



## **"Le Forgeron". Un bonnet rouge au dictionnaire**

Corinne Saminadayar-Perrin

### **► To cite this version:**

Corinne Saminadayar-Perrin. "Le Forgeron". Un bonnet rouge au dictionnaire. Parade sauvage - Revue d'études rimbaldiennes , 2016, 27, pp.13-29. <10.15122/isbn.978-2-406-06926-3.p.0013>. <hal-03189602>

**HAL Id: hal-03189602**

**<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03189602v1>**

Submitted on 6 Apr 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

## **Rimbaud, « Le Forgeron » : un bonnet rouge au dictionnaire**

*Parade sauvage*, n° 27, 2016, p. 13-20.

« En même temps qu'elle dégagait de la révolution, cette assemblée produisait de la civilisation. Fournaise, mais forge. »

Victor Hugo, *Quatrevingt-treize*, « La Convention » [1874].

Les années 1868-70 marquent une radicalisation de l'opposition républicaine à l'Empire. Dans cette offensive croisée (presse, historiographie, écrits polémiques et œuvres de fiction), les références à la Révolution française jouent un rôle important. En 1868, Michelet publie chez Lacroix une nouvelle édition de son *Histoire de la Révolution française*, surplombée d'une éclatante préface, engagée et testamentaire ; la même année, Erckmann-Chatrian font paraître la pédagogique et militante *Histoire d'un paysan (1789-1815)* – récit à thèse et roman d'apprentissage républicain. Les débats autour de l'interprétation de l'événement fondateur, et notamment de la Terreur, prennent de l'ampleur et se répercutent dans l'ensemble du champ historiographique et littéraire.

La charge de Rimbaud contre l'Empire, en 1870, reprend et infléchit ces références. « Morts de quatre-vingt douze et de quatre-vingt treize » répond à la tentative de confiscation de la mémoire révolutionnaire par les journalistes bonapartistes Cassagnac, père et fils : la levée en masse contre l'Europe des tyrans, répond le poète, fut avant tout un acte de foi républicain ; les hommes du peuple les plus humbles et les plus pauvres, Christs en sabots, ont défendu avec la France la liberté du monde. Joindre l'année maudite de 93 à l'aura héroïque de 92, préférer la formulation provocante du premier vers (deux dates dans un seul alexandrin !) à l'allusion aux « soldats de l'an II », radicalise la portée du poème : la Terreur n'est plus une dérive sanglante irréductible à la raison, mais la réaction politique à une situation militaire désespérée, exigeant un engagement total de la nation.

Avec « Le Forgeron », Rimbaud revient sur la généalogie de la première République, proclamée au lendemain de Valmy. Le poème évoque la journée insurrectionnelle du 20 juin 1792, au cours de laquelle les Parisiens envahissent les Tuileries et coiffent le roi (ainsi que le Dauphin) du bonnet rouge. Cet épisode apparaît, au XIX<sup>e</sup> siècle, comme une confrontation directe entre la souveraineté du peuple, l'autorité de ses représentants élus (la Législative) et les pouvoirs du roi tels que la définit la Constitution<sup>1</sup>. De fait, il ne s'agit pas d'une émeute de la faim ou de troubles sociaux : les revendications des Parisiens insurgés sont explicitement politiques (suppression du veto royal, rappel des ministres girondins, préparation de la défense nationale). Le mouvement populaire du 20 juin rappelle que l'insurrection est « le plus sacré des devoirs », quand les représentants du peuple, par incapacité ou par trahison, mettent la patrie en danger ; le peuple exerce son droit à l'action directe lorsque les pouvoirs constitués manquent à leur mission. À cet égard, la référence au 20 juin est plus problématique que la date du 10 août : l'insurrection met en évidence la tension entre le

---

<sup>1</sup> Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon article « Le peuple souverain : le 20 juin 1792 (Michelet, Dumas) », *L'insurrection entre histoire et littérature*, Quentin Deluermoz et Anthony Glinoeur dir., Paris, Publications de la Sorbonne, 2015, p. 35-50.

droit et la loi, la démocratie directe et le pouvoir des représentants, l'activisme populaire et la réflexion des « hommes d'État ».

Comme Hugo dans la première série de la *Légende des siècles* (1859), Rimbaud multiplie les anachronismes et les incongruités qui font du « Forgeron » une fiction historique d'actualité<sup>2</sup> – et une œuvre polémique incisive. Premier écart : il est de notoriété publique que les insurgés du 20 juin avaient pour chef et porte-parole le boucher Legendre, ami de Danton et futur Conventionnel ; l'iconographie révolutionnaire reprend fréquemment la scène célèbre au cours de laquelle Legendre coiffe Louis XVI du bonnet phrygien, et l'oblige à trinquer à la santé de la Nation. Comme l'ont remarqué maints commentateurs, la substitution qu'opère Rimbaud<sup>3</sup> a une portée idéologique claire. Là où la figure du boucher apporte des connotations inquiétantes (brutalité et goût du sang<sup>4</sup>), le forgeron emblématise, de manière beaucoup plus positive, la force herculéenne du peuple, capable de fabriquer les outils de la paix comme les armes de la guerre. De plus, le forgeron est un artisan ou un ouvrier (non un chef d'entreprise comme Legendre ou le « menuisier » Duplay), et son anonymat en fait le parfait représentant de la foule insurgée. Si bien que son discours vaut comme prise de parole du peuple sur la scène d'une histoire révolutionnaire reconfigurée.

La figure du forgeron cristallise un certain nombre de représentations mythiques, idéologiques et politiques très actives en 1869-70 : l'épisode du 20 juin 1792, dans le poème de Rimbaud, prend une connotation « sociale » évidente pour les contemporains. De ce point de vue, l'inscription directe de la voix du peuple dans l'œuvre opère une transgression brutale par rapporte aux normes et aux usages de la rhétorique des élites : la syntaxe oralisée, les images familières voire saugrenues, les références à la chanson populaire confèrent au discours du forgeron une résonance singulièrement polémique. Polémique qui vise, explicitement, le souvenir de 1848 et l'actualité de 1870 : la République de Février est morte d'avoir mitraillé et déporté les insurgés ouvriers en juin 1848, privant ainsi les élites du soutien populaire au moment du Coup d'État ; les républicains de 1870 peuvent-ils, après presque vingt ans d'Empire, ne pas voir dans « la Sociale » la part la plus engagée (et sans doute la plus pure) du militantisme démocratique ?

### **Portrait du peuple en forgeron**

Incarner le peuple insurgé en forgeron mobilise toute une mythologie héroïque associée à Vulcain : le forgeron transforme la matière, la plie à sa volonté ; son travail favorise l'émancipation humaine, et enclenche les progrès de la civilisation – on songe au poème de Banville « Les Forgerons » (octobre 1859), repris dans le recueil *Les Exilés*<sup>5</sup>. Maître du feu, le personnage a une vocation prométhéenne qu'emblématise chez Hugo

---

<sup>2</sup> Marc Ascione l'a montré dans son article fondateur « Le Forgeron ou “dans la langue d'Esope” », *Parade sauvage*, n° 2, 1985, p. 12-20. Steve Murphy fait très clairement le point sur cette question dans *Rimbaud et la Commune. Microlectures et perspectives*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 115-119. Merci à Steve pour la relecture de ces pages, et les suggestions qu'il m'a faites !

<sup>3</sup> Cf. Jean-François Laurent, « Le boucher et le forgeron », *Parade sauvage*, n° 3, 1986, p. 108.

<sup>4</sup> « Plusieurs corporations les suivaient, musique en tête : les imprimeurs dont le drapeau portait cette inscription : *Imprimerie, premier drapeau de la Liberté* ; puis les bouchers : sur leur bannière était peint un large couteau avec ces mots : *Tremblez, aristocrates, voici les garçons bouchers.* » Anatole France, *Les Autels de la peur*, « 9 juillet 1790 » [1884], *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1984, p. 1033.

<sup>5</sup> Merci à Sophie Lucet de m'avoir signalé cette référence (les forgerons du poème s'appellent Jean et Jacques, noms à forte charge plébéienne et symbolique).

le « travailleur de la mer » Gilliatt, réinventant à lui seul les premières techniques de l'âge de bronze :

Gilliatt sentit une fierté de cyclope, maître de l'air, de l'eau et du feu.

Maître de l'air ; il avait donné au vent une espèce de poumon, créé dans le granit un appareil respiratoire, et changé la soufflante en soufflet. Maître de l'eau ; de la petite cascade, il avait fait une trompe. Maître du feu ; de ce rocher inondé, il avait fait jaillir la flamme<sup>6</sup>.

Le corps herculéen du forgeron, qui à première vue pourrait effrayer ses interlocuteurs (Déruchette trouve « hideux » ce Gilliatt qui, aux yeux de l'ex-marin Lethierry, est sublime), est l'instrument de cette conversion des déterminismes de la nature en outils au service de l'humanité. La forgeron a « le bras sur un marteau gigantesque » (v. 1), d' « énormes épaules » (v. 11), « deux bonnes mains » (v. 41), « une main large et superbe de crasse » (v. 176) ; mais ce corps tout matériel, masse de muscles et amas de force brute, fabrique l'avenir à la « splendide lueur des forges » (v. 142) – dont la lumière est aussi intellectuelle (« Nous saurons », v. 144), et morale (« Plus de mal ! », v. 142). D'où l'insistance sur le « front vaste » du protagoniste, symbole de cette vocation pensive et spirituelle – le roi, lui, est « debout sur son ventre » (v. 8)...

Aussi le forgeron allégorise-t-il la force vitale, le principe énergétique inhérents au peuple, auprès desquels écrivains et journalistes républicains viennent volontiers se ressourcer, à l'écart des luttes de parole et de plume dans l'espace public parisien. Lorsque Zola consacre l'une des ses premières chroniques de *La Tribune* à un séjour au grand air passé au village de Goton, loin des « fièvres de Paris », il élit pour domicile la maison d'un forgeron :

Ce matin, vers quatre heures, j'ai été réveillé en sursaut par des coups sourds et terrifiants qui ébranlaient mon lit. Je me suis cru à Paris, j'ai pensé un instant qu'on se battait dans les rues. Puis j'ai reconnu les bruits vibrants de l'enclume. Mon hôte était déjà à la besogne et tapait de tout son cœur. Une lumière claire entrait par la fenêtre, et cette lumière devenait toute rose en se reflétant sur le carreau de la chambre<sup>7</sup>.

L'espace-temps de la rêverie champêtre vaut comme envers des luttes politiques : dans les grands bois qui s'étendent autour du village, le narrateur lit le « poème de la nature » composé par Michelet dans *La Mer*, *La Montagne* ou *L'Insecte* – autant de formules alternatives pour penser l'histoire et le social. Le journaliste forge l'avenir comme le forgeron travaille le fer.

Incarnation du peuple-Hercule capable de régénérer la nation face à des élites en pleine décadence (la métaphore est active dès 1789), le forgeron est l'une des figures du géant révolutionnaire popularisé aussi bien par le discours historiographique que par le roman<sup>8</sup> et l'iconographie. Lorsque Erckmann-Chatrian publient, en 1868-69, la très républicaine et très militante *Histoire d'un paysan. 1789-1815*, ils choisissent comme héros le forgeron Michel, né certes dans la paysannerie pauvre, mais émancipé par son travail d'artisan. Très concrètement, rappelle Michel, ce sont les forgerons qui ont armé le

---

<sup>6</sup> Victor Hugo, *Les Travailliers de la mer* [1866], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 846.

<sup>7</sup> Émile Zola, « Causerie », *La Tribune*, 28 juin 1868, *Œuvres complètes*, Paris, Le Cercle du Livre précieux, t. 13, 1969, p. 115.

<sup>8</sup> Cf. les analyses de Julie Anselmini, *Le roman d'Alexandre Dumas père, ou la réinvention du merveilleux*, Genève, Droz, 2010, « Merveilleux et révolution », p. 406 sq.

peuple en fabriquant les piques qui en font les soldats de la République. D'où, dans le roman, la multiplication de scènes emblématiques telles que celle-ci :

Nous avons bien forgé mille à quinze cents piques en deux mois [...]

Il fallait nous voir, les manches retroussées jusqu'aux épaules, la chemise ouverte, les reins serrés dans nos ceintures, et notre bonnet rouge à cocarde sur l'oreille, battre le fer dans la rue, au milieu de cinquante à soixante montagnards [...] La forge était trop petite pour un si grand travail ; le four seul restait à l'intérieur et chauffait du matin au soir. Un compagnon ne faisait qu'entrer et sortir pour prendre le fer, le présenter à l'enclume et le remettre au feu<sup>9</sup>.

Rien d'étonnant à ce que Danton, lui-même proche du peuple par sa force physique, sa rhétorique familière, son ethos chaleureux et un peu vulgaire, devienne à l'occasion le Vulcain de la Révolution : « Il s'établit, au milieu des forgerons d'outre-Meuse, soufflant le feu, forgeant l'épée, fondant l'argent des églises pour les besoins de l'armée<sup>10</sup>. »

La figure du forgeron révolutionnaire revêt une connotation sociale explicite, en ce qu'elle fait du prolétariat l'instigateur de la dynamique révolutionnaire : « Nous sommes Ouvriers, Sire ! Ouvriers ! », proclame fièrement le héros porte-parole du peuple (v. 136). Qu'il travaille à l'atelier ou en usine, le forgeron emblématise l'idéal prométhéen qui soumet la matière à l'esprit, par la technique et par la science : il est l'acteur essentiel du progrès des civilisations. Rejeté dans les enfers sociaux, comme le dieu boiteux ou le Cyclope dans son antre, cet « horrible travailleur » forge obstinément l'avenir : la génération de 1870 reprend le mythe caïnite mis en scène par Nerval dans le *Voyage en Orient*<sup>11</sup> [1850], et développé par Baudelaire dans la section « Révolte » des *Fleurs du Mal*<sup>12</sup>.

L'aspect physique du forgeron, musclé et noirci par la flamme, ainsi que son outil de travail, le lourd marteau, en font une figure inquiétante pour les partisans de l'Ordre ; inversement, les écrivains socialistes combattent ce lieu commun diffusé par la propagande conservatrice :

Rien n'est gai comme un forgeron. Seulement le fer noircit et durcit ses mains, et les jardiniers des lettres ont peur de son regard qui emprunte son éclair au feu de la fournaise. Tandis qu'ils greffent des roses ou les accrochent à leurs boutonnières, les autres ont pour bouquet l'éclat de braise qui leur brûle la peau. Il faut pourtant du pain comme il faut des roses, et ce n'est qu'à coups violents qu'on a jusqu'ici forgé l'idée de justice qui sauvera les faibles et les pauvres de la servitude et de la faim<sup>13</sup>.

D'où, en cette fin du second Empire, l'affrontement entre deux figures antagonistes : le forgeron révolutionnaire a pour antagoniste l'inoffensif géant qu'est le

---

<sup>9</sup> Erckmann-Chatrian, *Histoire d'un paysan. 1789-1815* [1868-69], Paris, Omnibus, 2010, p. 420. Le maître de la forge encourage ses ouvriers en ces termes : « En avant !... ça ira !... ça ira !... »

<sup>10</sup> Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française*, livre IX [1850], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 1952, p. 159.

<sup>11</sup> Il s'agit de l'« Histoire de Soliman et de la Reine du Matin » : la reine de Saba, courtisée par le roi, lui préfère l'amour d'Adoniram, créateur de génie capable de concevoir et de couler une mer d'airain pour orner le temple de Jérusalem. Adoniram périt assassiné par le despote, mais la reine porte sa descendance.

<sup>12</sup> Cette mythologie caïnite et ses enjeux politiques a été très précisément analysée par Dolf Oehler, *Le Spleen contre l'oubli*, Paris, Payot, « Critique de la politique », 1996.

<sup>13</sup> Jules Vallès, « La Révolution. À M. Alphonse Daudet », *La Rue*, 21 décembre 1879, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 1990, p. 413. Les écrivains militants sont aux romanciers mondains ce que le forgeron est au jardinier.

« bon ouvrier » (ce sera Goujet dans *L'Assommoir*), travailleur, prêt à tous les sacrifices pour sa famille, et expert en résignations. Comme l'a montré Steve Murphy, le forgeron insurgé de Rimbaud s'oppose au personnage principal de la *Grève des Forgerons*. François Coppée écrit cette pièce en juillet 1869, à la suite d'une grève mémorable des mineurs de la Ricamarie ; l'œuvre est représentée en novembre au théâtre de l'Odéon, sous le titre abrégé *Les Forgerons*. Elle est aussitôt attaquée par les conservateurs (pour sa critique impitoyable des conditions de travail imposées par le capitalisme), et par la gauche socialiste (pour sa morale fataliste appelant les misérables à la résignation) :

Cette pièce [...] raconte les tribulations d'un bon forgeron, pauvre et économe, qui décide, pour sauver sa famille, de retourner travailler à l'usine contre la volonté des grévistes [...] Les bons travailleurs ne s'occupent pas de la politique, et ceux qui prétendent les représenter dans le monde ouvrier ne sont en fait que des parasites. Le forgeron, insulté par un syndicaliste, le tue. Sa femme meurt de chagrin<sup>14</sup>.

La pièce de Coppée développe des lieux communs qui trouveront leur pleine expansion pendant et après la Commune. Vermersch, dont Rimbaud appréciait le style polémique, réplique par une « parodie cinglante, *La Grève des poètes*, sous le pseudonyme de François Coupé<sup>15</sup> » : ce poème paraît dans *La Caricature* et dans *La Parodie* d'André Gill, lui-même ami proche de Vallès (lequel y publie fin 1869 *Le Testament d'un blagueur*, où figure une vibrante apologie des insurgés de juin 1848). Le poème de Rimbaud prend tout son sens dans ce débat politique intertextuel. Après la Commune, le personnage du forgeron révolutionnaire connaîtra une riche postérité ; dans son roman *La Chasse aux Loups* comme dans ses *Mémoires* de 1890, Louise Michel insère ainsi un « Chant du forgeron » fort explicite : « En quatre strophes, le forgeron forge quatre couteaux : pour le prêtre, pour le juge, pour les financiers, pour le tsar<sup>16</sup>. »

### **Le peuple prend la parole**

Allégorie du peuple combattant, l'Hercule forgeron est également, chez Rimbaud, porte-parole des misérables qui l'entourent ; l'essentiel du poème est consacré au discours adressé par l'ouvrier insurgé au roi Louis XVI. Cette inscription immédiate, sans filtre, de la voix du peuple représente un choix idéologiquement significatif. Le forgeron ouvre son propos par ces mots : « Or, tu sais bien, Monsieur... » (v. 14). Ce détail était déjà prêté par Michelet au discours de Legendre : « Le boucher, d'une voix émue et colérique, s'adressant au roi : "Monsieur !..." À ce mot, qui était déjà une sorte de déchéance, le Roi fait un mouvement de surprise<sup>17</sup>. » Cependant, dans le poème, le tutoiement révolutionnaire radicalise l'insulte latente que représente cette adresse. Par ailleurs, alors que l'historien élude l'énoncé exact des revendications populaires : « Il lut une pétition violente, au nom du peuple souverain », Rimbaud donne à entendre, sans médiation, la voix même du chef des insurgés.

Celle-ci se caractérise par l'oralité familière de la syntaxe (« moi, je serais un homme, et toi, tu serais roi » v. 46), laquelle, par effet de mimétisme, contamine également le récit : « Cela l'empoignait au front, comme cela ! » (v. 13). Michel Murat a

---

<sup>14</sup> Steve Murphy, « Fictions révolutionnaires : *Le Forgeron* », *Rimbaud et la ménagerie impériale*, Paris, éditions du CNRS, 1991, p. 215-216. Le présent article doit beaucoup à ces analyses fondatrices. Merci aussi à Steve Murphy de m'avoir donné certaines références précieuses.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 218. Le pseudonyme « Coupé » insiste sur la castration, alors que le personnage mythique du forgeron s'impose par sa virilité puissante.

<sup>16</sup> Claude Rétat, présentation de *La Chasse aux loups*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 46-47.

<sup>17</sup> J. Michelet, *Histoire de la Révolution française*, op. cit., livre IX, p. 918.

montré que le travail stylistique et métrique du poète a consisté à casser le rythme et le phrasé de la grande éloquence, au profit de formules plus naturelles et plus populaires. L'ouvrier s'approprie la fameuse réplique de Mirabeau au Jeu de Paume, en une énergie réécriture plébéienne :

« Pour débiter là-bas des milliers de sornettes  
Et ne rien redouter sinon les baïonnettes. »

« Pour ne rien redouter, rien, que les baïonnettes...  
C'est très bien. Foin de leur tabatière à sornettes ! »

Observons la convergence des modifications : de l'académique "sinon" à la reprise mimant l'oralité « rien..., rien que » ; du pluriel abstrait « milliers » à la métaphore « tabatière », création d'allure familière ; de l'alexandrin concordant à un vers toujours binaire, mais fortement déviant : brutalisé en quelque sorte par l'anacoluthie et césuré sur un proclitique (« leur »). Verlaine avait relevé de tels procédés chez Baudelaire, mais en les qualifiant de « jeux d'artiste » : chez Rimbaud, le contexte impose l'idée d'une révolution du langage poétique, bien au-delà du modèle hugolien de *Réponse à un acte d'accusation*<sup>18</sup>.

Cette entrée par effraction de la parole ouvrière sur la scène politique réalise, en acte, la souveraineté du peuple. On ne saurait sous-estimer la portée militante de ce choix, qui à cette date<sup>19</sup> constitue presque un hapax – Michelet, le grand historien de la Révolution française, avoue en 1869 : « Je suis né peuple, j'avais le peuple dans le cœur. [...] Mais sa langue, sa langue, elle m'était inaccessible. Je n'ai pas su le faire parler<sup>20</sup>. » D'où le recours fréquent, chez l'historien comme chez la plupart de ses contemporains, au style indirect ou au discours raconté. Au mieux, on ne prête la parole aux ouvriers qu'au prix d'un lissage indu de leurs usages linguistiques, sur le modèle du français standard des dominants ; plus fréquemment, la langue populaire parlée est mise à distance et délégitimée par ses incorrections, à moins que ses déviances et violences ne soient interprétées comme le symptôme des tendances criminelles propres aux classes dangereuses.

Au moment du débat critique déclenché par *La Grève des forgerons*, François Coppée a d'ailleurs souligné l'intérêt esthétique et moral qu'il porte à la langue du peuple, dans une lettre à Anatole France du 3 décembre 1869. Il y explique sa « tentative, celle de revêtir de la forme suprême du vers le langage du peuple dont la force naïve m'a toujours séduit<sup>21</sup>. » L'entrevue entre le patron et le père Jean, doyen et porte-parole des ouvriers, donne un bon exemple de ce traitement stylistique de la parole populaire – le héros raconte cet épisode au président du tribunal :

Mon président, je n'ai pas fait de barricades ;  
Je suis un vieux paisible, et me méfie un peu  
Des habits noirs pour qui l'on fait le coup de feu.  
Mais je ne pouvais pas leur refuser, peut-être.  
Je prends donc la corvée, et me rends chez le maître ;  
J'arrive, et je le trouve à table ; on m'introduit.

---

<sup>18</sup> Michel Murat, *L'Art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2002, p. 18.

<sup>19</sup> Le scandale de *L'Assommoir* date de 1878. Cf. *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Gilles Philippe et Julien Piat dir., Paris, Fayard, 2009, et *Vallès et les cultures orales*, Élisabeth Pillet et Corinne Saminadayer-Perrin dir., *Autour de Vallès*, n° 44, 2014.

<sup>20</sup> Jules Michelet, *Nos fils* [1869], *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1987, tome XX, p. 498.

<sup>21</sup> Passage cité par Arnaud Bernadet dans *L'Exil et l'utopie. Politiques de Verlaine*, Saint-Étienne, PUSE, « Le XIX<sup>e</sup> siècle en représentation(s) », 2007, p. 159.

Je lui dis notre gêne et tout ce qui s'ensuit :  
 Le pain trop cher, le prix des loyers. Je lui conte  
 Que nous n'en pouvons plus ; j'établis un long compte  
 De son gain et du nôtre, et conclus poliment  
 Qu'il pourrait, sans ruine, augmenter le paiement.  
 Il m'écouta tranquille, en cassant des noisettes.

En revanche, aucune humilité, aucune naïveté dans la violente invective que le forgeron, porte-parole du peuple, adresse à cet autre maître que prétend incarner le roi. Chez Rimbaud, l'ouvrier assume voire revendique dans son discours force irrégularités lexicales, syntaxiques et stylistiques : il refuse d'adopter les usages linguistiques et rhétoriques des dominants, imposant sa vision du monde grâce à un discours performatif par ses singularités et ses insuffisances mêmes. Cette « insurrection terrible contre la grammaire<sup>22</sup> » se trouve accentuée par l'étrangeté, voire l'incongruité de certaines comparaisons et métaphores déplacées, à première vue obscures, et dont le lecteur doit reconstituer la logique en morceaux.

Le forgeron commence par rappeler les cahiers de doléances de 1789. Soumis à la corvée et au servage, les paysans travaillent « les sillons des autres » (v. 15), et par leur labeur incessant mettent « le pays en sillons » (v. 22) : le mot, à la rime, fait écho au refrain de *La Marseillaise*. Mais ce n'est pas un sang impur qui abreuve la terre ; au contraire, la monarchie est un ogre qui dévore ses propres enfants :

Quand nous avons laissé dans cette terre noire  
 Un peu de notre chair... nous avons un pourboire :  
 On nous faisait flamber nos taudis dans la nuit ;  
 Nos petits y faisaient un gâteau fort bien cuit !... (v. 23-27).

La métaphore finale surprend par sa bizarrerie, et son mauvais goût provocant (qui fait écho, sur le mode prosaïque, à la *Modeste proposition* de Swift). Rien de plus naturel pourtant : la chair des paysans nourrit le blé, leurs enfants cuisent donc comme des gâteaux.

Si les paysans ont les yeux « hébétés, comme des yeux de vache » (v. 20), c'est parce qu'ils sont traités comme le bétail avec lequel ils partagent le joug, ce qui les transforme en bêtes ; le lecteur, lui, ne peut ignorer que la formule « aux yeux de vache » est l'épithète homérique ordinairement attribuée à la déesse Héra – l'épopée est tombée dans le fumier, mais les misérables gardent quelque chose de la grandeur héroïque que va leur rendre la geste révolutionnaire. « Enfin ! nous nous sentions Hommes ! » (v. 72), s'écrie le forgeron après avoir évoqué l'épiphanie du 14 Juillet. Inversement, les « hommes d'État », si fiers de leur serment du Jeu de Paume immortalisé en style néoclassique par David, se renvoient les pétitions populaires « comme sur des raquettes » (v. 88), et s'enlisent dans une cuisine politique de douteux aloi ; les voilà réunis pour « mitonner des lois, coller de petits pots / Pleins de jolis décrets roses et de drogailles » (v. 90-91), apothicaires assassins cherchant à endormir (à empoisonner ?) le peuple dont ils devraient défendre les intérêts. Le prosaïsme provocant des métaphores confère aux lieux communs un impact renouvelé, et accentue la dévalorisation du parlementarisme : la blague est une arme de dérision massive.

---

<sup>22</sup> Jules Vallès, *L'Insurgé* [1884], Œuvres, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 1990, p. 1033. Il s'agit du maître de lavoir Grèlier, promu au ministère de l'Intérieur, qui signe « des ordres pavés de barbarismes, mais pavés aussi d'intentions révolutionnaires ».



La blague, et aussi la chanson : souvent considérée comme inaudible ou insaisissable par les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle, la voix du peuple a pourtant son mode d'expression propre, la chanson populaire<sup>23</sup>. « Nous chantions tra la la... » (v. 14) : d'emblée, le forgeron inscrit dans son discours l'écho de ces chansons que la censure impériale a fait taire dès 1851, mais qui ont, sous la monarchie de Juillet et surtout en 1848, porté les élans et les revendications des artisans et des ouvriers. Ainsi, la formule « Chapeau bas, mes bourgeois ! » (v. 135) fait référence au refrain de « La Casquette », pièce célèbre du répertoire quarante-huitard – chez Flaubert, elle accompagne les débuts politiques manqués de Frédéric au Club de l'Intelligence :

– *La Casquette* ! se mirent à hurler, au fond, les patriotes.  
Et ils chantèrent en chœur la poésie du jour :  
Chapeau bas devant ma casquette,  
À genoux devant l'ouvrier<sup>24</sup> !

L'éloge paradoxal de la crapule – « Je suis crapule », revendique le forgeron (v. 117) – trouve lui aussi sa source dans une chanson républicaine dont Steve Murphy cite un extrait significatif : « Hier c'était un titre infamant / Mais sans scrupule / La crapule / En fait son cri, son cri de ralliement<sup>25</sup>. » Quant à l'apologie de la canaille, elle s'honore d'une généalogie encore plus prestigieuse, laquelle remonte au plus célèbre poème des *Iambes* de Barbier ; lors des Trois Glorieuses, « l[']a grande populace et la sainte canaille / Se ruaient à l'immortalité<sup>26</sup> », cependant que la bourgeoisie prudente s'embusque dans l'attente de la curée – avant de confisquer la République à leur profit. En 1848, rappelle Romain Benini, une chanson de Jean-Baptiste Siméon reprend et orchestre ce nouveau titre de noblesse révolutionnaire ; dans « La Canaille », un héros de Février, blessé au combat, exhorte son fils à vivre et à mourir en défenseur de la République : « Jure-moi bien de mourir en canaille, / Car la canaille a fait la liberté<sup>27</sup>. » En 1865, une chanson d'Alexis Bouvier et Joseph Dancier, portant le même titre, remporte un beau succès au café-concert ; le refrain proclame : « C'est la canaille / Eh bien, j'en suis. » La première strophe fait justement l'éloge de la « race de fer » des forgerons, bronzés par « la fournaise »... La chanteuse Rosa Bordas s'illustra au moment de la Commune par son interprétation de cette œuvre alors très populaire. Lorsque le forgeron de Rimbaud proclame fièrement : « Je suis de la canaille ! » (v. 156), le terme rimant avec « bataille » au vers suivant, il s'inscrit dans une riche tradition chansonnière révolutionnaire et républicaine.

### **La Commune de Paris (1792 / 1871)**

<sup>23</sup> « Car cette voix du peuple existe. Elle a une existence non seulement concrète, mais publique, et son public est considérablement plus large que celui des parlementaires, des historiens ou des penseurs qui se jugent habilités à s'y substituer. Elle a un mode d'expression privilégié, qui est la chanson, elle a un espace d'expression coutumier, qui est la goguette, et elle a aussi son histoire, ses pratiques, ses codes, sa rhétorique. » (Hélène Millot, « Légitimité et illégitimité de la voix du peuple : Charles Gille et la production chansonnière de 1848 », *1848, une révolution du discours*, H. Millot et C. Saminadayer-Perrin dir., Saint-Étienne, Les Cahiers intempestifs, 2001, p. 108).

<sup>24</sup> Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* [1869], Paris, GF, 2001, p. 409. Dans « Le Forgeron », la formule « Chapeau bas, mes bourgeois ! » est suivie d'un très explicite « Nous sommes Ouvriers, Sire ! Ouvriers ! »

<sup>25</sup> S. Murphy, « Fictions révolutionnaires », *Rimbaud et la ménagerie impériale*, op. cit., p. 221.

<sup>26</sup> La référence à Barbier et à Siméon est analysée dans l'article de Romain Benini, « Du peuple à la canaille. À propos de quelques mots-rime dans *Le Forgeron* », *Parade sauvage*, n° 22, 2011, p. 26-31. Merci à Steve Murphy de m'avoir signalé cet article passionnant.

<sup>27</sup> R. Benini reproduit le texte presque complet de la chanson dans l'article cité ci-dessus, p. 28-29.

En apostrophant le roi, le forgeron interpelle aussi le lecteur et engage une polémique aux accents très contemporains. La multiplication des anachronismes, ludiques et provocants, dirige le propos aussi bien contre le second Empire que contre le dernier des Bourbons. Ainsi, la « baraque splendide » pleine de l' « odeur de nos filles » (v. 48-51) évoque bien davantage les fastes de la fête impériale que l'entourage du chaste Louis XVI. Quant aux « palsembleu bâtards » (v. 50), ils renvoient certes à l'aristocratie dégénérée d'Ancien régime (le calembour l'atteste), mais aussi à certains bâtards illustres qui, comme le duc de Morny, doivent leur ascension fulgurante à leurs origines honteuses – de notoriété publique, Morny est le fils naturel d'Hortense de Beauharnais, et donc demi-frère de l'empereur...

Fiction révolutionnaire d'actualité, « Le Forgeron » propose du 20 juin une lecture socialiste et pré-communarde. Incarnation du prolétariat, le forgeron fait des ouvriers et des artisans le fer de lance de la Révolution ; la démocratie directe, l'insurrection populaire s'opposent aux mystifications et aux trahisons des parlementaires, bourgeois conservateurs soucieux de conforter leur pouvoir politique récemment conquis en réduisant les travailleurs au silence. Les députés sont qualifiés d' « hommes noirs » (la formule se trouve aussi chez Coppée, pour désigner les bourgeois) : référence certes au costume imposé au Tiers-État lors des États-Généraux de 1789, mais aussi à l'habit noir de rigueur dans la bourgeoisie, par opposition à la blouse (ou, au mieux, à la veste) des prolétaires. Le violent antiparlementarisme qui s'exprime dans les v. 87-96 dénonce le mépris des prétendus représentants du peuple pour leurs mandataires, qu'ils trompent et trahissent comme ils l'ont fait en Juin 1848. L'apostrophe aux « bourgeois », qui suit immédiatement, précise le propos : le prolétariat révolutionnaire ne se laissera plus confisquer la république comme en 1848. Le poème de Rimbaud préfigure la tension politique et sociale qui marquera Paris durant l'hiver 1870-1871, avant la révolution du 18 mars.

D'où l'obstination avec laquelle le discours du forgeron déconstruit le lieu commun qui oppose un Peuple idéal, héroïque chevalier de la liberté et de la République, et la vile populace, écume des bas-fonds, qui déchaîne sa violence incontrôlée en temps de révolution. Autour du forgeron se presse une « foule » (le terme est repris avec insistance<sup>28</sup>) animalisée, qui « se tord » (p. 6) comme une hydre ou un dragon, et « fourmille » (v. 103) comme une invasion de cafards : « Ça bave aux murs, ça monte, ça pullule » (v. 112). Cette foule braille « comme une chienne » (v. 105) – elle est chien aussi parce que « canaille » (v. 106), et on l'entend hurler (comme un loup ?) : « Où fourmille, où fourmille, où se lève la foule, / La foule épouvantable avec des bruits de houle » (v. 103-104). Nulle rupture entre ces connotations animales et l'authentique héroïsme de ces travailleurs qui désormais se sentent « Hommes » (v. 72), « Frères » (v. 145), « écoutant le Devoir comme un clairon qui sonne » (v. 151) ; en revanche, rien ne rachète la lâcheté du roi « soumis comme un chien » (v. 10) : « Merde à ces chiens-là ! » (v. 170).

L'orateur ouvrier insiste sur la matérialité choquante du corps des insurgés : « le Peuple » (avec majuscule) porte une « veste sale » (v. 7 et 71), il agresse les regards du roi (et du lecteur) par un « tas de haillons saignant de bonnets rouges » (v. 198) ; ce bataillon de « crasseux » (v. 94) s'est donné pour chef un forgeron à la « main large et superbe de

---

<sup>28</sup> La foule, rassemblement ponctuel d'individus, s'oppose traditionnellement au Peuple en tant qu'acteur politique conscient ; la « psychologie des foules » qui obsèdera la fin de siècle témoigne des comportements irrationnels qu'on lui prête volontiers. Ce sont les implications sociales sous-jacentes à cette distinction que conteste le poème.

crasse » (p. 176). Les députés bourgeois « se bouch[ent] le nez » (v. 93) pour se préserver de l'odeur du peuple : « Les héros ne sentent pas bon », remarquait déjà le bohème Hussonnet, assistant avec Frédéric Moreau au sac des Tuileries en février 1848<sup>29</sup>... En ces temps d'hygiénisme militant, qui fait de la saleté du peuple un symptôme de sa dégradation morale, le forgeron rétablit la noblesse paradoxale des corps sales et suants des travailleurs de la Révolution.

Autre accusation incessamment reprise, qui connaîtra une fortune inégalée après la Commune : l'insurrection populaire est le produit de l'ivresse, eau-de-vie frelatée et mauvais vin ; c'est le vertige de l'alcool, et non les idéaux politiques, qui pousse les travailleurs à prendre les armes. Là encore, le poème apporte un vigoureux correctif à ce lieu commun. Certes, la forgeron est « effrayant / D'ivresse et de grandeur » (l'enjambement hugolien des v. 1-2 est significatif), mais cette ivresse est celle du sacrifice : le jour de la prise de la Bastille, les insurgés sont « soûls de terribles espoirs » (v. 73), et au 20 juin, « la foule / près de cet homme-là se sentait l'âme soûle » (v. 172 – la crasse des corps recèle une âme ivre d'idéal). On comprend pourquoi Rimbaud a délibérément supprimé la scène, immortalisée par l'iconographie et la caricature, où Legendre verse un verre de vin au roi pour le faire trinquer à la Nation...

« Supplément apocryphe à la *Légende des siècles*<sup>30</sup> », « Le Forgeron » engage un débat serré avec le poème « Le Satyre », qui, dans le recueil hugolien, évoque indirectement « la Révolution, mère des peuples » promise dans la préface. L'ouvrier dénonce la débauche qui bat son plein aux Tuileries de Napoléon-le-Petit : « Et tu te soûleras, tu feras belle fête. / – Et ces Messieurs riront, les reins sur notre tête ! » (v. 55-56) ; de même, chez Hugo, les Dieux festoyant sur l'Olympe se moquent du satyre : « Les déesses riaient toutes comme des femmes [...] / Ainsi les dieux riaient du pauvre paysan<sup>31</sup>. » Chez Rimbaud, les courtisans orgueilleux « tourn[ent] comme des paons » (v. 50) ; dans la *Légende des siècles*, « [...] le paon / De sa roue arrogante insulta l'aegipan ».

Le forgeron prophétise les « grands temps nouveaux où l'on voudra savoir, / Où l'Homme forgera du matin jusqu'au soir, / Chasseur de grands effets, chasseur de grandes causes, / Où, lentement vainqueur, il domptera les choses, / Et montera sur Tout, comme sur un cheval ! » (v. 137-141) ; ce discours infléchit dans un sens humaniste le propos du Satyre : « C'est l'esprit pénétrant de toutes parts la chose ! / On mutile l'effet en limitant la cause [...] Place à Tout ! Je suis Pan ; Jupiter, à genoux<sup>32</sup> ! » Différence majeure, néanmoins : là où le Satyre chante la révolution future d'abord avec la flûte de Mercure, puis la grande lyre d'Apollon, le forgeron ne renonce pas à l'énergie plébéienne voire populacière de son discours.

Autre référence récurrente : *Les Misérables* (auquel fait également allusion le titre du poème « Les Effarés »). La destinée de la « crapule » met en parallèle les victimes du despotisme et le sort de Jean Valjean, relégué dans les « enfers sociaux » que dénonce la préface du roman de 1862 :

C'est la crapule. – Un homme était à la Bastille,  
Un autre était forçat : et tous deux, citoyens  
Honnêtes. Libérés, ils sont comme des chiens :

<sup>29</sup> G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, op. cit., p. 392. « Ce peuple me dégoûte », conclut Hussonnet en possant son ami Frédéric dehors, « pour respirer plus à l'aise » (p. 394).

<sup>30</sup> S. Murphy, *Rimbaud*, Poésies / Une saison en enfer, Paris, Atlande, 2009, p. 44.

<sup>31</sup> Victor Hugo, « Le Satyre », *La Légende des siècles. Première série* [1859], Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 369.

<sup>32</sup> V. Hugo, « Le Satyre », *La Légende des siècles*, op. cit., p. 391-392.

On les insulte ! Alors, ils ont là quelque chose  
Qui leur fait mal, allez ! c'est terrible, et c'est cause  
Que se sentant brisés, que, se sentant damnés,  
Ils sont là, maintenant, hurlant sous votre nez ! (v. 120-126).

L'imprécation finale du forgeron, « Merde à ces chiens-là ! », reprend le « mot de Cambronne » cité dans la chapitre « Waterloo » des *Misérables*. Là encore, l'insurrection linguistique est plus brutale que chez Hugo. Le mot ordurier est inséré dans un alexandrin et non dans un récit en prose, ce qui accentue la provocation ; par ailleurs, là où le romancier rendait la parole au peuple français dressé contre la coalition des despotes européens, Rimbaud adresse ce « Merde ! » directement au roi, et l'assortit d'une insulte, retournant contre les élites le mépris dont celle-ci accable la « canaille ». La formule rappelle d'ailleurs une chanson de 1849, « Du fouet à tous ces gros chiens-là ! » ; le texte de la chanson, imprimé avec le sous-titre « Le Bœuf gras de 1849. Carnaval politique, satyrique et travesti », s'accompagne d'une caricature représentant le peuple-taureau, orné d'une ceinture rouge, se débarrassant d'une horde de parlementaires-chiens accrochés à ses jambes<sup>33</sup>.

En faisant d'un forgeron l'incarnation du peuple insurgé, Rimbaud rend la Révolution aux travailleurs qui l'ont faite ; l'insurrection du 20 juin 1792 montre la légitimité de l'exercice direct du pouvoir par le peuple souverain, lorsque ses représentants trahissent la cause de la liberté. Contre les élites qui l'ont confisquée, le poème restitue la voix du peuple, sans censure ni médiation : l'oralité familière et la chanson populaire investissent la noblesse de l'alexandrin – l'insurrection stylistique est à l'image de l'assaut donné aux Tuileries. Rimbaud coiffe sa poésie du bonnet rouge dont le forgeron affuble Louis XVI, et dont Hugo menaçait le « vieux dictionnaire » : la révolution à venir est prophétisée par un prolétaire aux mains crasseuses, non par une créature mythologique comme le satyre de la *Légende des siècles*.

On comprend dès lors pourquoi le manuscrit Demeny affiche en exergue « Vers le 10 août 1792 », alors que la version envoyée précédemment à Izambard portait la date (historiquement exacte) du 20 juin. C'est l'insurrection spontanée du peuple de Paris, et non la décision de la Législative, qui a déterminé la chute du roi : le 10 août n'est qu'une réplique du 20 juin. La foule déguenillée qui a envahi ce jour-là les Tuileries a fondé la République – la Sociale est le vrai visage de Marianne, en 1792 comme en juin 1848 et à l'automne 1870.

Corinne Saminadayar-Perrin  
Université Paul-Valéry, Montpellier 3 / RIRRA 21

---

<sup>33</sup> Ce document est en libre accès sur Gallica.