de l'importance de ces tout premiers ouvrages

¹ Voir G. H. Tucker, « Rimbaud latiniste : la formation d'un poète et d'un orateur », dans *Rimbaud : textes et contextes d'une révolution poétique*, S. Murphy, G. Martin et A. Tourneux, dir., *Parade Sauvage Colloque n° 4* (13-15 septembre 2002), Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, 2004, p. 5-28 ; M. Murat, « Sur l'arête des cultures », *Littératures*, 54, 2006, p. 201-213 ; R. Jalabert, « Le latin dans l'œuvre de Rimbaud », *Arthur Rimbaud, Des Poésies à la Saison*, A. Guyaux, dir., Paris, Éditions classiques Garnier, 2009, p. 287-299.

² Comme l'a montré Pierre Brunel dans *Arthur Rimbaud, Œuvres complètes : Poésie, prose et correspondance*, P. Brunel, éd., Le Livre de poche, 1999, p. 57-85 et notes p. 66-67.

³ Voir le colonel Godchot, *Arthur Rimbaud ne varietur 1854-1871*, Nice, chez l'auteur, 1936, p. 87.

⁴ Arthur Rimbaud, *Œuvre-Vie*, A. Borer, dir., Paris, Arléa, 1991, p. 982.

⁵ Voir Godchot, *Arthur Rimbaud*, p. 88, et Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, J. Mouquet et A. Rolland de Reneville, éd., Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1946, p. 617.

⁶ En novembre 1868, en seconde, Rimbaud obtint la première place de sa classe en vers latins, pour une imitation libre d'Horace, *Ver erat...* ; voir Godchot, *Arthur Rimbaud*, p. 89, et G. Marconi, *Poesie latine di Arthur Rimbaud : testo, traduzione, commento, indice lessicale*, *Scriptores Latini*, 21, Pise-Rome, Istituti editoriali poligrafici internazionali, 1998, p. 88. En 1869 et en 1870, en seconde et en rhétorique, Rimbaud reçut des 1^{er} prix en vers, version et narration latins, puis en vers, discours et version latins ; voir Godchot, *Arthur Rimbaud*, p. 89, et J.-J. Lefrère, *Arthur Rimbaud*, Paris, Fayard, 2001, p. 82 et p. 135.

du poète-orateur⁷, cet avis a été partagé par d'autres critiques et éditeurs rimbaldiens : notamment Marc Ascione, Emilio Pianezzola, et Giampietro Marconi⁸. Parmi les six pièces latines (développements, imitations, traductions libres ou compositions libres) qui nous sont parvenues (cinq en vers et une en prose, rédigées entre le 6 novembre 1868 et janvier-mars 1870, et publiées du 15 janvier 1869 au 15 avril 1870 dans le *Moniteur de l'Enseignement secondaire, spécial et classique. Bulletin officiel de l'Académie de Douai*), deux traductions publiées dans le *Moniteur* du 15 avril 1870 (basées sur deux matières poétiques figurant dans le numéro du 1^{er} avril 1870) retiendront notre attention : Rimbaud y fait preuve d'une grande virtuosité technique de traducteur et, ce faisant, passe de la traduction « libre » (dans le premier cas) à une poétique de la subversion (dans le deuxième) – un art subversif à moitié caché qui anticipe sur le caractère subversif de plusieurs de ses compositions françaises⁹.

La première composition, *Olim inflatus...*, longue de 46 hexamètres latins inspirés par 41 vers alexandrins de l'abbé Jacques Delille (lui-même traducteur de Virgile) sur le *Combat d'Hercule et du fleuve Acheloüs*, inspiré des *Métamorphoses* d'Ovide (IX, v. 4-88 [v. 62-88])¹⁰, semble dater de la mi-1869, alors que Rimbaud est toujours en seconde. La deuxième, *Tempus erat...* (souvent intitulée « Jésus à Nazareth ») comporte 43 hexamètres qui développent 40 alexandrins sur l'enfance de Jésus. Cette pièce date de janvier-mars 1870, alors que Rimbaud est en rhétorique, dans la classe de Georges Izambard, qui vient de remplacer (depuis le mois janvier) le professeur Feuillâtre au collège de Charleville.

Dans *Olim inflatus...*, la traduction libre se caractérise en partie par l'ambiguïté de l'évocation du fleuve Acheloüs, qui y est conçu à la fois comme un guerrier serpentin et en même temps comme un fleuve véritable aux eaux gonflées qui débordent. Dans la version latine rimbaldienne il s'agit en effet d'une *ekphrasis* véhiculée par une série de vocables à lire sur deux niveaux. Par exemple, au tout premier vers, le participe passé *inflatus* (« gonflé ») s'y lit au sens concret (de fleuve « gonflé » par les pluies), mais aussi au sens abstrait du tempérament « hautain » de ce dieu fluvial. De même, au vers suivant, l'adjectif *turbidus* (« trouble ») désigne l'apparence « fangeuse » du fleuve, mais il décrit aussi le caractère psychologique, « orageux », de cet Acheloüs si humain. Encore, au vers 9, l'expression « *in tumidos... fluctus* » (« dans les flots violents ») évoque des flots « grossis » mais désigne aussi, de façon anthropomorphique (à la façon d'Ovide), les traits « violents » ou « arrogants » du dieu-fleuve.

Dans cette traduction aussi ingénieuse que subtile, à double sens (concret et métaphorique), Rimbaud se plaît à employer et à manipuler avec art un trait stylistique et syntaxique typique du latin : l'emploi proleptique d'adjectifs ou de participes présents qui suggèrent le résultat de l'action du verbe principal (portant sur le complément d'objet). Au vers 10, par exemple :

[*fluctus*]... *et validis spumantes disjicit ulnis,*

⁷ « Compositions de Rimbaud latiniste [1867-1868] 1869-1870 », G. H. Tucker, éd. dans A. Rimbaud, *Œuvres complètes II : Œuvres diverses et lettres 1864/1865-1870*, S. Murphy, dir., Paris, Honoré Champion [Textes de littérature moderne et contemporaine 36], 2007, p. 175-344.

⁸ Voir M. Ascione, « Rimbaud latiniste », *Magazine littéraire*, 285, février 1991, p. 33 ; *id.*, « Le poète latin », *Magazine littéraire*, 289, juin 1991, p. 46-49 (p. 46) ; A. Rimbaud, « Esercitazioni scolastiche in latino », Emilio Pianezzola, éd., dans *id.*, *Opere complete*, A. Adam, éd., introd. et rev. M. Richter, Milan-Paris, Einaudi-Gallimard, 1992, p. 852-883, p. 1324-1335 ; *id.*, *Poesie latine di Arthur Rimbaud*, éd. Marconi, 1998.

⁹ Voir, notamment, S. Murphy, *Le Premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, C.N.R.S. et Presses Universitaires de Lyon, 1990.

¹⁰ Sur Delille, traducteur de Virgile, auteur de poésies bucoliques et d'un poème intitulé *L'Homme des champs ou les Géorgiques françaises*, voir la note de M. Ascione dans Rimbaud, *Œuvre-Vie*, éd. Borer, 1991, p. 1226-1227. M. Ascione a restitué à cet extrait de Delille, paru dans le *Moniteur*, les deux derniers alexandrins qui manquaient (traduits pourtant par Rimbaud).

[les flots]... et [Hercule] les fend, écumants, de ses bras vigoureux.

Les « flots » (« *fluctus* ») du fleuve « écument » (ils sont déjà « *spumantes* ») parce qu'ils sont « tumultueux » (« *tumidos* ») mais aussi (et surtout) parce qu'en nageant Hercule les *fait* « écumer », en les « fendant » (« *disjicit* ») de façon à les rendre « *spumantes* ». De même, aux vers 33 et 35 :

... *pressatque genu crepitantia colla* [...]

... *singultantemque premit vi*.

«... et du genou il presse son cou si bien qu'il le fait craquer [...]

... et il écrase celui-ci [son adversaire] avec violence, jusqu'à ce qu'il râle.

Si le « cou » du dieu-fleuve, devenu taureau, crépite, c'est qu'en « pressant » sur lui (« *pressatque... crepitantia colla* ») Hercule le fait « craquer » ; ou encore, si le dieu taureau émet un râle, c'est bien un râle provoqué par l'acte violent d'Hercule, qui « écrase celui-ci avec violence, jusqu'à ce qu'il râle » (« *singultantemque premit vi* »). Enfin, au vers 37 :

Sanguineâ Alcides cornu de fronte revellit

« L'Alcide, arrache une corne du front ensanglanté »

Si le « front » du dieu taureau est « ensanglanté » (« *Sanguineâ* ») déjà, c'est qu'Hercule en « arrache la corne » de sorte que ce front mutilé saigne.

On peut voir un reflet stylistique et conceptuel de cette pratique de latiniste dans le quatrain français où Rimbaud évoque, par l'emploi d'une série de couleurs associées aux différentes parties du corps féminin, et déterminées par une série de verbes, l'effet de l'action créatrice ou transformatrice de *l'étoile*, de *l'infini*, de *la mer*, et de *l'homme* sur ces parties corporelles, colorées, tour à tour, *rose*, *blanc*, *rousse* et *noir*.

L'étoile a pleuré rose au coeur de tes oreilles,

L'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins

La mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles

Et l'homme saigné noir à ton flanc souverain.

Dans *Olim inflatus...*, la traduction « libre » mais nuancée de Rimbaud se distingue aussi par l'emploi astucieux et créateur de l'allitération, qui a pour effet de rehausser le style élevé employé par le traducteur (afin d'imiter en latin celui pratiqué par Delille en français). Qui plus est, Rimbaud dépasse le style héroïque de son modèle, en ayant recours à des allitérations dramatiques en latin (telles que *crepitantia colla*), et en parsemant son texte d'échos translinguistiques et transculturels de vers dramatiques de Jean Racine. Par exemple, pour traduire le vers de Delille « Soudain Hercule arrive *et veut dompter sa rage* », Rimbaud met en vedette une allitération quasiment onomatopéique, v. 8-9 :

fluvii frenare furores / Tentat [Alcides] »

et il [Hercule] s'efforce de mettre un frein à la fureur / Du fleuve.

Le vers fait aussi écho au vers d'*Athalie*, acte I, sc. 1 : « celui qui met un frein à la fureur des flots ». De même, un peu plus bas, Rimbaud évoque la transformation du dieu-fleuve en dieu-serpent :

Sibilat et stridens, liventia terga retorquet (v. 14)

Il siffle, et, émettant ce son strident, se recourbe en replis tortueux, livides.

Le poète français et latiniste a basé sa traduction sur une allitération et sur une image tirées de *Phèdre* (acte V, sc. 6 : « Sa croupe se recourbe en replis tortueux »), plutôt que sur la formulation du poème de Delille «... il roule, il déroule ses nœuds » (v. 12).

Cet emploi frappant en latin de l'allitération et ce langage imagé doivent beaucoup à la culture littéraire française de Rimbaud, tout comme, sur le plan linguistique, l'emploi double, à la fois concret et métaphorique d'*inflatus*, qui semble avoir été calqué sur un emploi pareillement double de « gonflé » en français.

Rimbaud se plaît aussi à exploiter en latin les possibilités rythmiques et expressives de l'hexamètre, de façon à créer un effet stylistique digne de l'épopée virgilienne. Par exemple, vers le milieu de sa traduction, afin d'évoquer la grande force et la longue durée de l'étreinte d'Hercule, qui étrangle le dieu-fleuve transformé en serpent, Rimbaud se sert d'un hexamètre au rythme lent et lourd, composé principalement de spondées (— — | — — | — — | — uu | — —), v. 17 :

Circumdat stringens, obluctantemque lacertis / Frangit...

Il lui entoure le cou, en serrant, et, malgré la résistance de son adversaire, l'étranglant de toutes ses forces, / Il le brise...

Cet emploi expressif et habile de la prosodie latine anticipe sur celui semblable (au rythme tout aussi lourd : — — | — — | — — | — — | — uu | — —) de la « traduction » ultérieure *Tempus erat...*, où le jeune Christ essaie de manipuler « une immense scie », v. 7 :

Ingentem impellens serram, serramque retractans

Poussant et tirant une immense scie, en avant, en arrière.

Par contre, vers la fin de l'*Olim inflatus*, Rimbaud emploie un vers léger, au rythme rapide et mouvementé, composé principalement de dactyles (— uu | — — | — uu | — uu | — uu | — u), pour évoquer la rapidité et la violence des actions d'Hercule qui fond sur son adversaire Acheloüs, v. 32-33 :

Advolat, arreptumque quatit, tremebundaque membra / Sternit humi...

Il se rue [sur Acheloüs], le saisit, l'ébranle, et le jette, tremblant de tout son corps, / A terre...

Enfin, dans *Olim inflatus...*, on rencontre un autre trait fondamental (et subtil) de la manipulation rimbaldienne du latin, qui anticipe sur l'un des éléments principaux de la stratégie subversive de *Tempus erat...* : la représentation équivoque d'Acheloüs, au moyen de laquelle Rimbaud parvient à sexualiser le poème de Delille¹¹ :

Et tremebunda quatit turgenti littora caudâ (v. 15)

Et il fait trembler les rives en les ébranlant de sa queue grossissante.

¹¹ Dans A. Rimbaud, *Œuvre-Vie*, p. 1267, M. Ascione estime également qu'au v. 24 : « *At pudor instimulat numen fluviale...* » (« Mais l'aiguillon de la honte stimule la divinité du fleuve »), le traducteur a « sexualisé tout le passage, inventant aussi une 'pudeur' qui 'stimule' le fleuve ». Précisons aussi que Rimbaud utilise un verbe rare du lexique poétique d'Ovide : « *instimulare* » (« piquer », « aiguillonner », « stimuler », *Métamorphoses*, XIV, v. 495 ; *Fastes*, VI, v. 508 ; cf. un autre commentaire du vers 24 dans *Poesie latine di Arthur Rimbaud*, G. Marconi, éd., p. 256.

Ici Rimbaud souligne, comme plus haut dans sa traduction, le statut ambigu de ce dieu fluvial de qui la « queue grossissante » (*turgenti caudâ*) est à la fois celle d'un serpent et en même temps celle métaphorique du fleuve, aux eaux « grossies ». Mais Rimbaud n'en reste pas là : en puisant le syntagme *turgenti caudâ* dans un aveu *sexuel* d'Horace, *Satires* II, 7, v. 49 :

quacumque excepit turgentis verbera caudæ.
celle qui reçoit les coups de ma queue gonflée.

Rimbaud a introduit dans sa « traduction libre » un sous-entendu érotique, phallique, qui est à comparer (encore une fois), dans *Tempus erat...*, au passage où sont évoquées une « scie immense » (« *serra ingens* », v. 7) et une « hache érigée » (« *arrecta securis* », v. 21). Dans *Olim inflatus*, le clin d'œil grivois est translinguistique car c'est également un jeu avec le français qui sous-tend la version latine de Rimbaud : l'emploi argotique de « queue », qui correspond à celui de *cauda*, désignant le membre viril¹². Dans le modèle français, de Delille, l'équivoque sexuelle est absente : le fleuve-serpent Acheloüs se sert tout simplement (en bon et brave combattant) « de ses vastes plis » pour battre « ses bords sablonneux » (v. 13).

La traduction libre de Rimbaud doit donc être décodée à plusieurs niveaux. Il s'agit d'un palimpseste qui respecte, en tant que traduction, la description anthropomorphique et le style élevé de son modèle, mais qui les parodie et les subvertit dans le même temps. Plus tard, en rhétorique, au moyen d'un choix de vocables tout aussi ambigus et d'un jeu intertextuel non moins sophistiqué, Rimbaud devait cultiver (à outrance, comme on vient de le voir) le même genre d'ambiguïté dans son autre traduction encore plus libre, dont le texte fut certifié « conforme » par Georges Izambard, *Tempus erat...*¹³.

Mais avant de passer à l'étude de la deuxième traduction libre, examinons de près quelques éléments d'une traduction du latin vers le français. La version de Rimbaud qui nous est parvenue fut composée soit en classe de seconde (après le 22 mai 1869), soit en classe de rhétorique (d'octobre à décembre 1869, sous Feuillâtre, avant l'arrivée d'Izambard), et elle valut à Rimbaud un premier prix en version latine. Son sujet n'était rien d'autre qu'une invocation élogieuse de Vénus. Cette *Invocation à Vénus*, parue dans *Le Moniteur* du 15 avril 1870, transposait le début célèbre du poème *De rerum natura* de Lucrèce (1.1-25) en 24 alexandrins. Mais à vrai dire elle ne constituait qu'une version modifiée d'une traduction française de Sully-Prudhomme déjà publiée en mai 1869. S'agissait-il là d'un simple plagiat cynique et malhonnête de la part de Rimbaud ? Si on examine de près les modifications apportées par ce dernier dans la version de Sully-Prudhomme, on se rend compte que Rimbaud les avait faites en fonction d'une lecture attentive, créatrice, et légèrement érotisante des vers latins de Lucrèce.

Au début de sa version (v. 2), Rimbaud, au lieu d'évoquer le seul nom de la déesse, comme l'avait fait Sully-Prudhomme (« Vénus », v. 2), choisit de rendre l'« *alma Venus* » (la « Vénus nourricière ») de Lucrèce, en qualifiant Vénus de « Délices des mortels ». Le lycéen emploie en français un latinisme provenant de « *deliciae* », terme souvent employé dans la poésie érotique romaine pour désigner et pour invoquer la bien-aimée. Par ailleurs, dans l'apostrophe du tout premier vers de son *Invocation* : « Mère des fils d'Énée, ô délices des dieux », Rimbaud a substitué ce même latinisme « délices » (aux résonances érotico-amoureuses) à la fameuse « *divomque voluptas* » de Lucrèce (v. 1), qui avait été

¹² Voir J. N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, Londres, Duckworth, 1982, p. 35-37, p. 221.

¹³ Voir G. H. Tucker, « Jésus à Nazareth (et Rimbaud à Charleville) », *Parade Sauvage : revue d'études rimbaldiennes* 5 (juillet 1988), p. 28-37 ; *id.*, « Rimbaud's (un)Holy Family ? Metrics and Obscenity in *Tempus erat...* re-visited », *Eros et Priapus : érotisme et obscénité dans la littérature néo-latine*, I. De Smet et P. Ford, éd., *Cahiers d'Humanisme et Renaissance*, 51, Genève, Droz, 1997, p. 157-181.

reprise et fidèlement traduite en français par Sully-Prudhomme (« ô volupté des dieux », v. 1). Et si, dans la version plus sexualisée de Rimbaud, c'est bien « Le souffle du zéphir » qui « a forcé sa prison » (v. 13), à la façon de la « *genitabilis aura Favoni* » (« la brise fécondante de Zéphir », v. 11) du texte lucrétien (et à la différence du « fécondant Zéphyr » de Sully-Prudhomme, qui ne traduit pas « *aura* »), Rimbaud, au lieu de traduire l'adjectif lucrétien *genitabilis* par le participe adjectivé « fécondant » (comme l'avait fait Sully-Prudhomme), choisit de souligner l'aspect érotique de l'action fécondante du « souffle » de Zéphir, en le « traduisant » par la phrase « prêt à porter à tous une douce tendresse » (v. 12). Cette amplification et cette interprétation érotisantes n'ont pas d'équivalent, ni chez Lucrèce ni chez Sully-Prudhomme.

Or, si Rimbaud semble ne pas apprécier les amplifications ou les modifications de Sully-Prudhomme et s'il tient à leur substituer les siennes, il lui arrive aussi d'introduire dans sa version une interprétation plus littérale et plus concrète du texte lucrétien, qui a encore pour effet de le sexualiser. Rimbaud, au vers 24, traduit le verbe « *Exoritur* » par « se lever » – qui est le sens premier, littéral du verbe « *exoriri* » – ; Sully-Prudhomme, en revanche, tenant compte du contexte original de cet extrait du *De rerum natura*, respecte le sens secondaire d'« *exoriri* » – « naître » plutôt que « se lever ». D'où la traduction de ce dernier : « Rien sans toi, rien n'éclôt aux régions du jour » (v. 22), qui constitue ainsi une version assez fidèle de la phrase de Lucrèce, « *Nec sine te quicquam dias in luminis oras / Exoritur* » (v. 22-23). Rimbaud choisit de substituer à la version assez fine de Sully-Prudhomme une traduction plutôt réductrice : « Rien ne pourrait sans toi se lever vers le jour ». À la lumière de son amplification érotique de l'action fécondante du zéphir, il n'est pas impossible que Rimbaud ait voulu introduire un élément phallique dans sa version, anticipant en cela sur les allusions phalliques de *Tempus erat...*, dans la mouvance de la fameuse « *cauda* » ambiguë, horatienne, du dieu-fleuve Acheloüs.

Souvent intitulé par les éditeurs et par la critique moderne « Jésus à Nazareth », *Tempus erat...* fut composé par Rimbaud quelques mois après l'*Invocation à Vénus*, en rhétorique, dans la classe de Georges Izambard, et fut publié dans le *Moniteur* du 15 avril 1870. « Certifié conforme » par Izambard lui-même, le texte de cette traduction constitue, en fait, une subversion radicale – à la fois obscène et blasphématoire – de son modèle français, paru dans le *Moniteur* du 1^{er} avril 1870, un poème consacré à l'enfance de Jésus et à son rapport à sa mère¹⁴. Si la scène, fictive, est inspirée par un épisode de l'Évangile de Luc, II, 49, où le jeune Christ, qui prêche dans le Temple de Jérusalem à l'âge de 12 ans, est découvert par ses parents qui le cherchent, dans la version latine de Rimbaud, un Jésus adolescent est surpris par sa mère dans le chantier de Joseph en train de « travailler » le bois – de se masturber¹⁵. En effet, les vocables pseudo-réalistes employés par Rimbaud pour évoquer ce « travail » manuel sont étroitement liés au lexique érotique

¹⁴ R. Jalabert vient de découvrir une réédition des 28 premiers vers (sur 43) de *Tempus erat...*, comportant des variantes de ponctuation ainsi que deux alinéas (aux v. 1 et 3), intitulée « Le jeune Charpentier de Nazareth », parue deux mois plus tard dans un périodique scolaire de Montpellier (de diffusion nationale), *Le Cahier d'honneur. Revue de l'enseignement secondaire*, 3^e année, n° 56, du 15 juin 1870, p. 47 ; cette version raccourcie correspond à l'extrait partiel (24 vers sur 40) du modèle français de Rimbaud, paru dans *Le Cahier d'honneur*, 2^e année, n° 43, 1869, p. 4, intitulé « Le jeune Charpentier de Nazareth. (Fragment d'une légende évangélique) », matière qui avait été tirée du poème « Le Christ à la scie. Légende. À M. Fouquet » d'Eugène Mordret, *Récits poétiques*, Paris, Ledoyen, 1856, p. 217-219), et qui fut proposée par un collègue de celui-ci, le professeur de lycée Eugène Louis. Outre des variantes de ponctuation, la version du *Moniteur*, du 1^{er} avril 1870, comporte trois variantes textuelles par rapport au texte d'Eugène Mordret, fidèlement reproduit par *Le Cahier d'honneur*. Dans *Le Cahier d'honneur*, la description de la blessure du Christ et de la réaction affolée de sa mère est supprimée ; cf. R. Jalabert, « Le jeune charpentier de Nazareth », <http://rimbaudivre.blogspot.it/2013/02/le-jeune-charpentier-de-nazareth-une.html>, et un article à paraître, « Une réédition de vers latins de Rimbaud en juin 1870 », *Humanistica Lovanicensia*, 62, 2013.

¹⁵ Voir G. H. Tucker, « Jésus à Nazareth (et Rimbaud à Charleville) » et *id.*, « Rimbaud's (un)Holy Family ? ».

latin, à partir d'« *opus* », « besogne », au v. 5, et dans la suite du poème. Chez Rimbaud, le récit tout entier de l'accident qui arrive au jeune garçon dans le chantier paternel sous le regard maternel, aux vers 28-33, est imprégné de résonances littéraires à caractère érotique. Les intertextes latins (horatien et lucrétien) de cette prétendue traduction traitent de façon on ne peut plus explicite le double motif du sexe et de l'éjaculation. Pris ensemble, ces deux éléments – l'ambiguïté des mots que Rimbaud a choisi pour décrire un « accident » de « travail » et l'intertextualité évidente de tels choix en latin – portent inévitablement à croire qu'ont lieu véritablement un « travail » manuel et un « accident » de charpenterie, et qu'il s'agit en même temps d'un « travail » manuel et d'un « accident » tout autres, liés à l'onanisme :

... *At serra repente*
Frangitur, et digitos incauti vulnere fœdat :
Candida purpureo maculatur sanguine vestis...
Exsilit ore levis gemitus ; matremque repente
Respiciens, digitos condit sub veste rubentes
Atque arridenti similis, matrem ore salutat...

... Mais soudain la scie

Se brise, et souille d'une blessure sanglante les doigts de l'imprudent :

Le blanc vêtement est maculé d'un sang vermeil...

Un faible gémissement s'échappe de sa bouche ; et remarquant soudain la présence de la mère

Derrière lui, il glisse ses doigts rougis sous son vêtement

Et affecte une mine souriante pour saluer cette mère.

Dans ces vers, Rimbaud précise que le « blanc vêtement » du Christ « est maculé d'un sang vermeil » (« *maculatur sanguine vestis* »), une précision absente du modèle français. L'euphémisme du vêtement maculé, souillé, est employé chez Horace et chez Lucrèce pour désigner les pollutions nocturnes. Chez Horace, *Satires* I, 5, v. 84-85 :

immundo somnia visu / nocturnam vestem maculant.
des rêves aux images immondes *souillent ma chemise* de nuit.

Dans le *De rerum natura*, Lucrèce emploie le verbe *cruentare* (« souiller de sang ») pour décrire ce phénomène de la sexualité masculine, IV, v. 1034-1035 :

profundant / fluminis ingentis fluctus vestemque cruentent
ils versent de grands flots d'un immense fleuve et souillent leur chemise de sang.

Quelques vers plus loin, dans le *De rerum natura*, Lucrèce compare d'ailleurs l'éjaculation du sperme au « jaillissement » du sang (« *sanguis* ») d'une « blessure » (« *vulnus* »), IV, v. 1049-1051.

Rimbaud reprend probablement dans ses vers latins la métaphore lucrétienne du sang qui jaillit pour désigner l'éjaculation du sperme. Elle figure également dans *L'étoile a pleuré rose...*, vers 4, où « l'Homme » a « saigné noir à ton flanc souverain ». Dans *Tempus erat...*, le même intertexte lucrétien affleure dans le détail des « doigts rougis » (« *digitos rubentes* ») du jeune Christ, doigts souillés que l'« imprudent » doit cacher en les « glissant sous son vêtement » (« *condit sub veste* »). Cette précision de la description rimbaldienne du « glissement » furtif des « doigts », anticipe celle des *Poètes de sept ans* (daté du 26 mai 1871) : « Cachant de maigres doigts [...] / Sous des habits puant la foire [...] », poème dans lequel il est aussi question de l'hypocrisie de la mère effrayée qui surveille et qui

« surprend » son enfant-poète se livrant « à des pitiés immondes¹⁶ ». Là encore, le choix de l'adjectif « immonde » rappelle la « vision immonde » (« *immundo visu* ») d'Horace, l'autre intertexte latin, qui évoque une éjaculation nocturne provoquée par un rêve érotique.

De façon plus large, Rimbaud a su créer dans *Tempus erat...*, comme dans *Olim inflatus...*, certains effets de pseudo-réalisme au moyen de la prosodie et de la structure du vers. Si, au vers 7, le mouvement lourd mais régulier de cette fameuse scie-phallus manipulée par le jeune Jésus est rendu, comme on l'a constaté plus haut, par un vers hexamètre foncièrement spondaïque, le chiasme de ce vers sert lui aussi à évoquer le double mouvement de la scie, en avant, en arrière. Prises ensemble ces deux techniques classiques de la versification latine, virgilienne surtout, constituent chez Rimbaud une amplification, voire, une transformation radicale du modèle français : « Il travaillait en paix le cèdre et le sapin », pour créer un effet grivois.

De même, dans le poème français, les « bouviers » (« *bubulci* ») sont témoins de cette activité matinale étonnante du jeune garçon et comparent le travail de l'enfant Jésus avec celui d'Hiram, bâtisseur du temple de Salomon. Rimbaud évoque le grand effort physique exigé par le travail d'Hiram au moyen d'un vers composé presque entièrement de spondaïques, v. 19 :

Ingentes cedros et templi tigna secaret.

Il coupait les cèdres immenses et les poutres du temple.

Dans le modèle français, le soulignement du caractère pénible du travail d'Hiram est tout à fait absent, v. 15-16 :

Dirait-on pas Hiram au temple de Sion

Travaillant sous les yeux du bon roi Salomon ?

Le langage de rustre (« Dirait-on pas ») semble avoir inspiré chez Rimbaud traducteur et latiniste un choix stylistique assez brillant : à ces bouviers rustiques Rimbaud faisait employer en latin la forme archaïque d'un pronom au datif, *olli*, au lieu de *illi* (« d'icelui » / « de cestuy-là »), qui figure parfois dans l'*Énéide* de Virgile. Dans le parler des *bubulci* de *Tempus erat...*, cet élément archaïque crée un effet bien comique.

Vers la fin de la « traduction » rimbaldienne, les vers 34-35 décrivent l'affollement de la mère qui caresse les doigts blessés de son enfant. Le vers 35 est entièrement composé de dactyles, au rythme rapide (— uu | — —) :

At genibus nati Genitrix allapsa, fovebat

Heu! digitos digitis, teneris dabat oscula palmis.

Mais la Mère, qui avait volé aux genoux de son fils, caressait

Hélas! ses doigts de ses doigts, et appliquait des baisers sur ses tendres mains.

Cela a pour effet de suggérer l'action frénétique de cette mère horrifiée, mais aussi de doter cette scène tant soit peu équivoque d'un certain pathos pseudo-tragique assez parodique.

En outre, Rimbaud renchérit sur l'ambiguïté du rapport entre mère et fils en jouant sur l'étymologie de deux vocables liés en latin : au vers 34, la « Mère » de Jésus est appelée « *Genitrix* » (avec G majuscule), comme au vers 22 (cette fois avec g minuscule), plutôt que « *mater* », employé quatre fois par Rimbaud dans son poème ; le « fils » est

¹⁶ Voir S. Murphy, *Le Premier Rimbaud*, p. 77, 82-83.

désigné, quant à lui, par « *natus* » (« celui qui est né ») plutôt que par « *filius* », que Rimbaud n'emploie pas du tout (il lui préfère le mot « *puer* », « garçon », utilisé quatre fois). « *Genitrix* » répond à « *natus* ». En effet, *natus* est dérivé du participe passé du verbe [g]nasci, « naître », dérivé à son tour de *gignere*, qui est à l'origine du substantif *Genitrix*. Par cette juxtaposition de « *Genitrix* » et de « *natus* », dans *Tempus erat...*, Rimbaud laisse entendre que ce divin enfant Jésus est on ne peut plus proche de sa mère charnelle. Cette nuance étymologique n'a pas d'équivalent, bien sûr, dans la version originale, de langue française, où figurent le nom propre « Marie » et l'antonomase « Vierge » (que Rimbaud traduit par *Genitrix* [sc. *Dei*], « la Mère [de Dieu] »), et où le nom « fils » n'apparaît qu'une seule fois (« mère » trois fois).

Cette impression d'un lien étroit et viscéral entre Mère et fils, est créée et renforcée à travers le poème entier par toute une série de correspondances symétriques entre la description de la personne et des actions de cette mère et l'évocation de celles du fils. Tous deux « sortent du lit » (« [*puer*] *exiit* [*e*] *lecto* », v. 4 ; « [*genitrix*] *exierat lecto* », v. 23) furtivement, en cachette, de façon à ne pas être entendus : « au milieu de tout ce qui était accablé d'un sommeil profond » (« *per cuncta oppressa sopore* », v. 4) ; « s'avançant lentement en silence » (« *sensimque ingressa silensque* », v. 23). Le « visage » de l'enfant et le regard de sa mère sont tous les deux « sereins » (« *vultuque sereno* », v. 6 ; « *sereno intuitu* », v. 26-27). Mère et fils « s'aperçoivent » (« *Conspexit* », v. 25 ; « *respiciens* », v. 32) ; l'un et l'autre sont perplexe (« *pendens* », v. 25) ou surpris (« *repente* », v. 31) et ils réagissent tous les deux en présentant à l'autre un sourire ambigu : celui de la mère n'est pas joyeux mais « baigné de larmes » (« *risus lacrymis* », v. 28) ; celui du fils n'est pas authentique, il « affecte une mine souriante » (« *arridenti similis* », v. 33). Il s'agit d'une réaction factice, étudiée, de la part du fils, devant sa mère, souriante et en larmes, « à » qui il « sourit » (*ad-ridere*) en lui présentant un faux sourire. Par ailleurs, si l'enfant blessé pousse un « faible gémissement » (« *levis gemitus* », v. 31), la mère, consternée pousse force « gémissements » (« *multa gemens* », v. 36), et tous les deux produisent des « sons confus » ou « indistincts » (« *murmura* », v. 13, 27), sur le chantier de Joseph ou, en ce qui concerne la mère, « sur ses lèvres tremblantes » (« *tremulis labris* », v. 27). La mère, enfin, « caressait, hélas, les doigts de ses propres doigts » (« *fovebat / Heu ! digitos digitis* », v. 34-35) : son « blanc visage » (« *candentes vultus*, v. 41) est d'une « blancheur » comparable à celle du « blanc vêtement [...] maculé » (« *candida [...] maculatur [...] vestis* », v. 30) de son fils.

Si Rimbaud met en vedette l'aspect furtif de l'activité matinale de l'enfant (qui fuyait en vain le regard de sa Mère), il introduit également une tension psychologique entre mère et fils dans sa description nuancée de la réaction de l'enfant, surpris *in flagrante*, là où le modèle français ne propose rien de tel : « Et lui, voyant sa mère, il veut cacher sa main », v. 23. Dans la version latine, Jésus adolescent « s'aperçoit soudain » de la présence de sa mère « derrière lui » (« *matremque repente / Respiciens...* », v. 31-32), juste après avoir laissé échapper un « faible gémissement » provoqué par l'accident (« *Exsilit ore levis gemitus...* », v. 31). Rimbaud se sert du verbe « *respicere* » (« regarder par-derrrière », « se retourner pour regarder »), au lieu du verbe « *conspicere* » (« regarder », « observer »), utilisé un peu plus haut dans le poème pour désigner le regard de la mère qui « aperçut, perplexe, son fils » (« [*Genitrix*] *Conspexit puerum pendens* », v. 25). Cet emploi astucieux de *respicere* laisse entendre que le garçon, absorbé jusque-là par son travail, n'aperçoit sa mère qu'en se retournant.

Il s'agit aussi d'un regard de défi qui répond à celui de la mère qui est, dans une certaine mesure, la complice de cette situation qui lui révèle la vraie nature de son fils, quoiqu'elle semble le dénier. Le texte latin de Rimbaud installe un rapport d'hypocrisie entre une mère qui surveille et un fils réfractaire, engagé dans une activité « immonde », qui anticipe (encore une fois) celui des *Poètes de sept ans* :

L'enfant piège le regard de la Mère, l'obligeant à voir, elle qui surveille, ce qu'elle redoute et ne veut pas reconnaître... Le Poète reçoit une satisfaction fort passagère dans cet étonnement, puisque le circuit de regards hypocrites se rétablira tout de suite. Le « bleu regard,..... qui ment », est-il celui du Poète de sept ans, ou celui de la Mère ?¹⁷

Ce commentaire fait par Steve Murphy sur le fameux « bleu regard,... qui ment » de la « Mère » ou du poète enfant, pourrait servir de glose au regard d'abord « serein » (« *serenus* ») puis surpris ou « perplexe » (« *pendens* ») de la *Genitrix* et du *natus* dans *Tempus erat...*, où deux regards menteurs se croisent pour nier et pour neutraliser l'importance et la signification de ce qui vient d'être découvert.

Dans leur étude fondamentale de 1973, Marc Ascione et Jean-Pierre Chambon ont analysé les modalités de ce qu'ils appelaient déjà à l'époque la « langue érotique secrète » de Rimbaud. Ces deux critiques identifiaient, dans le texte (français) de Rimbaud, l'emploi habituel de jeux de mots et de mots à double entente, basés non seulement sur l'argot français mais aussi sur des latinismes et sur des allusions translinguistiques françaises-latines : par exemple, « séminariste » fait penser au sperme par le biais de *semen* ; « menton » (« *mentum* » en latin) rappelle « *mentula* », « membre viril » ; « rosée » renvoie encore au *sperme* à cause du sens métaphorique de « *ros* », en latin, qu'il faut également comparer à l'emploi de *rosée* en français dans la langue érotique populaire de l'époque¹⁸.

Notre étude tend à montrer que les origines de cette fameuse « langue érotique secrète » se trouvent dans les pièces latines de Rimbaud. Cette langue secrète fut forgée dans le cadre d'exercices scolaires. Elle se caractérise par un va-et-vient translinguistique entre le latin et le français.

Il convient cependant de reconnaître l'élément clef qui démarque les productions latines de Rimbaud (peut-être également la relecture du latin de Lucrèce) de ses productions en langue française : une connaissance profonde et une maîtrise exceptionnelle du latin, l'emploi ingénieux d'une langue traditionnellement paternelle, qui s'oppose symboliquement à la langue maternelle – la langue vernaculaire – et à l'influence de la Mère¹⁹. À ce propos, citons l'observation fort pertinente d'Alain Borer, qui situe les compositions latines sous le signe du père :

Poèmes que la mère ne peut pas lire, poèmes refusés à la langue maternelle, poèmes de langue savante adressée au père absent, offerts au père-professeur²⁰.

Ces poèmes ont été composés dans le chantier paternel, tout comme le sont les travaux matinaux du jeune Christ de *Tempus erat...* Dans ce chantier paternel, le latiniste

¹⁷ S. Murphy, *Le Premier Rimbaud*, p. 82. La citation s'insère dans un chapitre intitulé « Les Étapes d'un réfractaire », *Le Premier Rimbaud*, p. 69-85. Dans son commentaire des *Poètes de sept ans*, Steve Murphy observe : « c'est précisément le mythe de l'enfance asexuelle qui a servi [...] à occulter la représentation de l'adolescence », p. 77. Ce commentaire s'applique aussi à la révélation codée et ambivalente, dans *Tempus erat...*, de la sexualité secrète du « jeune artisan » adolescent (« *tener artifex* », v. 12), dont la vraie nature laisse sa mère « perplexe » (« *pendens* »).

¹⁸ Marc Ascione et Jean-Pierre Chambon, « Les 'Zolismes' de Rimbaud », *Europe*, 529-530, mai-juin, 1973, p. 122 et 129.

¹⁹ Sur cette distinction traditionnelle entre le latin, langue paternelle, et la langue vernaculaire maternelle, voir Michel Magnien, « *Peregrini sumus in lingua patria* : entre histoire et exil : J.-C. Scaliger et le latin », *Journal of the Institute of Romance Studies*, 2, 1993, p. 105-22.

²⁰ Alain Borer, « *De Arturi Rimbaldis Latinis Carminibus* », *Europe*, 746-747, juin-juillet 1991, p. 18-26 et p. 24.

prodige qu'est Rimbaud (qui ressemble à l'enfant précoce qu'il met en scène en vers latins) s'efforce en « jeune artisan », en « *tener artifex* », de remplacer en cachette un père absent, fuyant le regard intrusif et castrateur d'une mère omniprésente, d'une « *Genitrix* » liée à son « *natus* » par un amour viscéral et répressif.

BIBLIOGRAPHIE

« Compositions de Rimbaud latiniste [1867-1868] 1869-1870 », G. H. Tucker, éd., dans A. Rimbaud, *Œuvres complètes II : Œuvres diverses et lettres 1864/1865-1870*, S. Murphy, dir., Paris, Honoré Champion [Textes de littérature moderne et contemporaine 36], 2007, p. 175-344.

ASCIONE, M., « Rimbaud latiniste », *Le Magazine littéraire*, n° 285, 1991, p. 33.

ASCIONE, M., « Le poète latin », *Le Magazine littéraire*, n° 289, 1991, p. 46-49.

FORESTIER, L., « Rimbaud et le latin », dans *La Réception du Latin du XIX^e siècle à nos jours. Actes du colloque d'Angers des 23 et 24 septembre 1994*, G. Cesbron, L. Richer, éd., Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1996, p. 27-33.

JALABERT, R., « Le latin dans l'œuvre de Rimbaud », dans A. Guyaux, éd., *Rimbaud. Des « Poésies » à la « Saison »*, Paris, Éditions classiques Garnier, 2009, p. 287-299.

MURAT, M., « Sur l'arête des cultures », *Littératures*, n° 54, 2006, p. 201-213 ;

SACRÉ, D., « *De Arturo Rimbaldio versificatore Latino* », *Melissa*, n° 24, 1988, p. 10-12.

SACRÉ, D., VAN PEER, E., « Pour une édition critique des vers latins de Rimbaud », *Humanistica Lovaniensia*, n° 43, 1994, p. 426-433.

TUCKER, G. H., « Jésus à Nazareth (et Rimbaud à Charleville) », *Parade sauvage*, n° 5, 1988, p. 28-37.

TUCKER, G. H., « Rimbaud latiniste : la formation d'un poète et d'un orateur », dans *Rimbaud : textes et contextes d'une révolution poétique*, S. Murphy, G. Martin et A. Tourneux, dir., *Parade Sauvage Colloque n° 4*, 13-15 septembre 2002, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, 2004, p. 5-28.

TUCKER, G. H., « Rimbaud's Unholy Family? Metrics and obscenity in *Tempus erat ... Re-visited* », dans I. de Smet, Ph. Ford, éd., « Eros et Priapus. Érotisme et obscénité dans la littérature néo-latine », *Cahiers d'Humanisme et Renaissance*, n° 51, 1997, p. 157-182.