

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Revue de l'Université de Bruxelles, 1982/1-2, Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, 1982.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255_1982_1_2_000.pdf

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Elle a été publiée par l'**Université Libre de Bruxelles** et numérisée par les Archives & Bibliothèques de l'ULB.

Tout titulaire de droits sur l'œuvre ou sur une partie de l'œuvre ici reproduite qui s'opposerait à sa mise en ligne est invité à prendre contact avec la Digithèque de façon à régulariser la situation (email : [bibdir\(at\)ulb.ac.be](mailto:bibdir(at)ulb.ac.be)).

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>



3-B/5
revue de l'université de bruxelles

éditions de l'université de bruxelles

28 OCT. 1984

Lectures de Rimbaud

numéro composé par André Guyaux



revue de l'université de bruxelles — 1982/1-2



Lectures de Rimbaud

Réunies par André Guyaux

comité de rédaction de la revue de l'université

Directeur	Jacques Sojcher
Membres	Paul Bertelson, Jean Blankoff, Jean-Pierre Boon, Gilbert De Busscher, Jacques Devooght, Michel Hanotiau, Hervé Hasquin, Robert Pirson, Christian Vandecasserie, Pierre Van der Vorst.
Secrétaire de Rédaction	Adolphe Nysenholc
Rédaction	Rue du Magistrat 10 1050 Bruxelles Belgique Tél. 02/649.93.31
Administration	Avenue Paul Héger, 26 1050 Bruxelles Belgique Tél. 02/649.00.30 ext. 3799

Revue publiée avec l'aide du Ministère de l'Éducation Nationale et de la Culture française.

Les articles n'engagent que leurs auteurs.

© 1982 by **Éditions de l'Université de Bruxelles**. Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays. Imprimé en Belgique.

Présentation

Le premier but de ce recueil de *Lectures de Rimbaud*, est de lire et de faire lire Rimbaud, de montrer sous différents regards quelques aspects d'une œuvre poétique qui reste longue à découvrir malgré son apparente minceur.

Voici le plan de ce recueil de lectures. Nous y avons distingué quatre groupes. D'abord, seule, l'étude d'Yves Bonnefoy, parce qu'elle est une lecture particulière, celle d'un tableau, où le regard attentif reconnaît «Verlaine, et peut-être Rimbaud».

Ensuite, deux groupes de sept études chacun. Sept études consacrées aux poèmes en vers, même si la prosodie en est parfois très évoluée. Et sept études consacrées à la prose, dont deux seulement à *Une saison en enfer* et cinq aux *Illuminations*.

Enfin, un groupe de quatre études plus particulières, ou plus diagonales, soulevant des questions de thèmes, d'influences ou d'attribution.

Le pluralisme qui préside à ce recueil, la diversité même des approches, gagne à ce que le plan soit le plus simple, même si la distinction entre le vers et la prose, lorsqu'il s'agit de Rimbaud, n'est pas irréfutable.

Un mot de l'étude liminaire : l'examen par Yves Bonnefoy d'une peinture qu'il a découverte il y a quelques années. Car on y trouve, après l'analyse, un symbole, celui que dégage, gardant son mystère après la recherche de son identité, un personnage qui se cache derrière les autres et dont émerge le regard. Deux yeux dont le bleu ne peut ici paraître, et qui, ne seraient-ils pas ceux du poète, sont dans leur force détachée – le haut du visage, fragment, – l'allégorie de nos regards de lecteurs. En effet, dès lors qu'elle entend se survivre, s'aiguiser dans la réflexion, se diffuser au lieu de se dissiper, la lecture est d'abord l'intensité d'un regard, sa force et sa solitude.

Il n'y a pas de lecture collective : c'est un des désespoirs de l'enseignement littéraire. L'exercice, la travail, l'expérience, l'essai, le plaisir même de la lecture sont individuels par nature. Et c'est pourquoi il faut

apprécier, dans une lecture donnée, comme celles qui sont ici réunies, non seulement ce qu'il est convenu de juger : la perception objective du sens poétique, mais aussi : la justesse dans la particularité. Et c'est pourquoi, encore, il faut rassembler et diffuser les lectures, leur donner la solidarité dont elles sont privées originellement.

Parmi les sept études consacrées à des poèmes en vers une seule, celle de Rolande Berteau, s'intéresse à une œuvre des débuts poétiques de Rimbaud – on n'ose dire : de sa jeunesse, – et décèle, justement, dans *Ophélie*, notamment par l'analyse des champs métaphoriques et de leurs relations, ce qu'il y a déjà d'accompli, de maîtrisé, dans l'art du poète. Steve Murphy, en étudiant l'image du *cœur* et ses résonances sexuelles, en particulier dans *Le Cœur volé*, prolonge une recherche jadis engagée par Robert Faurisson et poursuivie par Marc Ascione et Jean-Pierre Chambon. Son analyse nous révèle de multiples aptitudes érotiques du sens des poèmes et nous persuade qu'on ne peut continuer de distinguer, même sans le vouloir, dans l'œuvre de Rimbaud, une littérature décente d'une part, poétique, et d'autre part quelques érotographies marginales. Mais il n'empêche : Steve Murphy nous engage, par le choix qu'il fait des vers qu'il cite, dans la partie mûre de l'œuvre poétique de Rimbaud, caractérisée par le gain et la multiplicité du sens. C'est là que Jean-Luc Steinmetz aborde un des poèmes les plus difficiles de Rimbaud, *Mémoire*, que les minuscules en début de vers semblent dévier déjà vers des formes de prose poétique. L'eau, «claire» au départ, «terne miroir» ensuite, et «quelle boue ?» à l'extrémité du dernier vers, est la profondeur et l'oubli de cette *Mémoire* où l'on se perd si l'on ne crée.

Quatre critiques ont choisi de s'intéresser aux poèmes de 1872, que Rimbaud a lui-même repris dans cette anthologie de dérision qu'est *Alchimie du verbe* dans *Une saison en enfer*. On voit bien là qu'il n'y a pas de césure dans la progression de l'œuvre sinon dans des manières d'autocritiques où la citation de soi n'est pas interdite. La question se ramifie : pourquoi se citer si l'on se renie ? pourquoi ce citer que des vers si l'on a déjà écrit des poèmes en prose, qui ne seraient pas cités parce que moins, ou pas encore reniés, – alors que la citation de peut s'empêcher de valoriser ? pourquoi modifier le texte antérieur des poèmes ? etc. L'étude d'Etiemble ne s'intéresse pas à proprement parler à la citation des vers de 72 dans l'œuvre d'avril-août 73, mais elle pose, à propos des *Fêtes de la patience* (quatre poèmes dont deux sont repris

dans *Alchimie du verbe*) les questions, indissociables à ses yeux, de l'inspiration, plus ancienne qu'on ne croit, et de la métrique, plus régulière qu'on ne dit, de ces poèmes. D'où l'importance, au troisième vers des *Bannières de mai*, des mots «chansons spirituelles», où Etiemble a rencontré le titre de son étude, et l'idée d'une influence d'autres *Chansons spirituelles*, celles de Marguerite de Navarre ou de M^{me} Guyon. En lisant, sous le regard d'une phrase d'*Alchimie du verbe* : «Je deviens un opéra fabuleux», le poème *Age d'or*, que, d'après le brouillon retrouvé, Rimbaud avait prévu de citer à cet endroit, Pierre Brunel étudie non pas tant le thème de l'opéra, lieu de désastres où Rimbaud n'a guère abordé, que la question d'un rapport essentiel, poétique, entre les vers de Rimbaud et sa (petite) mythologie de la musique. Herman Wetzl propose, ensuite, quelques remarques sur *Larme et Bonne Pensée du matin*, les deux premiers poèmes cités dans *Alchimie du verbe* : l'analyse éprouve alors le concept autocritique de «vieillesse poétique». Enfin, Danièle Bandelier, dans un examen plus général des poèmes d'*Alchimie du verbe*, pose la question – il faudrait parler d'histoire de l'écriture – du comment et du pourquoi des divergences, entre le texte de 1872 et le texte de 1873 des mêmes poèmes, et celle de cette fausse censure qui apparaît au moment de raconter, exemples à l'appui, un épisode de recherche littéraire. L'exégète conclut : Rimbaud ne condamne «pas tant la manière» de se vers «que les illusions qu'il se faisait sur leur pouvoir expressif».

Dans les études sur la prose, deux seulement, celle de Jacqueline Biard et celle de Frans de Haes, concernent *Une saison en enfer*. On a pu constater, en effet, qu'avec le regain d'intérêt, dans les vingt dernières années, pour les *Illuminations*, se manifeste un recul, dans les faveurs de la critique, de la *Saison en enfer*. C'est dommage à certains égards et cela ne donne que plus de prix à ces deux contributions dont la première cherche les manques, les identités, les personnages, et les ambiguïtés du couple, dans la partie la plus théâtrale, effectivement, de la *Saison en enfer*, ces *Délires I* qui font pendant aux *Délires II* d'*Alchimie du verbe*, comme l'expérience du couple semble répondre à celle de la poésie. Plus courte, la seconde étude part du texte d'*Une saison en enfer* et découvre les situations de la vie : absence du père, présence de la mère, mort d'une sœur, effacement du frère aîné, ... départ de Rimbaud qui, depuis l'exil, rend grâce au règne des siens.

Puis, trois études sur trois textes particulières, des *Illuminations*. Zbigniew Naliwajek rappelle la réflexion de trois grands critiques : Leo Spitzer, Jacques Rivière et George Poulet pour étudier l'anaphore (forme énumérative) d'*Enfance III*. *Le il y a* de Rimbaud, qui tient le fil entier du poème, n'est pas celui des enfants, ni celui d'une écriture au degré zéro ; c'est un *il y a* tragique, un «il n'y a pas». Marc Eigeldinger propose ensuite une «lecture mythique», d'*Aube*, distinguant les «séquences» du texte, où le poète, qui oscille entre ciel et terre, ayant étreint l'aube comme on embrasse la gloire, sous-entend alors son sommeil et dit, en s'écartant de lui-même, son «réveil» à la pleine lumière du jour, lorsque l'heure «indicible» du matin n'est plus qu'un passé. Nous avons voulu placer l'un près de l'autre l'article de Marc Eigeldinger et celui de Marc Dominicy tant ils sont divergents. Loin des mythes, Marc Dominicy donne à la lecture linguistique sa plus grande rigueur. Muni d'une science redoutable, tant dans le domaine général de la poétique linguistique que dans celui des travaux de spécialistes de la langue rimbaldienne (une précieuse bibliographie témoigne encore, à la fin de l'article, de cette double compétence), Marc Dominicy éprouve la poétique jakobsonienne et ses critiques au fil d'une analyse qui dépasse ses propres schémas et ne s'éloigne jamais d'une exigeante investigation du sens.

L'article virulent et lucide de Jean-Pierre Chambon répond à quelques propositions théoriques faites, il y a quatre ans, par Tzvetan Todorov dans *Poétique*, et qui tendaient à arracher le sens des *Illuminations* comme on enlève une tête à un corps qui n'y survit pas. La polémique a ses droits et ses mérites. A l'issue de cette série d'analyses de la prose rimbaldienne, je propose, pour ma part, une «poétique du glissement», étude de mots qui dérapent, de sons et de sens qui glissent, dans quelques passages des *Illuminations* et en particulier dans *Nocturne vulgaire*.

Les quatre études qui terminent le recueil couvrent des champs plus vastes ou plus particuliers de l'œuvre de Rimbaud. C. A. Hackett, qui avait, il y a quelques années écrit un article rapprochant Rimbaud et Apollinaire (*French Studies*, July 1965, repris dans *Autour de Rimbaud*, Klincksieck, 1967), s'emploie ici à dissocier les deux poètes, en maintenant le point de vue comparatiste. C'est l'occasion de revenir sur *Enfance III*, expliqué tout à l'heure par Zbigniew Naliwajek, sur le thème de la musique et de l'opéra, abordé par Pierre Brunel, et sur

quelques autres points de convergence apparente et d'essentielle divergence entre le poète d'*Alcools* et celui des *Illuminations*. Jacques Pohl revient lui aussi sur plusieurs sujets particuliers, notamment la question des adjectifs de couleur dans l'œuvre poétique de Rimbaud et celle des notations de perspective, sur lesquelles il donne un éclairage vierge. A son tour, Hiroo Yuasa tente une nouvelle approche des «paradis artificiels» rimbaldiens, liant la drogue à la double recherche, chez Rimbaud, de la liberté et de l'unité, recherche désespérée mais que les *Illuminations* traduisent en «une expérience de limites dans la mise en action de la vertu essentielle du langage». Enfin le recueil se ferme, – c'est-à-dire qu'il s'ouvre, – sur une hypothèse d'attribution : Steve Murphy relit un texte étrange, codé ou poétique à l'extrême, et que naguère Daniël De Graaf avait proposé d'attribuer à Rimbaud, parmi quelques autres textes moins proches en tout cas du secours poétique rimbaldien tel qu'on le connaît.

André GUYAUX.



Verlaine, et peut-être Rimbaud

I

J'ai acheté cette petite peinture en janvier 1978, à Paris, chez une marchande de tableaux et d'objets anciens qui a son magasin près de la place de Clichy.

La ressemblance d'une des quatre figures avec les photographies ou portraits qui nous restent de Paul Verlaine avait déjà été remarquée, puisque cette personne avait attaché au cadre une étiquette qui indiquait : «Verlaine et sa famille». Mais elle n'avait aucune autre précision, ni le moindre document, à apporter à l'appui de cette idée. Elle m'a seulement dit qu'elle tenait le tableau d'une dame qui l'avait eu longtemps chez elle et dont le mari, de son vivant, pensait également, ou savait, qu'il s'agissait bien de Verlaine. La vente avait eu lieu dans le quartier : qui fut celui, notons-le, de l'enfance de ce poète ; et l'œuvre, antérieurement, aurait séjourné en Belgique. Je n'ai rien pu savoir d'autre.

Ceci étant, le premier examen de la peinture révèle en bas et à gauche quelques mots, «A mon ami Bonsergent», qui sont d'une écriture, très claire et encore bien conservée, que rien ne permet de distinguer, à mon sens, de celle de Paul Verlaine, sauf qu'elle présente également d'assez fortes ressemblances avec celle de Rimbaud, dans ses mois de Paris ou Londres. On sait que les écritures des deux amis furent par moments assez semblables. Ce qui dans ce cas fait le plus penser à Rimbaud, c'est par exemple le B majuscule ou les lettres finales de «Bonsergent», qu'on retrouve presque identiques dans le manuscrit de *Bottom*, soit dans le titre, soit dans «claironnant» ou «brandissant». À la seule vue de ces lettres, et si bien sûr il fallait s'en tenir à ces deux seules attributions, je pencherais néanmoins pour la main de Verlaine, mais ces quatre mots ne sont pas les seuls à figurer au dessous de la figure de gauche. À leur suite – ou simplement, à côté – on discerne encore, bien que moins aisément cette fois, un R, ou un A et un R fondus – mais la

barre du A manquerait alors –, puis un point peut-être et sans doute un I et un X suivis d'autres signes presque effacés et que pour ma part j'hésite à lire. Disons qu'il y a là trois ou quatre lettres encore, dont la dernière pourrait bien être, très étirée, le S terminal d'une signature.

Que ces quelque six ou sept signes constituent une signature, c'est évidemment l'hypothèse la plus vraisemblable qu'on puisse faire, et comme il ne m'est pas évident qu'ils soient de la même main que la dédicace, ni tellement bien placés par rapport à elle s'il se fût agi de la compléter, j'ai d'abord pensé que c'était là la marque du peintre, et ma première réaction fut de consulter le Bénézit, puis le Thieme-Becker, où j'ai retrouvé le nom bien oublié de Jean André Rixens, un artiste qu'a priori il faut se garder d'exclure. Rixens est né en effet le 30 novembre 1846 à Saint-Gaudens et il est mort à Paris en 1924. Il étudia chez Gérôme et surtout chez Yvon, après quoi il semble s'être spécialisé dans la peinture d'histoire, puisqu'on lui doit une *Mort d'Agrippine* (au musée de Béziers) et un *Cadavre de César* (celui-ci au musée de Niort), avec aussi, il est vrai, une plus simple *Fileuse* (à Nancy) – ces œuvres venaient sans doute de sa participation au Salon, qui fut régulière dans les années 80 – et des éléments de fresque à l'Hôtel de Ville et à la Sorbonne. L'intérêt pour nous de Rixens, c'est qu'il n'avait que deux ans de moins que Verlaine, qu'il a donc pu admirer dès son passage aux Beaux-Arts. À la connaissance des quelques spécialistes que j'ai pu consulter sur ce point, Pascal Pia, Louis Forestier et Pierre Petitfils, rien n'atteste pourtant quelque rencontre, mais cet état de notre savoir ne prouve évidemment rien, et il y aurait certes grand intérêt à tenter de retracer tant soit peu les moments bohèmes de ce peintre qui dut s'embourgeoiser assez vite : après la rue du Cherche-Midi il alla vivre rue Boccador, l'actuelle rue Henri-de-Régner. Un ou deux visiteurs auxquels j'ai montré le tableau n'ont pas hésité à y lire son nom complet, et sans doute faudrait-il donc aller relever sur ses tableaux encore connus l'aspect de ses signatures indubitables. Mais ce qui me gêne sur cette piste, c'est que la liberté d'écriture de la pochade, et l'intimité qu'on y sent avec les personnes représentées, semblent plutôt désigner quelqu'un de très familier avec le milieu de Verlaine, et sa qualité spécifique. On s'étonne, si c'est bien Verlaine qu'on voit ici, que le témoin qui l'a regardé aussi perspicacement ait tout à fait déserté ensuite le cercle des intellectuels et des peintres d'avant-garde.

D'autre part, j'avoue que j'ai été troublé par la ressemblance de ce R à la boucle traversée (et suivi peut-être, je le rappelle, d'un point) et de



la signature d'Arthur Rimbaud dans sa dédicace fameuse d'*Une saison en enfer* à Paul Verlaine. Et je ne puis tout à fait me résigner à exclure qu'aussi mal placés que paraissent ces signes par rapport à la dédicace ils soient tout de même d'un même auteur, ni m'empêcher de rêver que le IX qui fait suite au R pourrait être un début de date et non la suite d'un nom : l'indication en chiffres romains d'un 9 ou d'un mois de novembre, comme au bas du croquis de Verlaine qui évoque Rimbaud «au chapeau melon»⁽¹⁾, où l'on peut lire, après le nom de Verlaine : I.C.Xbre 86. Arthur Rimbaud, ou si ce nom paraît trop aventureux, quelqu'un d'autre signant R ou AR, a-t-il donné le tableau à son «ami Bonsergent» à une date du coup plus qu'à demi effacée ? L'avantage de cette hypothèse, que je consens volontiers on ne peut plus hasardeuse, serait de laisser l'œuvre sans signature d'artiste – les peintres ne signent d'ailleurs quasiment jamais à cet endroit du tableau – et de me permettre ainsi de la rapprocher d'un peintre certes bien mieux à sa place dans ce contexte : Forain, dont le portrait présumé de Rimbaud, daté de mai 72 ou 74 – on sait que le dernier chiffre est malheureusement illisible – n'est pas sans présenter avec ce portrait de Verlaine de grandes parentés de facture⁽²⁾. Ce sont l'un et l'autre des études rapides plus que des œuvres. À chaque fois le fond est à peine esquissé, les traits sont dessinés d'un pinceau qui ne semble guère connaître le doute ou le repentir, ce qui révèle un tempérament d'observateur dans chacun des cas exceptionnellement incisif. Et on remarquera aussi que les deux œuvres ont en commun le goût des taches ou petites plages très claires qui jaillissent de la pénombre. Dernière analogie, mais celle-ci de peu de poids, j'y consens encore : le portrait de Forain est dédié par son auteur «à son ami ...».

II

Mais ne faut-il pas attendre quelque surcroît de lumière de ce Bonsergent auquel nous devons ces quatre mots qui nous font retrouver sans doute un instant de la vie de Paul Verlaine ?

Je dois à l'obligeance de Pascal Pia de savoir qu'il y a bien eu quelqu'un de ce nom à proximité du poète, un écrivain, Alfred Bonsergent,

(1) Reproduit par exemple dans F. RUCHON, *Rimbaud, documents iconographiques*, 1946, pl. XVI.

(2) Reproduit dans Y. BONNEFOY, *Rimbaud*, 1961, p. 159.

ce qui ajoute au déchiffrement de notre peinture un recoupement qui me semble d'importance. Ce Bonsergent avait à peu près l'âge de Verlaine, il fut comme lui à la fin de l'Empire et sous la Commune un républicain modéré. Plus tard, entre 1878 et 1887, il collabora à la *Jeune France*, la revue dont le rédacteur était Paul Demeny, celui même auquel Rimbaud écrivit au printemps de 1871 sa lettre la plus célèbre. Dans ce périodique où l'on publiait nombre d'amis de Verlaine, Bonsergent fit paraître des articles sur la sculpture, des notes de voyage – notamment, ai-je appris, sur l'île Maurice – et aussi des articles sur Vermersch en exil, ce qui nous reconduit encore à Verlaine et Rimbaud qui le fréquentèrent à Londres. Rien cette fois non plus n'atteste la moindre relation personnelle entre Bonsergent et Verlaine, dont la correspondance reste d'ailleurs insuffisamment explorée, mais il n'en est pas moins vraisemblable que leurs chemins se sont croisés quelquefois, et il faut souhaiter que l'on entreprenne aussi une étude de cet auteur oublié, dont il peut cependant rester des souvenirs de vie familiale. Il a écrit des romans, qu'il faudrait relire. Qui sait si on ne retrouverait pas, dans sa malle au fond d'un grenier, quelque autre souvenir de Verlaine, quelque billet de Rimbaud ?

Pourquoi encore évoquer le nom de Rimbaud ?

Mais regardons maintenant le tableau en ce qu'il fut et doit demeurer d'abord, c'est-à-dire une œuvre, un témoignage d'artiste. C'est donc une esquisse, de petites dimensions – environ 35 sur 20 cms –, une huile sur bois dans un cadre très simple vraisemblablement d'origine. Le fond est noir, la couleur dominante brune, les visages sont d'une belle tonalité entre le jaune et le beige, la robe de la jeune femme est d'un marron rose sur quoi retombe un ruban qui semble de velours brun, – et de droite et d'en avant du tableau vient sur les figures une lumière. On dirait qu'il fait nuit, mais ce que ces quatre personnes regardent, avec une attention si marquée, là en avant, doit être au contraire très clair. Est-ce un manège, un stand de fête foraine, un chanteur ou une danseuse sur des tréteaux – dehors, puisque deux des hommes ont leur chapeau sur la tête –, c'est en tout cas une sorte de spectacle, à en juger par les expressions, savamment marquées, d'étonnement, d'intérêt tendu, de plaisir naïf, d'attention hautaine, qui sont perceptibles sur les figures. Qui sait ? Il s'agit peut-être d'une vitrine où quelque apprêt de Noël s'offre aux yeux des passants du soir. Le peintre regarderait ces quatre-ci du dedans de la boutique, «effarés» qui sont venus à la vitre, à moins qu'il ne perçoive leur reflet – ce qui serait bien dans l'esprit de la

poésie de Verlaine – dans un panneau de la glace à demi obscure : n'est-ce pas même lui le personnage de gauche, qui, les yeux fixés intensément sur un point peut-être un peu plus haut que l'objet des autres, tient ce qui semble un cigare comme déjà le pinceau où hésite une décision ? Cet homme regarderait alors à la fois ce que les amis regardent et ce qu'ils sont eux-mêmes et signifient, dans cet instant qui les tient groupés dans un peu de rêve et d'oubli de leur être propre. Son étonnement, où passe de l'inquiétude, ce serait d'eux qu'il naîtrait, autant que de l'objet inconnu de nous à quoi ils se laissent prendre.

Du point de vue de la composition, aussi bien, c'est ce groupe serré des trois visages de droite qui frappe tout de suite et retient – une des têtes n'est-elle pas à demi-cachée, ce qui peut sembler une maladresse, mais accentue en fait la suggestion d'une solidarité étrange, on dirait un peu douloureuse, qui unirait les trois personnages. Mais aussitôt après s'impose la relation plus particulière que la lumière et les positions établissent entre l'homme qui est au centre et la jeune femme devant lui. On pense dès ce moment que c'est le rapport de ces deux êtres qui constitue le sujet secret de la peinture. De l'homme vers la femme passe quelque chose de protecteur. D'elle qui se sent ainsi entourée monte une impression de détente, de joie insouciantement retrouvée. Et on se dit alors que la lumière qui les réunit de son feu, lequel a des lueurs de foyer, est métaphorique de ce sentiment réciproque ; de ce qu'on dirait bien une affection partagée.

III

Cet homme, maintenant, si évidemment placé par le peintre au cœur de son attention, sinon même de son admiration fascinée, cet être qui domine tout le tableau, qui le charge du poids de son regard, est-ce bien, réflexion faite, Verlaine ? Oui, il me semble impossible, de plus en plus, d'en douter.

D'une part il y a cette ressemblance, qui est extrême, avec tous les portraits ou photographies que nous avons de cette tête en elle-même si singulière, et qui exprime de surcroît une personnalité si complexe. On reconnaît, et même de l'intérieur, parce que le peintre les a interrogés, croirait-on, de ce même regard averti de l'œuvre qui nous est permis aujourd'hui, ces traits où passent la dureté, la faiblesse, ce regard rusé et rêveur, – et les pommettes «mongoles». Le caractère de ce nouveau document est surtout de nous révéler un Verlaine plus énergique, plus

assuré et même plus impérieux que celui que nous connaissions par les autres témoignages. Cet homme-ci apparaît vraiment remarquable, on sent que peut y vivre la force d'intuition et de création qu'il faut bien chez un grand poète, et on se demande en retour si la figure médiocre que montrent si constamment les photographies et caricatures n'est pas le fait d'un regard incompréhensif ou même hostile que la société contemporaine a jeté sur lui, non sans parfois sa propre complicité. Qu'on pense aux caricatures de Baudelaire, heureusement dénoncées par les belles photographies faites par Nadar ou Carjat, photographies où sa fierté native le protège ! Et qu'on se souvienne, devant cette œuvre-ci, de la grande admiration de Mallarmé, par exemple, pour le «magnifique Verlaine» ! Le pauvre errant, qui devint si facilement un symbole du poète déchu, sinon de la poésie comme déchéance, ce ne fut, au moins au début, qu'un des aspects en conflit d'une nature plus vaste : mais qui s'y laissa enfermer par les ruses d'êtres médiocres ou qui haïrent sa liberté. Cette rancœur, qui le voua à la solitude, la voici soudain démasquée, et à ce titre déjà ce petit tableau est une parole utile, un signe qui nous vient du vrai lieu de la poésie.

Mais ce qu'on reconnaît aussi, plus simplement, sur ce Verlaine rendu à soi, c'est ce chapeau aux bords étroits relevés, un peu melon, que montrait déjà le dessin de Régamey où l'on voit Verlaine et Rimbaud marchant par les rues de Londres (3).

Ce chapeau, c'est donc une présomption de plus dans l'identification du principal personnage, mais c'est du même coup une indication sur la date, qui recoupe de façon claire les autres données du problème. Le dessin de Régamey est sans doute de l'automne de 1872 (4). Il montre les deux amis, qui sont arrivés depuis peu en Angleterre, dans un moment de pénurie où il est assez peu probable qu'ils aient acheté de nouveaux chapeaux. Celui de Verlaine est donc le même, vraisemblablement, qu'il portait le matin où, parti chercher la «vague tisane», il se laissa entraîner par Rimbaud qui fuyait Paris. Et présent dans ce tableau il indique, me semble-t-il, que l'œuvre fut peinte, soit dans les mois d'Angleterre, soit dans les quelques mois qui ont précédé le départ. Or, entre toutes les représentations que nous avons de Verlaine, celle qui se rapproche le plus de notre peinture est certainement la photographie de 1871 que Pierre Petitfils a reproduite pour la première

(3) F. RUCHON, *op. cit.*, pl. XV.

(4) *Ibid.*, *op. cit.*, p. 211.

fois dans sa *Vie d'Arthur Rimbaud* (5). Et l'énergie même et l'allant que je discerne dans ce portrait, et quelque chose de jeune, et jusqu'à l'état de la barbe, dont on peut suivre les variations à travers la vie de Verlaine, tout cela nous reconduit à cette période, et plus particulièrement aux mois parisiens. Car Londres fut tout de même pour Verlaine autant que Rimbaud un temps de désarroi, de fatigue : cela se voit dans le portrait par Cazals (6). Et après ce fut la prison, dont il revint si changé. Il ne reparut à Paris qu'en 77. Et si peut-être il avait toujours son petit chapeau, ou s'il en avait un autre du même genre, ce bord étroit ne couvrait plus la même assurance. Je placerai donc ce portrait dans les mois qui ont précédé ce 7 juillet 72 qui, en somme, brisa sa vie.

D'autant qu'il y a encore un autre élément pour confirmer cette date, et même la resserrer, c'est cette jeune femme dont nous constatons tout à l'heure quel rapport d'affection semblait l'unir à l'homme près d'elle : alors que ni à Londres ni par la suite on ne connaît à Verlaine d'amitiés ou de liaisons féminines qui aient eu cette qualité, où l'on sent la naïveté, la pureté, l'enjouement. Les seules femmes qu'on sache plus tard dans cette existence alourdie furent sans illusions sur la vie et elles n'eurent pas davantage cette évidente jeunesse, où il y a de l'enfance encore. L'unique présence de cette sorte qu'il y ait eu auprès de Verlaine, mais on sait de quelle importance elle aura été tout son moment assez bref, c'est Mathilde Mauté qu'il épousa dans l'été de 1870 quand elle n'avait que seize ans, et quitta à jamais deux ans plus tard. N'est-ce donc pas Mathilde Mauté qui figure sur ce tableau ? Je me suis reporté aux quatre seules photographies qu'on ait d'elle, à ma connaissance (7) ; et en dépit du fait que deux d'entre elles sont d'au moins dix ans plus tardives, et montrent une femme déjà vieillie par trop d'embonpoint, j'y reconnais aisément, traits fondamentaux, regard – ce « nez un peu retroussé » dont parla Verlaine, et « la bouche rouge, nette, le teint haut sans exagération et l'œil bien fait sous le sourcil bien

(5) Henri MATARASSO et Pierre PETITFILS, *Vie d'Arthur Rimbaud*, Hachette, 1962, p. 83.

(6) Reproduit par J. H. BORNECQUE, *Verlaine*, 1966, p. 126.

(7) F. RUCHON, *Verlaine, documents iconographiques*, 1947, pl. XVIII, et H. MATARASSO et P. PETITFILS, *op. cit.*, p. 115. Les deux autres photographies figurent dans l'album de la Pléiade consacré à Verlaine. L'une est de Mathilde déjà âgée, avec ses deux grands enfants du second mariage. L'autre par contre montre Mathilde assez jeune, et que sa ressemblance avec le portrait s'étend jusqu'au mouvement de la tête.

arqué»⁽⁸⁾ –, le même être qu'on voit ici dans son moment vernal, dans ce qu'on peut dire son rêve.

Je crois donc pouvoir faire l'hypothèse que le tableau que nous étudions représente Verlaine près de sa femme Mathilde, et qu'il fut peint en 1870-1871 ou aux premiers mois de 1872. Comme le disait correctement la tradition orale attachée à l'œuvre, il s'agit bien de Verlaine et de sa «famille». On peut ajouter : dans un moment d'apaisement, comme il y en eut plusieurs – *Birds in the Night* en témoignera une fois ultime – dans cette relation toujours rendue orageuse par les bizarreries et intempérances d'un époux lui aussi assez «inferral». Le mari et la jeune femme viennent de se réconcilier, imagine-t-on. Mathilde est toute à la joie de l'espérance qui se reforme, ils sont sortis, aussi bien, dans la ville peut-être en fête, avec deux amis dont j'ai déjà imaginé que l'un deux, c'était le peintre.

IV

Et c'est vrai qu'il a ce regard qui semble, directement ou par réflexion, avoir médité sur une apparence. Mais tout ami de Verlaine a pu faire cela, un instant, devant un peintre qui du coup n'apparaît pas sur la toile. Ou encore, il n'y a pas de vitrine, pas de miroir occasionnel pour cette apparence fugace, l'homme de droite ne regarde peut-être que ce que les autres regardent, c'est le peintre seul qui pense aux rapports qui les réunissent tous quatre.

Devant cet homme qui est à gauche, je suis tenté, en tout cas, de m'arrêter au portrait de Cabaner, peint par Manet en 1880. La ressemblance des deux figures est considérable, et elle pourra nous paraître plus grande encore, si nous tenons compte du fait que Cabaner, lorsqu'il passa dans l'atelier de Manet, était à la veille d'entrer au sanatorium, ce qui explique que le second visage soit plus émacié que le premier, qui serait, s'il s'agissait du même homme, plus jeune de 18 ans. Cabaner, le gérant du «Cercle Zutique», c'était un de ceux qui en 1871 et 1872 fréquentèrent Verlaine jour après jour, il était presque de la «famille», et sa présence en cette occasion et dans ce tableau ne serait donc que très naturelle. Elle ferait passer dans cette ombre qui enveloppe la scène le souvenir du tabac, de l'absinthe, des soirées gaspillées

(8) Cité par F. RUCHON, *Verlaine*, p. 209.

aux parodies et aux farces, – l'idée, en somme, que la vie est à regarder de loin, avec un étonnement douloureux, et qu'on peut bien se permettre, dans la «cité sans soir», de la consumer au plus vite, comme ce cigare nocturne.

Mais Cabaner, c'est aussi l'auteur de ce *Sonnet des sept nombres*, où il est écrit : «Sons et voyelles, couleurs vous répondent», ce qui eut peut-être pour conséquence un autre sonnet, *Voyelles* ; il hébergea Rimbaud à l'hôtel des Étrangers, il réfléchit sur lui, aussi bien, écrivant même à son sujet, que le fascina, un poème – «Enfant, que fais-tu sur la Terre ?» – où il lui demande de retourner à sa vie première ; et là où fut Cabaner, pendant quelques mois, là où était avec lui Verlaine, bien rarement dut manquer Rimbaud.

Or, il nous reste à regarder davantage la quatrième figure, celle qui fut destinée, de toute évidence, à ne pas attirer l'attention d'abord, étant cachée derrière l'épaule de Verlaine, et derrière la tête de sa femme, au point qu'on n'en aperçoit que le nez, les yeux, et le front que barre une mèche. Cachée, – sauf qu'à être placée ainsi là où elle semble de trop, elle n'en retient que davantage, bientôt, notre pensée qui se dit que le peintre n'a dû sacrifier de cette façon les intérêts de la composition ou de l'étude d'un beau visage que pour signifier, consciemment ou pas, quelque vérité plus pressante. Qui est donc ce jeune homme, on dirait cet adolescent, qui accompagne Verlaine, la tête nue ? D'amis aussi décidément jeunes, en cette époque où les barbes poussaient si vite, on n'en connaît guère plus à Verlaine que de fréquentations chez les jeunes femmes, sinon Mathilde ; et si donc la présence de celle-ci nous permet de dater le petit tableau de 1871 ou 1872, il n'y a pas de raison pour qu'au vu de la dernière figure nous ne pensions pas à Rimbaud.

J'avoue que je me suis persuadé que c'est bien Rimbaud qui apparaît là, dans ce qui vient ainsi s'ajouter à sa rare et toujours émouvante iconographie. C'est Rimbaud, dans cette pénombre, à cause de ce regard qui cherche loin, comme sur la photographie de Carjat, d'octobre 1871 ; et n'est-il pas vrai qu'on retrouve aussi, de portrait à photographie, la même coiffure, le même port de la tête, seuls les sourcils semblent différents, ici plus fournis, – mais on sait que la photographie que nous connaissons fut retouchée, les sourcils sont plus apparents et épais sur l'original, et d'ailleurs on les voit presque buissonnant sur le remarquable portrait que Jef Rosman a peint «sur nature» en 1873 à Bruxelles, et dans les dessins de Fantin-Latour et le *Coin de Table*.

C'est Rimbaud. Et la place de la figure dans la structure de l'œuvre ne fait que le confirmer, puisqu'elle demandait une explication et que la voici fournie, à un niveau plus profond que le jeu des formes ou l'observation des figures. Derrière Mathilde Mauté, en cette seconde sans inquiétude, Rimbaud apparaît l'être qui, arrivant, et à cause de ce regard qui voit autre chose qu'elle, menace le bonheur de la jeune femme, va briser le projet qu'elle avait formé pour son existence. Le petit tableau anonyme n'est pas seulement l'étude de quelques têtes, c'est la révélation du drame qui se prépare dans la famille de Paul Verlaine.

Rolande Berteau

À propos d'*Ophélie*

à la mémoire de mon frère

OPHÉLIE

I

- Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
La blanche Ophélia flotte comme un grand lys,
Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles ...*
4 – *On entend dans les bois lointains des hallalis.*
- Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir ;
Voici plus de mille ans que sa douce folie*
8 *Murmure sa romance à la brise du soir.*
- Le vent baise ses seins et déploie en corolle
Ses grands voiles bercés mollement par les eaux ;
Les saules frissonnants pleurent sur son épaule,*
12 *Sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux.*
- Les nénuphars froissés soupirent autour d'elle ;
Elle éveille parfois, dans un aune qui dort,
Quelque nid, d'où s'échappe un petit frisson d'aile :*
16 – *Un chant mystérieux tombe des astres d'or.*

II

- Ô pâle Ophélia ! belle comme la neige !
Oui tu mourus, enfant, par un fleuve emporté !
– C'est que les vents tombant des grands monts de Norwège*
20 *T'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté ;*
- C'est qu'un souffle, tordant ta grande chevelure,
À ton esprit rêveur portait d'étranges bruits ;
Que ton cœur écoutait le chant de la Nature*
24 *Dans les plaintes de l'arbre et les soupirs des nuits ;*

*C'est que la voix des mers folles, immense râle,
Brisait ton sein d'enfant, trop humain et trop doux ;
C'est qu'un matin d'avril, un beau cavalier pâle,*
28 *Un pauvre fou, s'assit muet à tes genoux !*

*Ciel ! Amour ! Liberté ! Quel rêve, ô pauvre Folle !
Tu te fondais à lui comme une neige au feu :
Tes grandes visions étranglaient ta parole*
32 *– Et l'Infini terrible effara ton œil bleu !*

III

*Et le Poète dit qu'aux rayons des étoiles
Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis,
Et qu'il a vu sur l'eau, couchée en ses longs voiles,*
36 *La blanche Ophélie flotter, comme un grand lys (1).*

Ophélie est une des premières œuvres d'Arthur Rimbaud et, déjà, malgré les influences qu'elle manifeste – J. Gengoux parle de la *période «française»* de Rimbaud (2) – elle révèle un sens remarquable du langage poétique. À partir d'une donnée culturelle, plus précisément, du thème déjà littéraire qu'est la tragédie d'Hamlet, Rimbaud a composé un poème-amplification qui aboutit à la métamorphose d'Ophélie, à sa fusion, par la mort, avec la nature, dans une beauté et une pureté pérennes.

Cet article se propose de montrer comment la cohérence sémantique du poème contribue à sa cohésion poétique et, en conséquence, assure sa réussite.

La disposition du poème en deux groupes de quatre quatrains suivis d'une strophe isolée respecte les moments du thème évoqué : quatre strophes au temps présent décrivent Ophélie morte et la nature qui l'entoure ; quatre strophes au temps passé évoquent son histoire ; enfin, la dernière strophe reprend, en relocation indirecte : *Et le poète dit (...)*, les trois premiers vers du premier quatrain, unissant, par l'usage des temps présent et passé, l'histoire d'Ophélie et ses prolongements symboliques en rapprochant les deux premiers mouvements du poème.

(1) A. RIMBAUD, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, «Bibl. de la Pléiade», 1972, p. 11-12.

(2) *La Pensée poétique de Rimbaud*, Paris, Nizet, 1950, p. 80 sqq.

Voyons comment dans et par chacun de ces trois mouvements est assurée la cohérence du poème.

Du point de vue sémantique, elle résulte d'une remarquable économie des isotopies sémémiques du texte ⁽³⁾. En effet, tous les sémèmes du poème, à peu d'exceptions près, se répartissent dans les isotopies suivantes : d'une part, la *nature*, représentée par les quatre domaines suivants : *aquatique, végétal, céleste, animal* ; d'autre part, l'*animé humain* et, enfin, les données *spatio-temporelles* ⁽⁴⁾. Ce petit nombre d'isotopies provoque une haute densité thématique, encore renforcée par les liens qui s'instaurent entre elles.

C'est l'analyse de ces liens qui fera, principalement, l'objet de cet article. Ils sont de trois ordres : le premier unit les sémèmes qui appartiennent simultanément à plusieurs isotopies, tels *saules, roseaux, nénuphars, aune*, relevant à la fois du monde végétal et du domaine animal. De plus, les quatre domaines ressortissant au monde naturel sont repris et condensés dans l'expression *le chant de la nature*. Ce rapport d'*ambivalence isotopique* existe aussi entre certains éléments du monde naturel et les données spatio-temporelles, mais il n'entre pas là, me semble-t-il, de souci esthétique : il est naturel que certains des sémèmes décrivant le cadre spatio-temporel du poème relèvent aussi d'autres isotopies (ainsi *onde, bois, nuits*), à côté d'indices purement temporels (tels *voici plus de mille ans, parfois* ; tels aussi, les temps employés), à côté d'autres encore, à caractère géographique (*grands monts de Norvège*).

Le second type de relation isotopique s'établit entre les différents domaines par l'intermédiaire de la métaphore, ou d'autres procédés,

⁽³⁾ F. Rastier appelle *isotopie sémémique* ou *isotopie horizontale* celle qui est établie par des sémèmes distincts «pour peu que chacun de ces sémèmes comporte un sème ou un groupement sémique commun aux figures nucléaires de tous les autres sémèmes» («Systématique des isotopies», dans *Essais de sémiotique poétique*, dirigés par A. J. Greimas, Paris, Larousse, 1972, p. 85). Certes, la notion d'isotopie, telle qu'elle a été établie par A. J. GREIMAS (*Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 69 sqq.), exploitée et affinée par d'autres, notamment le groupe μ (*Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, éditions Complexe, 1977) et F. RASTIER (*art. cit.*), suscite encore diverses interrogations (voir J.-M. KLINKENBERG, «Le concept d'isotopie en sémantique et en sémiotique littéraire», dans *Le Français moderne*, tome XLI, 1973, p. 285-290) mais elle s'avère efficace et les problèmes qu'elle pose ne peuvent, à mon sens, se résoudre, qu'à force d'analyses de textes divers.

⁽⁴⁾ Je souligne ce que je considère comme l'étiquette de l'isotopie. J'ai également tenté de dénommer le plus correctement possible le type de lien qui s'instaure entre les isotopies.

jouant le rôle de *connecteurs entre isotopies* ⁽⁵⁾. Cette *transisotopie* se module selon deux schémas : le premier, le plus représenté, va d'une des *catégories naturelles* vers l'*animé humain* et correspond à des métaphores personnifiantes. Il se tisse ainsi un dense réseau de relations. En voici quelques exemples : «(...) *dorment* les étoiles» ; «Le vent *baise* ses seins (...)» ; «Les saules *frissonnants pleurent* (...)» ; «Les nénuphars froissés *soupirent* (...)» etc. Le second schéma s'oppose au premier : en effet, il va de l'*animé humain* vers les *catégories naturelles*, liant le personnage d'Ophélie au monde qui l'entoure par les comparaisons : «La blanche Ophélie flotte comme un grand lys» ; «Ô pâle Ophélie, belle comme la neige !», ou par l'intermédiaire d'une métaphore explicitée par une comparaison : «Tu te *fondais* à lui comme une neige au feu».

Ainsi s'instaure, dans *Ophélie*, un mouvement double, dont chaque moment est, à la fois, contradictoire et complémentaire à l'autre : contradictoire du point de vue des relations sémantiques, complémentaires du point de vue stylistique ; en effet, le premier schéma, humanisant la nature, rapproche celle-ci du personnage, tandis que le second assimile Ophélie à la nature qui l'environne.

Le troisième type de relation isotopique, la *transisotopie connotative*, unit les connotations, qui se dégagent de certains termes, aux dénominations correspondantes : ainsi, *hallalis* et *fantôme* annoncent *tu mourus* ; *pleurent*, *soupirent*, *plaintes*, *soupirs* font écho à *triste* ; *râle* reprend *tu mourus* ; *enfant* est annoncé par *lys*, *blanc* et *neige* connotant la pureté et est repris dans la dernière strophe par *blanche*. Ainsi se nouent des liens sémantiques qui transcendent la linéarité du discours poétique.

Toujours dans l'ordre sémantique, la répartition des couleurs constitue un autre facteur de cohésion du poème. En effet, Ophélie est blanche (*blanche Ophélie*, *lys*, *fantôme blanc*, *pâle Ophélie*, *neige* ...), tout comme Hamlet est pâle (*beau cavalier pâle*), face à un monde noir (*onde calme et noire*, *long fleuve noir*) dans la nuit (*étoiles*, *brise du soir*,

⁽⁵⁾ Voir *Rhétorique de la poésie*, p. 66-72. Les auteurs exposent comment les unités rhétoriques «peuvent s'indexer de la même manière sur deux isotopies et assurer le passage de l'une à l'autre» (p. 67). Et, à propos de la métaphore : «(...) sa structure intersective en fait le trope connecteur par excellence. Mettant en relation deux ensembles sémiques distincts par certains éléments et analogues par d'autres, la métaphore réalise une structure lisible sur deux isotopies et qui conjoint celles-ci en assurant le passage de l'une à l'autre» (p. 69).

aune qui dort). Exceptions : deux taches colorées : celle des *astres d'or* – cliché moins heureux ! –, celle de l'*œil bleu*, et, aussi, le moment de la rencontre d'Ophélie avec Hamlet, par *un matin d'avril*. La mort est ainsi, selon la tradition du symbolisme chrétien, unie à la nuit, et la vie, au jour.

Enfin, le sentiment d'unité du texte résulte aussi de la répartition des sensations visuelles et auditives, qui décrivent, à une exception près (*sa douce folie Murmure sa romance à la brise du soir*), Ophélie muette dans le bruit du monde qui l'entoure, muette dans la mort, mais aussi dans sa vie. Voici comment se distribuent les deux ordres de notations :

	<i>1^{er} mouvement</i>	<i>2^e mouvement</i>	<i>3^e mouvement</i>
1 ^{re} strophe	notation visuelle	notation visuelle	notation visuelle en relocution
	notation auditive	auditive	
2 ^e strophe	notation visuelle auditive	auditive auditive	
3 ^e strophe	notation visuelle auditive visuelle	auditive notation auditive par défaut ⁽⁶⁾	
4 ^e strophe	notation auditive auditive	visuelle auditive par défaut	
	notation auditive	visuelle	

Cette prépondérance des notations auditives reflète vraisemblablement une sensibilité particulière du poète, mais répond aussi à un souci

⁽⁶⁾ La notation porte alors sur le caractère muet d'Hamlet ou d'Ophélie.

d'adéquation entre le thème et son expression, que prouve également le recours à l'exclamation et à l'apostrophe dans le second mouvement, et dans celui-là seulement, second mouvement où est évoqué le tempérament passionné d'Ophélie vivante.

Cette remarque invite à un examen des autres procédés de style. Je ne reviendrai pas sur les métaphores ni les comparaisons dont le rôle sémantique a été explicité ; j'insisterai surtout sur les répétitions qui rythment le poème, mais sans excès. Premier mouvement : répétition de *flotte* et de *Voici plus de mille ans* ; deuxième mouvement : répétition de *C'est que* ; le troisième mouvement, en entier, ne constitue pas une répétition mais une reprise d'éléments des trois premiers vers, avec une extension du thème floral : *Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis* (7). Le mouvement du poème s'amplifie ainsi de la simple répétition d'éléments courts à la reprise dans la relocation par le poète, qui assure, lui aussi, par la postérité de son œuvre, la vie éternelle à son thème et à son personnage.

C'est pourquoi cette analyse sémantique devrait se compléter d'une étude des thèmes lyriques du poème, l'infini, l'amour et la liberté, auxquels est conjointe la folie, étude, notamment, de leur rapport avec la nature, autre *leitmotiv* romantique. En effet, chacun de ces thèmes, évoqués dans le second mouvement, se rattache à un ou plusieurs traits descriptifs du premier et est ainsi introduit par lui : c'est le vent qui parle à Ophélie de liberté, vent présent dans la troisième strophe du premier mouvement sous la forme d'une brise légère, mais qui devient souffle violent dans la seconde strophe du deuxième mouvement. La même gradation existe à propos du thème de l'eau, *onde calme et noire* dans la première strophe, *voix des mers folles* dans la septième, thème de l'eau qui se lie à celui de la folie. L'infini, signifié de façon métonymique par le ciel, est préfiguré dans le premier mouvement par l'évocation de la nuit (*étoiles, noir, soir, dort, astres d'or*). Seul le thème de l'amour n'est pas annoncé avec autant de précision ; il peut, néanmoins, se rattacher aux sémèmes *douce folie, romance* du premier mouvement, et dans le second, il est, avant d'être évoqué clairement, suggéré par deux vers :

(7) «Les commentateurs signalent le tableau de Millais sur ce sujet en 1852» (éd. cit., p. 850). Ce tableau, en effet, met particulièrement en valeur le domaine végétal et Ophélie y tient une fleur dans la main droite.

*C'est qu'un matin d'avril, un beau cavalier pâle,
Un pauvre fou, s'assit muet à tes genoux !*

Cette œuvre, apparemment si claire, mais si bien construite, révèle donc bien le solide métier du jeune Rimbaud : sa densité thématique, garantie par l'économie des isotopies et leurs rapports entre elles, assurée, avec le concours d'un petit nombre de figures, presque toujours judicieusement choisies, la réussite de l'amplification poétique où les grands thèmes lyriques sont amenés d'une façon toute naturelle, et où éclate, en finale, le rôle du poète qui les perpétue.

Le sacré-cœur volé du poète

Dans un brillant article Marc Ascione et Jean-Pierre Chambon ont montré l'importance de l'image du cœur, ou plutôt du signe du cœur, dans l'œuvre de Rimbaud⁽¹⁾. Ils auraient pu multiplier le nombre d'exemples. Je voudrais suggérer ici quelques autres cas, qu'ils n'ont pas relevés, tout en m'éloignant sensiblement de leurs conclusions en ce qui concerne le statut biographique attribué par eux aux évocations de la sexualité dans les écrits de Rimbaud. D'abord, rappelons rapidement leurs conclusions.

Antoine Fongaro a peut-être raison de dire que leur étude «enfonce d'abord des portes ouvertes quand elle glose longuement le sens obscène évident des *Stupra* ou d'*Un Cœur sous une soutane*»⁽²⁾. Il fallait bien le faire, pourtant, puisque la critique a tendance à reléguer tous ces écrits au titre de pièces documentaires, division qui remonte à Paternie Berrichon. Il convient donc, d'abord, de rendre ces textes à l'œuvre littéraire de Rimbaud.

Quand Ascione et Chambon font l'analyse du *Châtiment de Tartufe*, on s'étonne que personne n'ait remarqué ce qui est, en effet, très évident :

«(...) sous «sa chaste robe noire», Tartufe «tisonne» avec obstination son «cœur amoureux» de sa main gantée. Ces attouchements lui procurent un vif plaisir. Il est «heureux», c'est-à-dire, dans la langue érotique, qu'il jouit. Il «bave» la foi, c'est-à-dire qu'il éjacule»⁽³⁾.

Les deux critiques montrent aussi l'équivalence entre «organe de presse» et «organe génital» dans *La Plainte du vieillard monarchiste*⁽⁴⁾. L'*Album zutique* contient, d'ailleurs, des renvois argotiques d'un poète à l'autre. Un poème de l'*Album* écrit par Henri Mercier, par exemple,

(1) M. ASCIONE et J.-P. CHAMBON, *Les «zolismes» de Rimbaud*, dans *Europe*, n° 529-530, mai-juin 1973, p. 114-132.

(2) A. FONGARO, compte rendu de l'article d'Ascione et Chambon, *Studi Francesi*, 1975, p. 378.

(3) ASCIONE et CHAMBON, *art. cit.*, p. 124.

(4) *Ibid.*, p. 125.

utilise les mêmes calembours : *L'Illumination de mille cierges (...)*⁽⁵⁾. Verlaine, Charles Cros et Nouveau s'amusaient aussi à ce jeu.

Ascione et Chambon reconnaissent «le contraste entre la richesse de signifiants et la pauvreté de signifiés»⁽⁶⁾. On pourrait sans doute les accuser d'avoir accompli une réduction, mais ce serait là une tentative de s'agripper aveuglément à un Rimbaud naïf, lyrique, voire mystique. Ce n'est pas le moindre intérêt de leur étude que de mettre en évidence la polémique rimbaldienne contre le lyrisme de l'époque. Ils signalent ainsi que le «cœur» rimbaldien constitue une «dénaturation d'une des métaphores les plus éthérées de la poésie lyrique qui n'étonnera pas chez ce profanateur-né, blague en tout cas digne des zutistes»⁽⁷⁾. Cette asymétrie du signe n'est-elle pas le propre de la fonction poétique, ce qui n'implique aucunement la disparition du signifié mais son refoulement relatif ?

Sans entrer dans le détail de tous les exemples cités par Ascione et Chambon, on se pose désormais une question précise : est-il d'autres poèmes susceptibles d'une telle analyse ? On peut répondre affirmativement, et sans grande difficulté. Je voudrais analyser ici quelques-uns parmi les premiers vers de Rimbaud qui ont l'effet oblique d'anéantir l'idée – *Un Cœur sous une soutane* devrait suffire ! – que Verlaine aurait fait «dévier» l'innocent petit Rimbaud.

Oraison du soir

Je vis assis, tel qu'un ange aux mains d'un barbier,
Empoignant une chope à fortes cannelures,
L'hypogastre et le col cambrés, une Gambier
Aux dents, sous l'air gonflé d'impalpables voilures.
Tels que les excréments chauds d'un vieux colombier,
Mille Rêves en moi font de douces brûlures :
Puis par instants mon cœur triste est comme un aubier
Qu'ensanglante l'or jeune et sombre des coulures.
Puis, quand j'ai ravalé mes rêves avec soin,
Je me tourne, ayant bu trente ou quarante chopes,
Et me recueille, pour lâcher l'âcre besoin :

⁽⁵⁾ *Album zutique*, éd. P. Pia, Cercle du livre précieux, 1962, p. 67.

⁽⁶⁾ ASCIONE et CHAMBON, *art. cit.*, p. 130.

⁽⁷⁾ *Ibid.*, p. 119.

Doux comme le Seigneur du cèdre et des hysopes,
Je pisse vers les cieux bruns, très haut et très loin,
Avec l'assentiment des grands héliotropes.

Ce poème a pour noyau une comparaison entre Jésus Christ et Rimbaud pissant. Les *cieux bruns* signifient le Paradis chrétien souillé par les excréments («Merde à Dieu», en somme). On se rappellera l'évocation de Lautréamont :

«Ne trouvant pas ce que je cherchais, je soulevai la paupière effarée plus haut, plus haut encore, jusqu'à ce que j'aperçusse un trône, formé d'excréments humains et d'or, sur lequel trônait, avec un orgueil idiot, le corps recouvert d'un linceul fait avec des draps non lavés d'hôpital, celui qui s'intitule lui-même le Créateur !»⁽⁸⁾

Mais le blasphème rimbaldien est plus complexe. Le vocabulaire est fissuré par la collision de deux discours antagoniques.

D'une part le poème évoque un plaisir enfantin, naturel, qui n'est pas inconnu des adultes. On pourrait rappeler ici les *Fleurs de boisson* de Richepin :

«Nous pisserons, très beaux, très heureux et très dignes,
Nous appuyant du front au mur éclaboussé,
Et les Batignollais verront un jour des vignes
Fleurir le long du mur où nous aurons pissé»⁽⁹⁾.

D'autre part l'acte d'uriner peut être un symbole de «puissance» phallogomorphe⁽¹⁰⁾.

Selon Edward Ahearn le mot *aubier* désigne le bois d'un arbre juste en dessous de l'écorce et la *coulure* «un accident qui fait perdre la semence d'un grain de raisin»⁽¹¹⁾. Relisons *Un Cœur sous une soutane* :

«Tiens, monsieur Léonard qui coule par terre !»

C'est la masturbation qui est ici décrite, l'écorce symbolisant le prépuce et l'*aubier* ce que Rimbaud lui-même appelle le «gland tenace et trop consulté» dans *Les Remembrances du vieillard idiot*. C'est pourquoi le cœur s'identifie au sexe, cœur *triste* puisque solitaire. On trouve la

⁽⁸⁾ LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», 1970, p. 97.

⁽⁹⁾ J. RICHEPIN, *Chanson des gueux*, Société des gens de lettres, 1978, p. 211.

⁽¹⁰⁾ Voir P. GUIRAUD, *Sémiologie de la sexualité*, Payot, 1978, p. 173-174.

⁽¹¹⁾ E. AHEARN, *Rimbaud's Images immondes*, dans *The French Review*, 1967, p. 509.

même image dans *Solitude*, ce poème d'Edmond Haraucourt dont le titre indique assez le sujet :

«Qui dira les doigts blancs dont l'effort solitaire
Gratte l'écorce du plaisir ?»⁽¹²⁾

On se rappellera aussi les images de semence dorée dans *Les Poètes de sept ans* :

«– Il rêvait la prairie amoureuse, où des houles
Lumineuses, parfums sains, pubescences d'or,
Font leur remuement calme et prennent leur essor !»

Ou bien *Les Assis* :

«L'âme des vieux soleils s'allume, emmaillotée
Dans ces tresses d'épis où fermentaient les grains.»

Le mot *ensanglante* n'est pas sans rapport avec le *long tube sanglant* des *Remembrances du vieillard idiot*, et *cambrés* rappelle *Les Premières Communions*, où le cœur saignant apparaît à nouveau :

«Et l'enfant ne peut plus. Elle s'agite, cambre
Les reins et d'une main ouvre le rideau bleu
(...)
Elle eut soif de la nuit où s'exalte et s'abaisse
Le cœur, sous l'œil des cieux doux, en les devinant ;
(...)
Elle eut soif de la nuit forte où le cœur qui saigne
Écoule sans témoin sa révolte sans cris.»

Le culte du Sacré-Cœur est problématisé par le dévoilement de la sublimation. Laforgue arrive à des évocations pareilles :

«Aux cierges, au vitrail,
D'un autel en corail,
Une jeune Madone
Tend, d'un air ébaubi,
Un beau cœur de rubis
Qui se meurt et rayonne !
Un gros cœur tout en sang,
Un bon cœur ruisselant,
Qui, du soir à l'aurore,

⁽¹²⁾ G. PILLEMENT, *La Poésie érotique*, L'Or du Temps, 1970, p. 154.

Et de l'aurore au soir,
Se meurt, de ne pouvoir
Saigner, ah ! saigner plus encore !» (13)

Et dans son *Anthologie de l'humour noir*, Breton cite Corbière criant à une femme : «Tiens, voilà mon cœur !» en lui jetant un cœur de mou-ton (14). Même Verlaine s'est amusé à ce jeu sacrilège :

«Les écrevisses ont mangé mon cœur qui saigne,
Et me voici logé maintenant à l'enseigne
De ceux dont Carjat dit «C'ÉTAIT UN BEAU TALENT,
MAIS PAS DE CARACTÈRE» (...)» (15)

D'autre part le sens du mot *écrevisse* pour désigner le sexe de la femme est attesté dans le *Petit Glossaire du langage érotique aux XVII^e et XVIII^e siècles* de Marie-Françoise Le Pennec (16).

Revenons à l'*Oraison*. Gengoux en a identifié une source importante dans *Mademoiselle de Maupin* de Gautier, dont le rapport avec notre interprétation saute aux yeux :

«Si tu viens trop tard, ô mon idéal, je n'aurai plus la force de t'aimer :
– mon âme est un colombier tout plein de colombes. A toute heure du jour,
il s'en envole quelque désir. Les colombes reviennent au colombier, mais
les désirs ne reviennent point au cœur. L'azur du ciel blanchit sous leurs
innombrables essaims ... Presse le pas, ô mon rêve ! ou tu ne trouveras
plus dans le nid vide que les coquilles des oiseaux envolés.» (17)

Dans le texte de Rimbaud le mot *colombier* fait allusion à un symbole religieux traditionnel, la colombe (comme le perroquet d'*Un Cœur simple* de Flaubert (18)). On pourrait noter que Germain Nouveau fait une suite de références à *Oraison du soir* dans *Rêve claustral*, ainsi qu'aux *Premières Communions* («Colombe en route pour l'éternel

(13) «Complainte de la vigie aux minuits polaires» de Jules Laforgue (*Poésies complètes*, «Le livre du poche», 1970, p. 60).

(14) A. BRETON, *Anthologie de l'humour noir*, «Le Livre du poche», 1970, p. 203.

(15) *Promenades et intérieurs III*, de Verlaine (*Chair, Odes en son honneur (...)*, «Bibliothèque de Cluny», 1959, p. 150).

(16) M.-F. LE PENNEC, *Petit Glossaire du langage érotique aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Borderie, 1979, p. 48.

(17) J. GENGOUX, *La Pensée poétique de Rimbaud*, Nizet, 1950, p. 208. C'est Gengoux qui souligne le texte de Gautier.

(18) G. FLAUBERT, *Œuvres complètes*, t. II, éditions du Seuil, 1964, p. 176.

colombier (...)), produisant une interprétation implicite de l'*Oraison* rimboldienne qui cadre entièrement avec la nôtre⁽¹⁹⁾.

Le mot *doux*, que Rimbaud emploie deux fois, se trouve fréquemment utilisé par lui dans des contextes sexuels. C'est vraisemblablement la fréquence du mot dans le discours catholique qui a provoqué cette ambivalence. Ainsi, Tartufe est «effroyablement doux». On peut rappeler aussi le *doux rêve* de *L'Enfant qui ramassa les balles* : le mot *rêve* lui-même se trouve investi d'une signification érotique, comme l'a bien vu Bertozzi⁽²⁰⁾. Dans *Un Cœur sous une soutane* on voit encore la douceur suspecte :

«(...) je veux vous interroger avec douceur ; répondez :
vous écartez beaucoup vos jambes, à l'étude ?»

«Dans sa retraite de coton
Dort le zéphyr à douce haleine (...)»

Le *zéphyr* ici, comme le suggère Fongaro, est sexuel, l'utilisation de ce mot étant plus ou moins conventionnelle⁽²¹⁾. Les *douces brûlures* s'expliquent donc facilement. La sensation brûlante apparaît également dans *Le Châtiment de Tartufe* («Tisonnant, tisonnant»), dans *État de siège* («son aine en flamme»), etc. Le mot *excrément* peut se référer à l'urine, mais aussi au sperme.

Avant de pisser, le poète est obligé de ravalé ses rêves. L'intention du poème réside dans la déconstruction, par le langage, du lyrisme sentimental, dans cette brèche ouverte entre le discours romantique banalisé de l'époque et le discours qui le parodie.

Le mot *ravalé*, enfin, se trouve aussi dans *Un Cœur sous une soutane* et dans *Le Cœur volé*.

*
**

Le Cœur volé

Mon triste cœur bave à la poupe,
Mon cœur couvert de caporal :
Ils y lancent des jets de soupe,
Mon triste cœur bave à la poupe :

⁽¹⁹⁾ G. NOUVEAU, *Œuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», 1970, p. 373-374.

⁽²⁰⁾ G. A. BERTOZZI, in Rimbaud, *I Deserti dell'amore e gli stupra*, Cisalpino-Goliardica, 1976, p. 4-5.

⁽²¹⁾ A. FONGARO, compte rendu d'Arthur Rimbaud I (*Revue des lettres modernes*, 1972), *Studi Francesi*, 1974, p. 373.

Sous les quolibets de la troupe
 Qui pousse un rire général,
 Mon triste cœur bave à la poupe,
 Mon cœur couvert de caporal !
 Ithyphalliques et pioupiesques
 Leurs quolibets l'ont dépravé !
 Au gouvernail on voit des fresques
 Ithyphalliques et pioupiesques
 O flots abracadabrantésques
 Prenez mon cœur, qu'il soit lavé :
 Ithyphalliques et pioupiesques
 Leurs quolibets l'ont dépravé !
 Quand ils auront tari leurs chiques
 Comment agir, ô cœur volé ?
 Ce seront des hoquets bachiques
 Quand ils auront tari leurs chiques
 J'aurai des sursauts stomachiques
 Moi, si mon cœur est ravalé :
 Quand ils auront tari leurs chiques
 Comment agir, ô cœur volé ?

Mai 1871.

On a souvent lu, dans *Le Cœur volé*, l'évocation d'un viol que Rimbaud aurait subi pendant un séjour parmi les Communards. Pour les uns, il s'agit d'un texte où se dessine la désillusion politique ; pour les autres, d'un texte anti-communard. Nicoletti avance un argument contre ces interprétations :

«(...) il est pour le moins difficile de voir dans *Le Cœur supplicié* «un pamphlet anti-communard» puisque ce serait en contradiction flagrante avec l'exaltation communarde de la lettre à Izambard dans laquelle Rimbaud l'a lui-même inséré (...)»⁽²²⁾.

Choury et Chambon ont signalé eux aussi le caractère arbitraire et politique de la présomption suivant laquelle ce viol hypothétique aurait été le fait des Communards⁽²³⁾. On peut expliquer cette présomption en

⁽²²⁾ G. NICOLETTI, *Arthur Rimbaud – une poesia del «canto chiuso»*, edizioni scientifiche italiane, 1972, p. 41-42.

⁽²³⁾ M. CHOURY, *Rimbaud, le communard illuminé*, dans *Les Poètes et la Commune*, Seghers, 1970, p. 59-60 ; J.-P. CHAMBON, *Rimbaud Versaillais ? (ou l'art de changer son fusil d'épaule)*, dans *La Revue des deux mondes*, 1971, p. 557-558.

comparant le texte du *Cœur volé* et le stéréotype bourgeois de ce que serait «l'horrible travailleur» communal, tel que Feydeau l'exprime :

«L'effronterie de ces coquins n'avait d'égales que leur bêtise et leur scélératessse. (...) Cela puait le vin, la crasse, le jus de pipe, bien autre chose encore, et je ne sais quelle bestiale vanité» (24).

Pour un certain nombre de critiques, notamment le colonel Godchot et Pierre Arnoult, cet incident est une justification de l'idée que Rimbaud fut dégoûté de la Commune (25) ...

Un critique a récemment relancé le débat en suggérant que le viol s'était produit à Mazas en 1870, lors de l'incarcération de Rimbaud (26). Mais ni Verlaine ni Delahaye n'ont dit que Rimbaud y a subi un viol, même s'il est exact qu'ils évoquent des scènes qui frisent le viol. Delahaye, par exemple, dit que Rimbaud «vit des «passages à tabac», eut à défendre sa vertu contre des voisins qui s'ennuyaient» (27). Il est effectivement probable que cette idée a servi de base linguistique au poème, mais l'hypothèse d'un viol authentique est excessive.

On lit souvent l'idée que Rimbaud aurait pris plaisir à être violé (28), idée très justement critiquée par Frohock (29). Ces hypothèses gratuites s'étendent jusqu'à des formules étiologiques du genre «viol» = «féminisation» = «homosexualité». Ce n'est pas par hasard que Godchot et Arnoult soulignent les longs cheveux «féminins» de Rimbaud. Bref, un incident imaginaire qui attire comme un aimant des divagations sexistes à n'en plus finir.

Il va sans dire que même si l'on démontre l'in vraisemblance d'un viol réel, on n'exclut pas pour autant la possibilité de quelque «fantasmatique du viol» du genre théorisé par Shoshana Felman (30). Ce qui suit voudra montrer que cette hypothèse est, elle aussi, superflue.

(24) P. LIDSKY, *Les Écrivains contre la Commune*, Maspero, 1970, p. 61-62.

(25) Col. A. GODCHOT, *Rimbaud ne varietur*, t. I, chez l'auteur, 1936, p. 178 ; P. ARNOULT, *Rimbaud*, Albin Michel, 1943, p. 102.

(26) Cl. ZISSMANN, *Chronologie*, dans *Berenice*, 2, 1981, p. 213.

(27) F. EIGELDINGER et A. GENDRE, *Delahaye témoin de Rimbaud*, À la Baconnière, 1974, p. 177.

(28) Voir par exemple E. STARKIE, *Rimbaud*, Faber and Faber, 1973, p. 80 ; W. FOWLIE, *Rimbaud : The Myth of Childhood*, Dennis Dobson, 1946, p. 26 ; R. COHN, *The Poetry of Rimbaud*, Princeton, 1973, p. 28.

(29) W. FROHOCK, *Rimbaud's Poetics : Hallucination and Epiphany*, dans *Romanic Review*, 1955, p. 195.

(30) S. FELMAN, «*Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud*», *Poésie et modernité*, dans *Littérature*, octobre 1973, p. 5.

Il est bien évident que le poème parle de sexualité. L'erreur fondamentale des critiques (et l'article d'Ascione et Chambon n'en est pas exempt) consiste à croire que tout poème faisant allusion à la sexualité doit être soit autobiographique, soit le résultat d'un processus inconscient. En même temps le «moi» du poème et celui du poète sont mis en équation.

Izambard donne le commentaire suivant :

«(...) je le vois qui m'attend devant la maison, notre Montaigne à la main, l'air amusé. Dès que je l'ai rejoint, il me met le livre sous les yeux, marquant du doigt une phrase qu'il me récite tout d'une haleine à mesure que je la lis. Il y est question de l'inspiration poétique. Pour la définir le malin essayiste a choisi ses métaphores, semble-t-il, de façon à laisser transparaître un sens bouffon, de haute gresse, sous les artifices d'une phrase très congrûment agencée : lisez-la une fois, puis relisez-la, entre les lignes :

«Le poète, assis sur le trépied des Muses, verse de fureur tout ce que lui vient à la bouche, comme la gargouille d'une fontaine, et luy eschappe des choses de diverse couleur, de contraire substance, et d'un cours rompu ...»

Rimbaud semble s'être souvenu de cette boutade dans ses triolets du *Cœur volé*»⁽³¹⁾.

On a parfois pris ce témoignage pour une niaiserie. Je crois au contraire qu'Izambard a gardé ici sa perspicacité habituelle. Mario Richter, en effet, a déclaré à propos de ce poème : «Le «cœur» se présente comme le plus solide emblème «romantique» du «je» »⁽³²⁾. C'est-à-dire que le poème traite du «je» supplicié du romantisme (voir *Les Montreurs* de Leconte de Lisle⁽³³⁾). C'est toute la problématique de l'inspiration que Rimbaud met en cause, sous l'influence, peut-être, de *The Philosophy of Composition* de Poe.

Le ton du *Cœur volé* rappelle *Un Cœur sous une soutane*. On verra que l'expression «Ça ne veut pas rien dire» ne revêt pas nécessairement un sens tragique. D'abord, les quolibets rappellent le sentiment de

⁽³¹⁾ G. IZAMBARD, *Rimbaud tel que je l'ai connu*, Mercure de France, 1963, p. 112-113.

⁽³²⁾ M. RICHTER, «*Je est un autre*» et *Le Cœur supplicié*, dans *La Crise du logos et la quête du mythe*, À la Baconnière, 1976, p. 44.

⁽³³⁾ Voir l'excellente analyse de J. TERRIE QUINTANA, *The Voyant as Clarion in Barbare*, dans *Rivista di letteratura moderna e comparata*, 1976, p. 227.

blessure émotionnelle que ressent le séminariste d'*Un Cœur sous une soutane* :

«Toute l'assistance pouffa de rire : les messieurs se penchaient l'un vers l'autre en faisant de grossiers calembours (...). Je compris qu'il me fallait dévorer, à moi aussi, cet amour douloureux éclos dans mon cœur».

Comme l'ont suggéré Ascione et Chambon, Rimbaud, en parlant de «grossiers calembours», fait allusion aux procédés qui sont ici les siens⁽³⁴⁾. Il s'agit encore, dans *Le Cœur volé*, d'un naïf, sexuellement exploité comme celui du *Cœur sous une soutane* :

«(...) il me mettait la main sur l'épaule, autour du cou, et ses yeux devenaient clairs, et il me faisait dire des choses sur cet écartement des jambes ... Tenez, j'aime mieux vous dire que ce fut dégoûtant, moi qui sait ce que cela veut dire, ces scènes-là ! ... Ainsi, on m'avait mouchardé, on avait calomnié mon cœur et ma pudeur (...)».

Pour se sentir dans l'obligation d'attribuer une signification autobiographique au *Cœur volé*, il faudrait en oublier le contexte et supposer que Rimbaud n'a pas lu *La Religieuse* de Diderot, ni certains textes de Voltaire ou de Sade, dont l'humour procède souvent de la même naïveté de la part de l'exploité et du même anticléricalisme. On aurait tort de croire, comme Frohock, que la sexualité n'intervient pas. Selon Frohock, il est impossible de comprendre les images secondaires du poème sans voir dans le «cœur» l'organe cardiaque. D'ailleurs, dit le critique, Rimbaud n'a pas lu Freud⁽³⁵⁾. Mais cela n'a pas empêché Théophile Gautier de voir dans la colonne Vendôme le «godemichet de la gloire»⁽³⁶⁾, ni Rodolphe Salis de voir dans la «tour Eiffel, ce phallus de la capitale»⁽³⁷⁾. Il ne s'agit pas ici d'une image univoque et c'est justement la cohabitation, dans le poème, des deux sens opposés qui constitue sa dynamique textuelle.

Même dans *Un Cœur sous une soutane* la polémique littéraire est au premier plan :

⁽³⁴⁾ ASCIONE et CHAMBON, *art. cit.*, p. 121.

⁽³⁵⁾ W. FROHOCK, *Rimbaud's Poetic Practice*, Harvard and Oxford University Presses, 1963, p. 122.

⁽³⁶⁾ *Le Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle*, t. I, À Bruxelles. Sous le manteau, 1881, p. 133.

⁽³⁷⁾ R. DARZENS, *Nuits à Paris*, E. Dentu, 1889, p. 113.

«Il ravalait ma poésie ! il crachait sur ma rose !»

L'expression *effeuillait délicatement une rose*, selon Ascione et Chambon, veut dire «se masturbait»⁽³⁸⁾.

«César et le sacristain fumaient chacun un cigare maigre, avec toutes les mignardises possibles» (*id. est : se mutuo fellabant*)⁽³⁹⁾.

Cigare, en effet, signifie pénis⁽⁴⁰⁾, et suggère une motivation pour l'idée du «caporal» et des «chiques» du *Cœur volé*. De ce point de vue, l'analogie, soulignée par Madeleine Perrier, entre *Le Cœur volé* et un poème de l'*Album zutique* devient compréhensible⁽⁴¹⁾ :

«J'occupais un wagon de troisième : un vieux prêtre
Sortit un brûle-gueule et mit à la fenêtre,
Vers les brises, son front très calme aux poils pâlis.
Puis ce chrétien, bravant les brocards impolis,
S'étant tourné, me fit la demande énergique
Et triste en même temps d'une petite chique
De caporal, – ayant été l'aumônier-chef
D'un rejeton royal condamné derechef –
Pour malaxer l'ennui d'un tunnel, sombre veine
Qui s'offre aux voyageurs, près Soissons, ville d'Aisne».

Il n'est pas difficile de comprendre la nature de la demande *énergique*, ni l'offre du *tunnel* : plaisanterie fondée sur la loi sexuelle de l'offre et de la demande. Mais surtout un calembour conventionnel entre *Aisne* et *aine* :

«Vous connaissez, j'en suis certaine,
Derrière un petit bois touffu,
Dans le département de l'Aisne,
Le village de Confoutu». (*Eugène Vachette*)⁽⁴²⁾

Parmerde, Charlestown, Boglione ... Rimbaud et Verlaine s'entourent d'une topographie satirique.

⁽³⁸⁾ ASCIONE et CHAMBON, *art. cit.*, p. 120 et 129.

⁽³⁹⁾ *Ibid.*, p. 120.

⁽⁴⁰⁾ A. DELVAU, *Dictionnaire érotique moderne*, Slatkine Reprints, 1968, p. 98 ; M. BÉALU, *La Poésie érotique*, Seghers, 1976, p. 12.

⁽⁴¹⁾ M. PERRIER, *Rimbaud, Chemin de la création*, Gallimard, «Les Essais», 1973, p. 25-26.

⁽⁴²⁾ *Le Parnasse satyrique*, t. II, p. 111 ; voir aussi *Le Parnasse satyrique*, t. I, p. 153 et *Le Nouveau Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle*, p. 52.

Le front aux poils est pour le moins suspect si l'on se rappelle *Un Cœur sous une soutane* :

«Sur son front chauve frissonnait comme un éclair furtif son dernier cheveu roux: ses yeux émergeaient de sa graisse, mais calmes, paisibles ; son nez semblable à une batte était mû par son branle habituel (...)».

Nez gogolien, comme dans *Accroupissements* et *Les Lèvres closes*.

Cette interprétation est confirmée par «l'aumône amoureuse», qui signifie l'acte sexuel ⁽⁴³⁾. Encore plus intéressant, le mot «chique» :

«A ce prix-là, sans doute la boutique
De faire un choix j'eus la permission
Et je montai pour tirer une chique ...» (*Chanson anonyme moderne*)
«Je vais tirer mon coup, ma crampe, ou bien ma chique,
Dit un futur Gerbier ...» (*L. Protat*) ⁽⁴⁴⁾

Donc l'expression «Quand ils auront tari leurs chiques» devient plus explicite. Le mot *brûle-gueule* rapproche selon la même métaphore la gueule et le tison sexuel. Un vers du *Vieux Coppée* : «*Les soirs d'été (...)*» confirme encore cette interprétation :

«Suceurs du brûle-gueule ou baiseurs du cigare»

surtout avec le mot *égare* qui suit : on regardera un dessin obscène de l'*Album zutique* commenté ainsi :

«De peur qu'on ne s'égare,
Cecy est ung cigarre» ⁽⁴⁵⁾

Le mot *soupe* ou, plus fréquemment, *bouillon chaud*, peut désigner le sperme ⁽⁴⁶⁾. Si l'on ajoute que *baver* signifie éjaculer, et que la *poupe* doit être lue comme une simple analogie descriptive, le texte devient plus compréhensible. Une autre utilisation du mot *baver*, très significative elle aussi, se retrouve dans *Le Châtiment de Tartufe* :

«bavant la foi de sa bouche édentée (...)»

De la même façon que Rimbaud emploie des métaphores ou des transpositions métonymiques qui sont plus généralement utilisées pour

⁽⁴³⁾ DELVAU, *op. cit.*, p. 31.

⁽⁴⁴⁾ *Ibid.*, p. 354.

⁽⁴⁵⁾ *Album zutique*, p. 165 et fac-similé (non paginé).

⁽⁴⁶⁾ DELVAU, *op. cit.*, p. 68.

parler du sexe de la femme (par exemple : cœur⁽⁴⁷⁾, rose⁽⁴⁸⁾), il use ici d'une expression plus souvent appliquée au vagin :

«Pour récompenser mon mérite,
Arrachant les dents bien à point,
Permettez que je vous visite
Votre bouche qui n'en a point» (*Cabinet satyrique*)⁽⁴⁹⁾.

Yves Reboul corrige l'affirmation de Madeleine Perrier, pour qui *Le Cœur volé* reprendrait un thème du poème de l'*Album zutique*, et indique que *Le Cœur volé* est une production antérieure⁽⁵⁰⁾. Constatation évidente, mais importante. Rappelons que selon Izambard, *Un Cœur sous une soutane* serait de juillet 1870⁽⁵¹⁾. La modulation du thème commun à ces deux textes et à *Un Cœur sous une soutane* commençant dans celui-ci, on aurait peine à soutenir l'hypothèse d'un viol par des Communards, et même l'hypothèse d'une référence à l'incident de Mazas ne serait pas nécessaire.

Il y a quand même une violence dans ce poème, mais c'est peut-être surtout au niveau du langage. Si des mots comme *caporal*, *chique* et *soupe* renvoient à des formes de tabac, nous devrions tenir compte d'autres aspects de l'expression *tirer une chique*. «Jeter une chique» est une métaphore assez évidente de l'éjaculation, mais si *tirer une chique* veut dire «tirer un coup», *donner une chique* veut plutôt dire «donner un coup». «Chique de tabac», «passer à tabac», «tabasser» sont tous liés inextricablement, mais on notera que *chique* suggère aussi le mot «chic», dont le contexte littéraire, surtout depuis Baudelaire, s'accorde avec la lecture du texte amorcée dans cette étude⁽⁵²⁾. On retourne donc quand même aux passages à tabac suggérés par Delahaye. La lecture de Felman, où «vol» et «viol» se rencontrent dans le cœur v(i)olé, est enracinée dans des phénomènes langagiers plus complexes⁽⁵³⁾. On peut arriver à la conclusion de Henri Jones :

⁽⁴⁷⁾ *Ibid.*, p. 101.

⁽⁴⁸⁾ *Ibid.*, p. 333.

⁽⁴⁹⁾ *Ibid.*, p. 66.

⁽⁵⁰⁾ Y. REBOUL, compte rendu du livre de Madeleine Perrier, dans *Arthur Rimbaud 3, Revue des lettres modernes*, 1976, p. 161.

⁽⁵¹⁾ D. MOURET, *Rimbaud tel qu'ils l'ont connu, Lettres inédites Izambard-Delahaye-Coulon*, dans *Arthur Rimbaud I, Revue des lettres modernes*, 1972, p. 76.

⁽⁵²⁾ Voir P. GUIRAUD, *Structures étymologiques du lexique français*, Larousse, 1967, p. 126-141 («Le Champ morpho-sémantique du verbe *chiquer*»).

⁽⁵³⁾ FELMAN, *art. cit.*, p. 7-11.

«En dépit de ses matériaux réels et exagérés le *Cœur volé* ne fait pas revivre une scène précise mais toutes les scènes de défloration imaginables, sans distinction sexuelle» (54).

D'ailleurs, si l'on croit, comme le critique cité, que *Les Douaniers* et *Le Cœur volé* racontent le même incident, on doit conclure au moins que les «faits» évoqués sont transformés par l'intermédiaire du langage pour produire une réalité autonome, littéraire et conceptuelle. Delahaye parle de «voisins», le texte semble évoquer vaguement des soldats ; un passage à tabac n'est pourtant pas affirmé par le texte. Une lecture conséquente suggérerait plutôt que le narrateur naïf a été séduit et exploité physiquement, comme Léonard dans *Un Cœur sous une soutane*. Donc un viol réel n'est absolument pas nécessaire pour comprendre l'enjeu de ce texte.

Même en laissant tomber la polémique contre *Coppée de J'occupais un wagon (...)*, ces textes expriment une polémique proprement littéraire. À Mario Richter de deviner l'enjeu littéraire du *Cœur volé* :

«Dans le triolet d'ouverture on a donc au premier plan le drame du «cœur» présent dans les refrains, et à l'arrière-plan les rires vulgaires et inconscients d'une vague «troupe», dont les gestes de dérision (les *jets de soupe*) ne sont pas sans rappeler d'une manière efficace les conséquences humiliantes du mal de mer. N'est-ce pas là en gros la situation même de l'albatros baudelairien livré aux outrages et aux moqueries des hommes d'équipage vulgaires ?» (55)

Ce mal de mer rencontre le mal du poète dans le passage de Montaigne cité par Izambard. Le *brûle-gueule* du *Vieux Coppée* et l'idée de dérision sont expliqués ainsi : «L'un agace son bec avec un brûle-gueule (...). Exilé sur le sol au milieu des huées». Madeleine Perrier a raison de voir un lien entre les *brocarts* et les *quolibets*, mais cela ne s'explique pas par la définition qu'elle choisit :

«Les quolibets sont des propos triviaux et aussi, en musique, des morceaux d'un caractère comique et également trivial» (56).

Brocarts et *quolibets* signifient «railleries», c'est-à-dire *huées*. Rimbaud ridiculise implicitement l'albatros baudelairien, dans lequel il ne voit

(54) H. JONES, *Poésie «synthétique» et «analytique» dans l'œuvre d'Arthur Rimbaud*, dans *Revue d'esthétique*, 4, 1969, p. 415.

(55) RICHTER, *op. cit.*, p. 47.

(56) PERRIER, *op. cit.*, p. 27.

qu'une mystification romantique. La même problématique parodique apparaît dans *Bottom*, où l'on a sans doute raison de reconnaître encore l'albatros-poète, *trainant* son aile⁽⁵⁷⁾. Cette problématique justifie entièrement le témoignage d'Izambard et aussi la source retrouvée par Gengoux : un passage des *Grotesques* de Gautier qui rentre très bien dans le cadre de cette polémique⁽⁵⁸⁾. En outre notre hypothèse résout la contradiction que Nicoletti discerne dans les interprétations actuelles. Car le texte, loin d'être anti-communard, module la polémique contre la poésie «subjective» du professeur, et donc il illustre, et ne contredit nullement, la lettre de Rimbaud⁽⁵⁹⁾. Donc l'interprétation selon laquelle le poème serait objectif à cause de son référent autobiographique se trouve elle aussi superflue.

On peut citer ici *La Fin*, de Tristan Corbière, raillant la conception romantique de la mer, telle qu'elle paraît dans *Oceano Nox* de Victor Hugo :

«Leurs *boujaron* au cœur, tout vifs dans leurs capotes»

«Le défi dans les yeux, dans les dents le juron !

A l'écume crachant une chique râlée,

Buvant sans haut-de-cœur la *grand'tasse salée* (...)»⁽⁶⁰⁾.

Les deux poètes poursuivent des buts analogues.

L'exploitation sexuelle se retrouve dans *Les Douaniers*, dont l'aspect ludique n'a pas été suffisamment étudié. Le mot «Macache» se décompose en «ma cache», dont le sens contextuel est évident. De la même façon l'expression «empoignent les Fausts» est un jeu, car Faust veut justement dire «poing» en allemand. Jeu typiquement rimbaldien, car Rimbaud, comme l'a vu Cohn, exploite la langue anglaise dans *Rages de Césars* : «Saint-Cloud, un fin nuage» (*cloud* signifie nuage en anglais)⁽⁶¹⁾.

⁽⁵⁷⁾ Voir R. COHN, *op. cit.*, p. 378 ; A. GUYAUX, *L'animal dans l'ordre du sensuel et de l'amour*, dans *Critique*, 1978, p. 871 ; P. BROOME, *From Vision to Catastrophe in Rimbaud's Illuminations*, dans *Forum for Modern Language Studies*, 1979, p. 376.

⁽⁵⁸⁾ GENGOUX, *op. cit.*, p. 260-262.

⁽⁵⁹⁾ Voir G. SCHAEFFER, *Poèmes de la révolte et de la dérision*, dans *Études sur les «Poésies» de Rimbaud*, À la Baconnière, 1979, p. 110.

⁽⁶⁰⁾ CORBIÈRE, *Œuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», 1970, p. 847. C'est Corbière qui souligne.

⁽⁶¹⁾ COHN, *op. cit.*, p. 73.

On a récusé trop vite le témoignage de Delahaye, pour qui le texte parlerait de l'«auscultation manuelle» que les deux amis auraient subie à la frontière ⁽⁶²⁾ :

«Quand sa sérénité s'approche des jeunesses,
Le Douanier se tient aux appas contrôlés !
Enfer aux Délinquants que sa paume a frôlés !».

Insinuation sexuelle de rigueur presque, dans une évocation de la douane. Corbière y arrive, lui aussi :

«Le portrait de ma Belle, avec *morbidezza*
Passe de mains en mains : l'inspecteur sanitaire
L'ausculte, et me sourit ... *trouvant que c'est bien ça !*» ⁽⁶³⁾.

*
**

«Rimbaud, Toi qui fus un enfant à précocité inégalée, surdoué,
génial, Toi qui fus un adolescent à la recherche de la pureté et de
l'absolu, quelle fut ton idylle avec ta Muse ? Où l'as-tu rencontrée
pour la première fois ?» ⁽⁶⁴⁾.

Ma Bohème (Fantaisie)

Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées ;
Mon paletot aussi devenait idéal ;
J'allais sous le ciel, Muse ! et j'étais ton féal ;
Oh ! là ! là ! que d'amours splendides j'ai rêvées !
Mon unique culotte avait un large trou.
– Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course
Des rimes. Mon auberge était à la Grande-Ourse
– Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou
Et je les écoutais, assis au bord des routes,
Ces bons soirs de septembre où je sentais des gouttes
De rosée à mon front, comme un vin de vigueur ;
Où, rimant au milieu des ombres fantastiques,
Comme des lyres, je tirais les élastiques
De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur !

⁽⁶²⁾ EIGELDINGER et GENDRE, *op. cit.*, p. 126.

⁽⁶³⁾ «Veder Napoli poi mori», de Corbière (*op. cit.*, p. 782). Mots soulignés par Corbière.

⁽⁶⁴⁾ J.-M. LEFÈVRE, *Quel féal ?*, dans *Rimbaud vivant*, n° 17, 1979, p. 30.

Arrivons enfin à *Ma Bohème*, sommet de la poésie lyrique ! Mario Richter s'est déjà avisé de l'ironie de ce poème :

«Il n'est pas difficile en effet de discerner derrière l'harmonie apparente de cette solide composition un grincement tenace et âcre, une déchirure subtile mais claire dans la confiance du poète à l'égard des valeurs sentimentales héritées de la sensibilité romantique»⁽⁶⁵⁾.

Comme l'observe Richter, la juxtaposition de la *lyre* et des lacets ne peut qu'être ironique. Mais il faut aller plus loin. Si le poète marche «les poings dans [s]es poches crevées», comme dans *Les Poètes de sept ans* («les deux poings / A l'aine»), ce n'est pas par hasard. La main cachée, comme l'a indiquée Jacques Plessen, que ce soit sous une table (*Les Assis*) ou sous une soutane, évoque la masturbation⁽⁶⁶⁾.

Le rêve, comme dans *Oraison du soir* et *Un Cœur sous une soutane*, prend une connotation sexuelle. Le sous-titre «Fantaisie» est révélateur aussi («rêve» et «Fantaisie» sont soulignés par la répétition). Le «large trou» de l'«unique culotte» de ce poète pourrait désigner sa braguette.

«Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course
Des rimes (...)
assis (...) je sentais des gouttes
De rosée à mon front (...)
Comme des lyres, je tirais les élastiques
De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur !».

Point d'exclamation significatif, et quel mot clôt le poème, si l'on songe qu'en nouant les lacets de ses souliers le pied est forcément moins près du cœur littéral que du cœur sexuel (*élastique* : extensible) ! N'oublions pas la fin des *Remembrances du vieillard idiot* : «- et tirons-nous la queue !».

Le pouce, tout comme le nez, désigne le sexe. Et le mot *rosée*, le sperme, comme le suggèrent Ascione et Chambon en parlant de *La Brise* (dans *Un Cœur sous une soutane*)⁽⁶⁷⁾. Le mot *égrener* s'applique au chapelet, mais *s'égrener* signifie «laisser tomber la semence (d'une plante mure)», comme la «coulure». Relisons *Le Châtiment de Tartufe* :

(65) RICHTER, *op. cit.*, p. 32.

(66) J. PLESSEN, *Promenade et poésie, L'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud*, Mouton et Cie, 1967, p. 43.

(67) ASCIONE et CHAMBON, *art. cit.*, p. 122 ; DELVAU, *op. cit.*, p. 333.

«Châtiment ! ... Ses habits étaient déboutonnés,
Et le long chapelet des péchés pardonnés
S'égrenant dans son cœur, Saint Tartufe était pâle ! ...».

Enfin, rappelons ce passage d'*Un Cœur sous une soutane* :

«je tire, sous mes habits, ma poésie sur mon cœur, et je la presse longuement en rêvant ...»

Il ne faut plus croire à l'idée d'un Rimbaud mystique. Ne dit-il pas dans *Un Cœur sous une soutane* ?

«ce qui était surtout effroyable, c'était l'air de la sacristaine, qui, l'œil au ciel, faisait la mystique».

Le mot *goutte* peut aussi signifier «sperme»⁽⁶⁸⁾, et sans compter le *front*, métonymie suspecte. Rappelons également que *luth*, *cithare*, *psaltérion* et *lyre* signifient, dans *Un Cœur sous une soutane*, le sexe de l'homme (voir Delvaux : «Bande ta pine et débande ta lyre»⁽⁶⁹⁾).

Dans l'œuvre de Rimbaud les signifiés sexuels se fissurent dans une production de signes dont l'accumulation présente de véritables problèmes de représentation visuelle. Même dans *Un Cœur sous une soutane* Rimbaud cherche les limites de la signification littéraire. Mais l'érotisme ne constitue pas le «centre» de la textualité rimbaldienne. Selon Ascione et Chambon :

«L'érotisme adolescent n'est pas «une des principales sources» de son inspiration, mais, de loin, la principale»⁽⁷⁰⁾.

Les deux auteurs suggèrent que dans *Un Cœur sous une soutane* il y a «de la part de Rimbaud une contribution féroce à sa propre critique»⁽⁷¹⁾. Ils racontent, tout comme Chauvel et Castelnaud, l'histoire selon laquelle Rimbaud aurait éjaculé dans la tasse de lait de Cabaner⁽⁷²⁾. Selon eux, c'est là ce que Delahaye en a dit. Au contraire, Guillemain a publié il y a longtemps déjà ce texte de Delahaye, rapportant les paroles de Rimbaud :

⁽⁶⁸⁾ DELVAUX, *op. cit.*, p. 214.

⁽⁶⁹⁾ PILLEMENT, *op. cit.*, p. 143 ; BÉALU, *op. cit.*, p. 240.

⁽⁷⁰⁾ ASCIONE et CHAMBON, *art. cit.*, p. 129.

⁽⁷¹⁾ *Ibid.*, p. 121.

⁽⁷²⁾ *Ibid.*, p. 114 ; J. CASTELNAU, *Rimbaud*, Jules Tallandier, 1944, p. 107-108 ; J. CHAUVEL, *L'Aventure terrestre de Jean Arthur Rimbaud*, Seghers, 1971, p. 95.

«— C'est embêtant, j'ai maintenant une sale réputation à Paris. Causes ? Les blagues des camarades, et aussi les miennes, d'ailleurs. Je me suis amusé, c'était bête, à me faire passer pour un ignoble cochon. On m'a pris au mot. Ainsi je raconte un jour que je suis entré dans la chambre de Cabaner absent, que j'ai découvert une tasse de lait apprêtée pour lui, que je me suis br... dessus, que j'ai éjaculé dedans. On rigole, et puis on va raconter la chose comme vraie !» (73).

Jusqu'ici on a trop cherché de référents biographiques pour expliquer l'érotisme des poèmes de Rimbaud. L'érotisme constitue une source d'inspiration parmi d'autres, pas du tout la source privilégiée que suggèrent Ascione et Chambon, qui restent beaucoup trop crédules en face de l'étude de Faurisson, qui n'a rien d'un «travail minutieux de déchiffrement» (74). La supériorité de l'analyse d'Ascione et de Chambon reste leur identification fondamentalement correcte d'un lexique argotique contemporain. Le travail reste ouvert du moment que les polémiques idéologiques et littéraires ne sont pas négligées.

(73) H. GUILLEMIN, *Connaissance de Rimbaud, nouveaux documents inédits*, dans *Mercure de France*, 1954, p. 242.

(74) ASCIONE et CHAMBON, *art. cit.*, p. 116.

Exercice de mémoire

On a toujours quelque pudeur à entrer dans la «mémoire» de quelqu'un – et lorsqu'il s'agit de Rimbaud, nul doute que cette crainte ne redouble. Mais aussi bien devons-nous penser que toute phrase qu'il pose sous nos yeux est paraphée de sa mémoire et que son passé ne peut que faire retour dans le texte selon l'incroyable nouveauté de l'après-coup (Nagträglich).

À peine sorti de l'adolescence, il est cet écrivain (gardons-lui ce terme) qui déjà dresse des bilans (malgré l'affirmation délibérée «Il faut être absolument moderne») parce qu'il doit vite trouver «le lieu et la formule» et qu'il constate aussi les échecs subis. Précipitation de celui qui, en quelques années, pense changer les hommes, voire le monde, invente un «nouvel amour», détient tout le programme de l'inouï. Et déception parallèle ; assurance que le bon chemin ne fut pas emprunté, et qu'il ne s'en trouve peut-être pas, du reste. D'où ce mouvement, dès les «Derniers vers» qui, tout en songeant à une «avancée», est parfois rétrospectif et s'indique comme tel pour partie d'*Une saison en enfer*, sorte de carnet de route spirituel (quels que soient les brouillages «à dessein» du processus bio-graphique) et dans maintes des *Illuminations* (*Enfance, Jeunesse*). Quand bien même l'on estime que *du texte* se forme là : désir et vertiges inappropriables, ne laisse pas d'insister un pendant de la vie, de celle qui naguère çà et là fut vécue avec hâte et gourmandise. Rimbaud pressé. Dans l'urgence de définir une expérience et d'en mesurer le résultat. Bravant toute patience, cette lente traversée du réel que d'autres, Mallarmé par exemple, tenteront en toute rigueur. «Science avec patience/Le supplice est sûr». Les *Fêtes de la patience* semblent la résolution d'une seule «saison». Immédiatement dans l'éternité. À peine parvient-il à nous la transmettre. Tout lui est donné si ravageusement ; il *travaille* «à se rendre voyant» – mais quand il affirme cet effort la voyance déjà l'immerge. Les «illuminations» ? Il ne les formulera qu'en passant – «considérable», bien sûr. Et toujours plus loin il se mène, toujours plus abruptement, sans éluder pourtant la nécessité de «faire le point». Souvent il enrage du peu qui fut obtenu :

misère de quelques poèmes. Pourtant cette misère est le legs parcimonieux que les plus grands nous laissèrent, bribes, morceaux, fragments comme déjà mis à mal par un feu, le feu dont ils viennent.

L'histoire de Rimbaud, dans son écriture, ne suit pas le parcours hésitant d'un vagabondage. Si, dans sa vie, il est patent que le vagabondage le tente, dans son écriture un projet précocement se marque – et le soin de le faire partager (à Verlaine, à Germain Nouveau). Mais tout serait simple s'il ne s'agissait que d'avancer plus loin, plus vite que les autres. Rimbaud est aussi homme de retour (ce qui ne fut guère signalé). Telle est l'alternance qui anime son entreprise poétique : partir en quête, puis, sur la route, voir d'un œil déçu les pauvres miracles réalisés et convenir de cette indigence ; puis, aussi rapidement, repartir, dépasser pour qu'à nouveau tout soit encore remis en cause (du moins, en jugera-t-il ainsi). Le départ de Rimbaud se grève d'un retour tout aussi surprenant, tout aussi constitutif de son intensité – parce qu'une telle intensité prend son efficace de l'amarre qu'elle doit rompre, de l'enracinement qu'elle doit défaire. Le mouvement qui cherche «le plus loin» et se fie aux Odyssées insensées est bel et bien une Odyssée, à savoir un égarement au long cours quand il faudrait tout simplement rejoindre Ithaque ! Ici donc se dresse une figure (idole matricielle, femme phallique, donnons-lui tous ses titres de férocité et d'affect) : la *mother* que Rimbaud n'arrive pas à quitter. Il est *fascinant* (pour cette raison, tous les lecteurs de Rimbaud ou presque ne l'ont lu qu'au rebours – et c'est cela aussi qu'impute son «inversion»), il est presque hébété de voir que Rimbaud n'abandonne jamais véritablement sa mère et qu'il avait à dire à cette femme-là *quelque chose qui jamais n'a pu passer*. Rimbaud tourne autour d'une explication avec sa mère et, plutôt que de s'expliquer, il fuit, mais pour toujours y revenir, vieux revenant de Roche, vieux fils, pour (ne pas) lui demander quelque chose de l'ordre de : «Pourquoi m'as-tu fait ? Pourquoi vint-il au jour, Jean-Arthur Rimbaud ? Quelle était la nécessité de ce fils et qu'avait-il à voir avec ce qui jouit entre un homme et une femme ?».

*
**

MÉMOIRE

I

*L'eau claire ; comme le sel des larmes d'enfance,
L'assaut au soleil des blancheurs des corps de femmes ;
la soie, en foule et de lys pur, des oriflammes
sous les murs dont quelque pucelle eut la défense ;
l'ébat des anges ; – Non ... le courant d'or en marche,
meut ses bras, noirs, et lourds, et frais surtout, d'herbe. Elle
sombre, ayant le Ciel bleu pour ciel-de-lit, appelle
pour rideaux l'ombre de la colline et de l'arche.*

II

*Eh ! l'humide carreau tend ses bouillons limpides !
L'eau meuble d'or pâle et sans fond les couches prêtes.
Les robes vertes et déteintes des fillettes
font les saules, d'où sautent les oiseaux sans brides.
Plus pure qu'un louis, jaune et chaude paupière
le souci d'eau – ta foi conjugale, ô l'Épouse ! –
au midi prompt, de son terne miroir, jalouse
au ciel gris de chaleur la Sphère rose et chère.*

III

*Madame se tient trop debout dans la prairie
prochaine où neigent les fils du travail ; l'ombrelle
aux doigts ; foulant l'ombelle ; trop fière pour elle ;
des enfants lisant dans la verdure fleurie
leur livre de maroquin rouge ! Hélas, Lui, comme
mille anges blancs qui se séparent sur la route,
s'éloigne par delà la montagne ! Elle, toute
froide, et noire, court ! après le départ de l'homme !*

IV

*Regret des bras épais et jeunes d'herbe pure !
Or des lunes d'avril au cœur du saint lit ! Joie
des chantiers riverains à l'abandon, en proie
aux soirs d'août qui faisaient germer ces pourritures !
Qu'elle pleure à présent sous les remparts ! l'haleine
des peupliers d'en haut est pour la seule brise.*

*Puis, c'est la nappe, sans reflets, sans source, grise :
un vieux, dragueur, dans sa barque immobile, peine.*

V

*Jouet de cet œil d'eau morne, je n'y puis prendre,
ô canot immobile ! oh ! bras trop courts ! ni l'une
ni l'autre fleur : ni la jaune qui m'importune,
là ; ni la bleue, amie à l'eau couleur de cendre.*

*Ah ! la poudre des saules qu'une aile secoue !
Les roses des roseaux dès longtemps dévorées !
Mon canot, toujours fixe ; et sa chaîne tirée
Au fond de cet œil d'eau sans bords, – à quelle boue ?*

Mémoire est assurément l'un des plus remarquables, inouïs, poèmes de Rimbaud ; je veux dire par là que sa modernité, sa création verbale, l'organisation des images sont en parfaite liaison avec l'analyse d'un «sujet» qui, à travers la sublimation, laisse admirablement parler son angoisse. Beauté comme celle que Rimbaud promettait d'injurier et qu'il sut aussi saluer, aussi fort. Nous voici donc mené vers le dépôt flottant du souvenir – ce qui pourrait très bien être également une mémoire constituée dans et par l'écriture. Il n'y a là ni décalque réaliste (mais du réel reste par fragments), ni pure fiction fabriquant un univers formel où les mots seuls détiendraient le dernier mot. Lire Rimbaud invite à se garder de ces deux erreurs et à occuper résolument l'espace où le réel se déforme en imaginaire et où l'imaginaire tente le réel.

L'écrivain se profile dans *Mémoire*, car l'on présumera non sans raison que le *Je* du texte est assumé par Rimbaud tout au long du poème, quand bien même ce *Je* n'apparaît que dans la cinquième partie. Cette dernière partie se donne comme conclusion d'une certaine dérive au fil de l'eau. Mais ce qui s'affirmait d'abord «courant en marche» atteint finalement «l'œil d'eau morne» sur lequel *Je*, «jouet de l'eau», fixé, ancré sur son canot, ne peut rien saisir. Le poème aboutit à une impuissance – et l'on doit estimer que c'est la hantise de cet ancrage qui le motive *profondément*, quand bien même le texte nous présente par instants le «courant en marche».

L'analyse portera sur quelques nœuds sémantiques ou idéologiques : l'eau évidemment, signe élémentaire du poème qui, affecté de diverses valences, lui confère son motif et sa variété ; l'espace familial ensuite qui se superpose au monde aquatique pour définir une sorte de scène

primitive ; enfin, le «blason» symbolique par deux fois exhibé, en deuxième, puis en dernière strophe, figuration par Rimbaud d'une topologie approximative où lui-même en tant que sujet indique sa position de «laissé pour compte». Une lecture, même superficielle, implique de tels choix. Ils postulent que ce texte n'est pas simple affaire de structure. Ils assurent sa *signifiance*, opportune peut-être pour le lecteur, mais surtout nécessaire pour Rimbaud qui ne dispose alors que de ce moyen pour «être au monde», pour tenir au monde, même s'il est proche de la fin du monde «en avançant».

*

**

– HYDRAULIQUE

L'eau provoque l'exercice de la mémoire. Il faut sans doute capter en elle non pas tant le reflet du passé que ce qui donne à voir sur celui-ci. On peut la suivre, la descendre («Les fleuves m'ont laissé descendre où je voulais») ; on peut aussi regarder à travers. Il est possible qu'au fond de l'eau soit en dépôt le souvenir – comme les couches stratifiées, la vase. Tout le cours du texte, qui se donne *a priori* comme anamnèse clarifiante, n'atteint – on le notera – que le brouillage et le trouble. Il tient en effet entre deux mots, *incipit* et clause finale : l'eau claire/la boue. La clarté initiale, inconsiderément promulguée, recouvre en fait une boue fondamentale (de fond) où le débat dont Rimbaud est «la parole et l'écriture», ne sera jamais totalement éclairci.

L'eau du poème est d'abord eau d'organe, larme – comme existe le poème *Larme* avec lequel il faut le mettre en corrélation. Pleurs salés de l'enfant. Signe du deuil – et certes le deuil caractérise, pour une part, l'affect de ce qui est dit. Inscription d'un manque. Une femme («Madame» ou «Elle»), «froide et noire», «court après le départ de l'homme». L'enfance est resourcée par cette *Mémoire*. Or, tout de suite, une souffrance la meurtrit. Baptême de l'enfance. Eau lacrymale. Première expérience du deuil. L'eau offre à la fois la surface et la profondeur de la mémoire. Elle trace une aire (qui, finalement, sera «sans bords») sur laquelle va se déposer une part du fantasme, voire se recomposer plusieurs scènes dont, sans doute, la scène primitive. Complexe de lumières, elle évoque vite un interdit. À la mesure de son évidence se créent des associations érotiques qui maillent le chagrin au désir : «blancheurs des corps de femmes», oriflammes («de lys pur») sous les murs interdits à «une pucelle». Quatrain d'une découverte

sexuelle : les corps féminins dans leur nudité, et de sa punition : larmes, pucelle «empêchée», à qui l'on défend, mais qui pareillement fut peut-être défendue. L'«assaut» et «la soie» échangent leurs sonorités – et ce qui est tentative violante (parrainée par le soleil) devient vite tabou. Les oriflammes arborent – qui sait – les signes d'une force militaire. Dans cette eau du souvenir, Rimbaud mêle déjà la «pucelle» et «le soldat» (jouant aussi de réminiscences à la Jeanne d'Arc) ; il achemine vers la conjonction, la *conjugaison* dont lui-même sortira – et dont, sur un autre plan, il ne parviendra jamais à sortir, comme en témoigne le texte lui-même.

On s'attendait à ce que le poème s'avancât au rythme fluvial et certes, dès la deuxième partie, le «courant d'or en marche» laisse espérer les chances d'un aval ; plus loin sont mentionnés les «chantiers riverains». Cependant l'eau, qu'on estimait fluide et claire, tend beaucoup plus à demeurer. Immanence de la mémoire qui cache en fait un fond inaccessible. Aussi bien devient-elle «humide carreau» qui «tend ses bouillons limpides», fenêtre encadrée d'étoffes bouillonnées – comme si elle s'élevait à la verticale et montrait un «intérieur» :

«l'eau meuble d'or pâle et sans fond les couches prêtes».

Il s'agit bien des reflets qui moirent le fleuve ou la rivière (la Meuse qui passait sous les fenêtres du 5, bis, quai de la Madeleine où Rimbaud habita depuis juin 1869) et qui pénètrent jusqu'en son cœur. Mais se compose aussi toute une vision d'intérieur où luisent les *meubles* jaune pâle et les *couches prêtes*. À ce moment, les couches foncières de la rivière se muent en lits préparés pour la nuit. Le lit de la rivière devient lit des enfants ou des époux – ce qu'annonçait le «ciel-de-lit» des vers antécédents et ce que reprendra le passage : «Or des lunes d'avril au cœur du saint lit». L'or (lunaire) est présent dans le lit conjugal comme il colore les «couches prêtes». Le lit fluvial et le lit conjugal ne s'équivalent pas, mais ils persistent dans la durée du texte, l'un à côté de l'autre, cohabitant pour une union indécidable.

L'eau-carreau – non plus «courant en marche» – s'enclôt vite dans un cadre qui non seulement la rend lisible, arrime sa fugacité, mais accueille des «signes» (sur lesquels nous reviendrons). Elle forme alors un «terne miroir» et l'on y perçoit déjà l'espèce de *taie* qui va recouvrir l'eau claire. Quand s'ouvre le donner à voir, il offre une déception, une matière terne. Ainsi, plus loin, est-elle définie comme «nappe, sans reflets, sans source, grise» : tache plombée où rien ne (se) passe, où la

question de l'origine reste en suspens («sans source»). L'eau claire, l'eau des yeux lacrymale et salée, celle d'un baptême de souffrance, produit à son tour un *œil*, triste et «morne» ; l'énonciateur en est le jouet. *Le Je* est pris sur cette nappe (on comparerait utilement cette posture avec *Le Cygne* de Mallarmé). Il n'est plus question du mouvement rédiment du fleuve ; l'eau retient à son fond par une chaîne. Rimbaud semble alors commenter ni plus ni moins *Le Bateau ivre*, dont le mouvement de folle navigation se solde cependant par une lassitude désespérée. Bilan déjà d'une thaumaturgie inutile – ou reconnue impossible.

«Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache
Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
Un enfant accroupi plein de tristesse, lâche
Un bateau frêle comme un papillon de mai.»

Cette flache pour Rimbaud constitue un lieu décisif, une place d'enfance. L'image peut être jugée banale. Hors le stéréotype qu'elle reprend, il faut y voir cependant la tristesse liée à l'aventure inutile ou dérisoire. Il n'y a certes pas loin de cette flache finale du *Bateau ivre* à l'œil d'eau morne et boueux sur lequel *Je* est à l'ancre. Le «canot», «immobile», «toujours fixe», la «barque immobile» fournissent un pendant paradoxal (seulement en apparence) au «bateau ivre» ; or la lecture du plus célèbre texte de Rimbaud manifeste bien en sa terminaison cette immobilité (retour au port) comme l'une des fins pensables de la navigation onirique et fabuleuse. Rappelons également la prose *Ouvriers* où le sujet de l'énonciation (encore un *Je*) et sa «femme», Henrika, se promènent dans la banlieue, sans doute celle de Londres. Ce texte mène dans un endroit auquel *Mémoire* n'était pas étranger (comparer les «chantiers riverains à l'abandon», l'été qui «fait germer ces pourritures» au «vent du Sud» éveillant «toutes les vilaines odeurs des jardins ravagés et des prés desséchés») ; le couple remarque une flache «laissée par l'inondation du mois précédent», où nagent «de très petits poissons». Là encore, la flache opère comme un symptôme ; elle attire certaines images du désir.

– GÉNÉSIQUE

Nous avons observé comment l'eau se modifiait dans *Mémoire*, comment l'eau de la Mémoire (celle du Léthé et de l'Alétheia) était encore une fois vouée à la découverte comme au remasquement. Ce qui

se découvre n'est qu'un secret de plus. S'interrogeant par l'eau, le poème qui est mémoire produit un mouvement d'anamnèse purement déceptif. Ou bien l'eau s'en va, le courant d'or en marche «meut ses bras noirs». Ou bien elle stagne, attache au moins clair (la boue), quand bien même elle annonce en surface, en son tain un symbole explicatif.

Mais si l'eau donne à voir, fût-ce dans la confusion, comme Anna Livia Plurabella, la Liffey de Dublin, conte le *wake* de Finnegans, il importe précisément de situer la teneur de ce qui est vu, entendu, senti (il faudrait, en effet, tous les sens pour recomposer ce qui se dit là par le moyen du langage – toujours inférieur à la polyphonie des impressions). Inévitable apparaît en ce cas la réflexion (la réflexion quasi impossible : «sans reflets») d'une scène, multiple d'ailleurs, où ce n'est pas Rimbaud qui est frontalement impliqué, mais une femme, certainement l'«Épouse» et peut-être «Madame». La plupart des commentateurs n'ont pas hésité à assimiler «Madame» à la mère de Rimbaud. Mais il n'est pas aussi certain que Rimbaud ait consenti à cette assimilation. Il est vrai que celle qu'il nomme dans *Les Poètes de sept ans* «la Mère» (grande importance de cette majuscule) était appelée *Madame* par les citadins de Charleville et surtout par les paysans de Roche. Mais il est d'autres «Madame» dans l'œuvre et qui ne renvoient pas, cette fois-ci, à la mère ; dans *Après le Déluge*, par exemple, et surtout dans *Bottom* : «je me trouvai néanmoins chez ma dame, en gros oiseau gris bleu (...)». L'attitude de Madame, «trop debout dans la prairie», décrirait bien cependant la tenue rigide de la *mother*, d'autant qu'elle tient l'ombrelle aux doigts, comme ailleurs elle tenait «le livre du devoir», et que cette ombrelle amorce une castration : l'ombrelle perd son *r*, devient «ombelle» que la femme foule aux pieds.

On doit donc admettre sans chicanes que le monde familial où Rimbaud aiguisa ses rages, est ici-même représenté ; les enfants lisent «leur livre de maroquin rouge» «dans la verdure» (on évoque en flash *Le Dormeur du val*, trou rouge au côté droit sur fond vert !). Enfants, oui, comme ils l'étaient tous naguère : Frédéric, Arthur, Isabelle, Vitalie, sévèrement placés sous la maîtrise maternelle. Le poème les silhouette peut-être. Tout près du carreau de l'eau, Rimbaud parlait des «couches prêtes», puis des «robes vertes et déteintes des fillettes» – qui ne sont pas si loin de son souvenir. Quant à Madame, elle avance, rigoriste («raide») dans la prairie «où neigent les fils du travail». Étrange expression qui substitue à un non-dit (la Vierge ; voir «fils de la Vierge») le «travail» – ce qui donne un tout autre sens au texte ; car s'il

est normal que sur l'herbe matinale blanchissent les fils de la Vierge (le langage populaire désigne ainsi les toiles d'araignée nattées de rosée), il est plus surprenant d'y voir neiger les «fils du travail». Les *fils* deviennent ainsi ceux de la filiation. La famille ourdit dans la loi du travail sa descendance. Ils y seraient donc tous, au rendez-vous du texte, mère, enfants. Nul n'y manquerait – et surtout pas le père, remarquable, il est vrai, par son absence dûment établie par «le départ de l'homme», comme cela se produisit dans le réel de l'année 1862. «Lui» (remarquons encore la majuscule) «s'éloigne par delà la montagne» (le mont Olympe, tel était le nom donné à la colline boisée qui dominait la Meuse, face à la maison du 5, bis, quai de la Madeleine). Et la femme «court ! après le départ de l'homme !». Rimbaud nous mène au plus proche du drame familial dont il fut le puéril témoin. Cela remonterait à ses six ou sept ans. Mais cela surtout se reconstituerait dans *Mémoire* comme une scène jamais vue, toujours repensée.

Rien de plus gratifiant, certes, que d'établir de telles homologies ; elles veulent dire surtout que Rimbaud ne ressuscite pas le passé, mais le refabrique à bout de plume au moyen de certains éléments *qui n'ont pas pu passer*, justement. Ce passé tourne autour d'une «mésentente» qui inspire (souffle) à Rimbaud l'un de ses premiers thèmes poétiques : les orphelins (réapparaissant, par exemple, dans *Ouvriers*). La mère est morte «et le père est bien loin». Or, Rimbaud ne se contente pas de constater ce départ et les regrets qu'ils suscitent («regrets des bras épais») ; il s'aventure plus délibérément du côté de ce qu'il faut bien appeler «la scène primitive» (*Urszene*), celle-là même qu'il perçoit déjà dans *Les Étrennes des Orphelins*, premier poème connu.

«On allait (...)

Aux portes des parents tout doucement toucher ...»

Toucher quoi ? «La porte», semble dire le texte, non sans laisser planer une troublante imprécision.

S'il y a l'eau (des larmes, de la Meuse), le lit se trouve disposé dans le paysage d'écriture et Rimbaud, sans craindre de violenter son lecteur, c'est-à-dire lui-même, écrit au second quatrain de *Mémoire* :

«(...) Elle

sombre, ayant le Ciel bleu pour ciel-de-lit, appelle
pour rideaux l'ombre de la colline et de l'arche.»

Qui est cet «Elle» ? Peut-être l'eau claire apparaissant au début du poème. Peut-être une femme, celle qui plus loin sera désignée comme

l'Épouse et Madame, dans l'antagonisme du Lui/Elle. Femme-rivière et rivière-femme. En cet instant l'eau s'«étend», étend son lit ; et son ciel-de-lit est tout simplement le Ciel (presque un jeu de mots comme en fera Tristan Corbière), cependant que la colline et l'arche (l'arche d'un pont) versent une ombre sur ce lit, en voilent la scène. Rideaux ! Et rides de l'eau. Ce voilement se poursuit bien alors dans l'«humide carreau» qui tend ses «bouillons limpides». Qui dort là, sinon l'eau et la femme ? Et quelque chose se cache, au fur et à mesure que l'on montre. Comme si l'on assistait à un nouveau dérobement des «corps de femmes». Ciel-de-lit, rideaux, étoffes bouillonnées des carreaux empêchent le regard de la mémoire. L'œil s'obnubile.

En ce point, l'arche architecturale paraît impliquer un autre sens, infléchit (courbe) la vision – comme si la nomination de la famille ne pouvait se faire que dans le contexte du catholicisme auquel Rimbaud est lié («Je suis esclave de mon baptême»). Déjà plusieurs notations administraient l'inévitable fond religieux : «lys pur» (des oriflammes, il est vrai), «pucelle» (Jeanne d'Arc ?) détournée du péché, «ébat des anges», «Ciel bleu» (majusculé). L'arche (*arcus*) de pierre se double d'une arche (*arca*) d'alliance. D'où sans doute le verbe «meubler» deux vers plus bas. Cette arche d'alliance (voyez aussi l'arc-en-ciel et sa valeur biblique bien connue de Rimbaud dans *Après le Déluge*) laisse présumer l'alliance nuptiale ; au sens propre d'abord, que réverbère le mot «or» et «plus pure qu'un louis», référence à l'or-métal ; au sens figuré ensuite, l'union entre époux, cette «foi conjugale» sur laquelle insiste Rimbaud et qu'il réfère explicitement au modèle de la Sainte Famille. L'Épouse ici nommée participe évidemment d'une réalité mystique. Aussi le poème ne doit-il pas être rabattu, enfermé dans la stricte réalité familiale que Rimbaud connut. Cette réalité (départ de l'homme, regret de la femme) admet, ailleurs, le modèle vénéré de la Sainte Famille : soit l'Épouse (qui est une vierge – et l'on notera, dans le contexte, l'importance de «pucelle» et du non-dit : la Vierge, dans l'expression «les fils du travail»), l'homme et Lui. Reste que la Sainte Famille propose précisément, pour peu qu'on y réfléchisse (toujours question de reflet avec l'eau mémorisante !), une structure extraordinairement anormale : l'Épouse, inséminée par le Verbe, enfante virginalement (Immaculée Conception) le Fils qui, plus tard, l'accueillera au ciel (Assomption) comme sa fille. Il existe donc une histoire, l'Histoire sainte, qui subsume le poème – et la simple histoire du passé de Rimbaud. L'Histoire sainte est continûment présente dans les poèmes

de cette époque (voir, par exemple, *Jeune Ménage, Michel et Christine*, etc.). Si donc il existe bien sur terre, dans le monde d'ici-bas (sorte d'incarnation), Madame et les enfants («fils» et «fillettes»), ne demeure pas moins ce que dit la Bible quant à la naissance du Christ. La rencontre des deux : famille et Sainte Famille ne signifie pas que l'une explique l'autre. Il vaudrait mieux dire qu'en un certain point la référence mystique traverse le «descriptif familial». Aussi bien *Lui* et *Elle* sont-ils couple et couple séparé ; mais Lui se charge bientôt, au détour d'une phrase, de connotations qui n'ont plus rien à voir avec le géniteur réel : tel, *Il* s'en va à la manière du Christ quittant sa mère pour faire ce qui doit être fait, accomplir les Écritures ; il s'éloigne par delà la montagne (cette montagne qui évoque aussi le haut lieu du sermon). Ainsi résonne, non pas réassimilée, mais rendue à toutes ses vertus, la comparaison : «comme mille anges blancs qui se séparent sur la route». En ce moment se conjuguent le fils («anges blancs») et le père, Rimbaud le thaumaturge qui songe à réinventer l'amour (voir aussi les *Proses évangéliques*) et l'homme aux «oriflammes» («bras épais et jeunes»). Confusion. *Elle* court après l'époux réel qui l'a quittée et après le fils qui vagabonde (à la recherche, inconsciente, d'une image du père). Les *deux* pourraient s'y retrouver, se retrouver «au cœur du saint lit» marqué par une union très évidemment mystique. Bizarrerie de Rimbaud le blasphémateur. Et tendance équivoque à l'inceste farouche. Connaître «la Vampire qui nous rend gentils» (*Angoisse*) ou bien réaliser ce que Georges Bataille seul tente dans *Ma Mère*, et que laisse regretter l'unique vers d'un poème perdu de Rimbaud :

«Car elle aime d'amour son fils de dix-sept ans.»

– SYMBOLIQUE

Restent les signes qu'à l'intérieur même des éléments majeurs du texte, Rimbaud marie (comme un *sélam*), dispose, sans très bien savoir (démarche de l'in-su) ce qu'ils recouvrent. Ils recouvrent en effet la nappe d'eau, sa clarté et ce lit qui ouvre, rien ne l'affirme plus limpidement, le lit conjugal comme le saint lit. Ce qui sera «œil d'eau morne» en fin de poème est d'abord masqué (tout cela participe de la dialectique du rideau, du carreau, de l'intérieur et du dehors) par une «jaune et chaude paupière» – qui rend sa force à l'expression surfacée «eau dormante». Le «souci d'eau», c'est-à-dire le nénuphar, comme s'entendent à le penser les commentateurs, cache comme une paupière

le «terne miroir». Mais Rimbaud nous entraîne vite dans un labyrinthe analogique. Véritable coexistence baroque de certains «indices» (avec risque de parasitage sémiotique). Le nénuphar, à la fois paupière et or pur (il n'est pas interdit de songer ici à l'alchimie), est également «foi conjugale» (Rimbaud se permet à l'occasion le seul tutoiement contenu dans son poème : «ta foi» – ce qui rapproche ici le fils et la mère). La fleur, elle-même connectée au corps : paupière, et au minéral : louis d'or (alchimie et *analité* y rivalisent) symbolise – comme il est précisé – la foi conjugale. Incluse dans le texte, placée sur l'eau comme signification, elle organise autour d'elle un monde qui tend à se superposer au simple univers aquatique. Elle jalouse dans une sorte d'héliotropisme (songez aux «grands héliotropes» de Rimbaud aussi sexuellement marqués que ceux de Van Gogh) ce que l'écrivain nomme «la Sphère rose et chère». Difficulté du poème en ce passage où s'expose la simple réalité textuelle, mais où celle-ci, en raison de l'insistance du symbole, implique un sens second, voire multiple. Que la Sphère dessine le «disque» solaire paraît évident, encore que la notion de Sphère, si importante chez certains pré-socratiques comme Parménide, – mais Rimbaud les ignorait ! – implique un *volume* qui ne déconseillerait peut-être pas une lecture plus triviale, consonnant avec les *Stupra*. Fesses au ciel, cul rose, «sphère rose-chair» (éros et cher : ce qui vaudrait bien un louis d'or !). On a l'impression qu'au sens mystique se joint toujours un sens libidinal. Au mouvement-plan de l'eau s'ajoute une verticalité qui joint le fond (la boue) au soleil et qui, dans le soleil, voit aussi une sphère de chair rose.

Ce symbolisme floral que Rimbaud souhaite insinuer, il y revient à la fin de son poème, comme si les quatre quatrains intermédiaires en commentaient (par l'image du milieu familial et de son drame) la première apparition. Le sujet de l'énonciation tardait à se dire, même s'il était supposable comme destinataire quand un *tu* désignait la foi de l'«Épouse». Or, dans la dernière strophe, il est tout entier *sommé* – comme le sommet d'un triangle – entre deux fleurs. À l'ancre sur le canot. À l'encre sur la page. Jeune, mais également «vieux» comme le monde, tel ce «dragueur» faisant effort, pour remonter du fond, peut-être de l'or (voir *Larme*), peut-être les déchets du fleuve. Fixé, épinglé entre l'une et l'autre fleur. *Je*, Jouet, hochet entre *Lui* et *Elle*, la Sphère rose (véritable Soleil-père) et le jaune souci (foi conjugale). Ainsi le moi s'affiche-t-il simultanément comme jouet et sommet immobile, moi de l'Im(...), de l'impuissance et de l'importunité. Ses bras sont trop courts,

alors que ceux du courant étaient «lourds et frais surtout, d'herbe» ou «épais et jeunes d'herbe pure». Bras de la rivière, bras du fleuve. Bras d'homme et de femme – et Rimbaud l'enfant, lui, n'a que des bras qui ne savent étreindre ni cueillir. Maintenu à distance, comme dans un cauchemar «typique» où saisir est interdit.

Autrefois – on s'en souvient – le «souci d'eau» (nénuphar) jalousait la Sphère rose (le Soleil). Désormais, deux fleurs cohabitent dont on pourrait estimer que l'une est le reflet de l'autre, puisqu'il y a «jouet de l'eau». Mais il ne semble pas que l'eau avance son miroir : «Sans reflets». Et les fleurs doivent être prises pour ce qu'elles sont, sans «réflexion». Soit, l'une jaune et l'autre bleue. L'une renvoyant à la «jaune et chaude paupière», «souci d'eau», «foi conjugale». L'autre, plus insolite, «bleue, amie à l'eau couleur de cendre», fleur bleue peut-être, amour de peu, digne des *Petites Amoureuses* et terne, en fin de compte eau grise. (Inutile de voir dans cette fleur bleue celle de la Connaissance recherchée par Heinrich von Ofterdingen que Rimbaud ignorait, gâçons-le). Le symbole que proposent ici les deux fleurs refuse de s'expliquer. Ainsi il arrive que le patent matériel onirique ne permette pas la bonne «association» qui en dévoilerait l'exacte teneur. Il faut donc garder en tête l'impression affective qui se dégage de cette partie du poème : une demande d'amour et l'incapacité de la satisfaire. Un empêchement, une censure, y compris dans la sublimation que représente le texte. Rimbaud ne saisit ni la «foi conjugale» (amour filial ou mariage officiel, consacré) ni l'autre amour, sensible in-*souci*ant, vagabond, celui d'une amie, fugitive et terne en fait, comme l'eau grise. Les «fillettes» réapparaissent à ce moment, sous un autre mot : «les saules qu'une aile secoue», car c'étaient elles dont les robes vertes imitaient les «saules» d'où «sautent les oiseaux sans brides». Ici même la mémoire de Rimbaud quitte le seul monde familial, rêve sur ces pucelles auxquelles on défend de sortir, *seules* comme des *saules* et qui pourraient s'envoler mieux que les «oiseaux sans brides», secouant leurs ailes. Les robes deviennent les roses et l'Eros, celui qu'impliquait aussi la Sphère rose et chère. Le festival chromatique brouille volontairement les pistes dans la mesure où il les multiplie : tressages et bouillons de l'eau mémorisante. Jaune, bleu, couleur de cendre, saules (verts), roses. Auparavant, le bleu qualifiait le seul Ciel. Mais il s'entendait également dans l'hémistiche : «L'eau meuble d'or pâle et/», ainsi lisible : «L'eau meu-bleu d'or pâle/» – indiquant déjà la couleur rivale des deux fleurs.

Pour nous être interrogés sur ce qu'elles voulaient dire, nous laisserons pourtant ouverte l'interprétation, exactement comme un œil d'eau «sans bords» – proprement in-représentable, puisque l'œil quand il est œil est nécessairement bordé par les cils. Rimbaud, qui dans cette aporie de l'eau ne peut que spéculer son texte, assigne son lecteur – et lui-même – à l'inaptitude de lire ce qui paraît en surface (du texte). Il n'est pas question de cueillir (*legere* : cueillir, sens propre) les fleurs (voir ici *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*) quand bien même celles-ci auraient leur parfaite raison d'être (explicitement commentée pour l'une, du moins, la fleur jaune). La surface du poème présente donc des signes recensables, mais incomplètement assignables. Quant au *fond*, qui bel et bien existe, on n'en saurait rien retirer que de la boue, à moins de se perdre aux reflets des nuages, mais le poème le dit : il n'y a pas de reflets. Le lecteur et Rimbaud, chacun de nous sur la «barque immobile» (immobilité d'un bateau ivre pris dans les glaces du *Naufrage de l'Espoir* de C. D. Friedrich) essaie de retirer quelque chose du fond ; mais, comme l'affirme Rimbaud, il «peine». Et la chaîne est tirée, cablée à une origine couverte d'encre, l'encre de seiche de l'écrivain (qui se dissimule à lui-même). L'eau de Rimb-AUD n'est pas claire et le B de boue réinscrit son nom, hors toute BEAU-té.

Mais le poème refuse d'être sa propre métaphore. On l'a vu, il en appelle à une biographie reconvertie, ne serait-ce que pour faire un «effet de légende», tout comme il conçoit qu'une certaine splendeur mystique éblouisse les entours du quotidien, en ravive le décor. Carreau de l'eau qui devient vitrail. Famille malheureuse dont l'union fut bénie autrefois par le Ciel, près de la colline et de l'arche.

Au terme de l'écriture insiste encore une fois la vérité du non nommable. Dilution du projet. Clarté troublée. Illumination déficitaire.

Sur les «Chansons spirituelles»

Je ne prétendrai pas résoudre en ces quelques pages toutes les difficultés que proposent au lecteur attentif les poèmes de Rimbaud que longtemps on classa sous la rubrique «Derniers vers» et «Fêtes de la patience» (ainsi encore dans l'édition de la Pléiade, première manière, par Renéville et Mouquet), classement arbitraire, qu'abandonne Antoine Adam dans la nouvelle édition qu'il procure de Rimbaud pour cette même Pléiade. Je ne voudrais que m'interroger sur l'expression «chansons spirituelles», qui figure dans *Bannières de mai* :

«Au branches claires des tilleuls
Meurt un maladif hallali.
Mais des chansons spirituelles
Voltigent parmi les groseilles.»

Riche de milliers de niaiseries, de contresens, de non-sens, l'exégèse rimbaldienne ne lui accorda jamais l'importance qu'elle mérite. Je suis même surpris, et déçu, de constater que, dans les notes dont il commente ces «Vers nouveaux et chansons», Antoine Adam n'y fait pas la moindre allusion. Lui qui connaît si bien la littérature du xvii^e ! Après avoir évoqué les circonstances où Rimbaud composa ces œuvres-là (chez sa mère, à Roche, après l'échec de son séjour à Paris entre septembre 1871 et février 1872), Adam conclut : «Il ne les décrivait pas [les paysages ardennais]. Il les évoquait à travers les brouillards de ses rêves dans des poèmes sans rimes, sans rythmes marqués, sans cohérence. Il appartient à chacun de nous d'aimer ou de ne pas aimer cette poésie de l'insaisissable. Sera-t-il permis du moins de penser que ces petits poèmes, que ces humbles chansons marquent, dans l'œuvre de Rimbaud, ce qu'il a fait de plus pur et de plus émouvant ?» (p. 925).

Quand il glose *L'Eternité*, ou la *Chanson de la plus haute tour*, Antoine Adam se borne à les qualifier de «chansons», escamotant «spirituelles», ce qui est d'autant plus piquant qu'il reproche à «certains», dont je suis, de ne voir dans cette *Chanson de la plus haute tour* que «la joie de l'instant», l'esprit païen, la mer, la nature retrouvée. C'était

pourtant l'occasion, ou jamais, d'expliquer en quoi ces chansons de mai 72 sont en effet des «cantiques spirituels».

À ma connaissance, M. John Porter Houston est le seul (sans doute est-il un des très rares critiques ou écrivains) qui aient eu le tact de se demander (lui dans *Le Bateau ivre*, n° 18, 1964, p. 36-37) si les poèmes de mai-juin 1872 et notamment les *Fêtes de la patience* ne sont pas inspirés par le vocabulaire, le rythme de certain *cantique spirituel* de Madame Guyon, l'amie de Fénelon. Assurément, Madame Guyon n'est pas Rimbaud ; et celui-ci, à son ordinaire, s'est gardé de nous renseigner sur ses emprunts éventuels. Mais n'a-t-il pas avoué s'être nourri de «littérature démodée» : littérature démodée en 1872, celle qu'avait produite l'aventureuse théoricienne du quiétisme et praticienne du «pur amour». En tout cas ces quatre pentasyllabes :

«Que chacun apprenne
A ne rien vouloir,
Afin qu'il comprenne
La loi du devoir»

évoquent invinciblement les quatrains de pentasyllabes qui composent *L'Eternité*, ou *Age d'or*, poèmes datés, le premier de mai, le second de juin 1872 :

«Puisque de vous seules,
Braises de satin,
Le Devoir s'exhale
Sans qu'on dise : enfin.»

ou bien :

«Le monde est vicieux ;
Si cela t'étonne !
Vis et laisse au feu
L'obscur infortune.»

Quand il parle de «chansons spirituelles», Rimbaud le fait donc en connaissance de cause ; il pouvait penser à Madame Guyon, mais aussi et peut être surtout aux *Chansons spirituelles* de Marguerite de Navarre.

Dès le XIII^e siècle, dans ses *Chansons de la vierge*, Gautier de Coincy imite en faveur de la mère du Christ diverses chansons profanes de trouvères. Comme l'écrit M. Georges Dottin dans la préface qu'il composa pour son édition critique des *Chansons spirituelles* de Marguerite

de Navarre, «[...] en 1524, personne ne s'offusque de fredonner les paroles édifiantes d'un Noël de Jehan Daniel : «esquelles verrez les pratiques/De confondre les hérétiques» sur l'air de : «Hau, Margot, liève la cuisse» ... François I^{er} chantera un psaume de Marot sur l'air : «Que ne requinquez-vous, la vieille» ; et Marguerite elle-même composera une de ses *Chansons spirituelles* sur «Le mignon qui va de nuit»» (p. XI). En 1546, Eustorg de Beaulieu publie *Chrestienne Resjouyssance* en indiquant tous les «timbres» qu'il transpose : on y retrouve précisément les chansons profanes alors en vogue.

En imitant cette littérature, Rimbaud, à son insu, retrouve la technique de ces moines bouddhistes qui, sur des airs profanes, chantaient des cantiques «spirituels». Voyez Paul Demiéville, *Airs de Touen-houang*, p. 31-32 : «On trouve à cette époque de nombreux exemples de chansons populaires adoptées par les bouddhistes, comme il y en a tant dans les manuscrits de Touen-houang où, par exemple, le vieux thème folklorique des Cinq veilles de la nuit se voit utilisé pour la propagande doctrinale [de même que les chrétiens recoururent au procédé dit du 'travestissement spirituel' de la musique profane, mettant des paroles pieuses sur des mélodies de chansons populaires ; voir J.-P. Diény, *Aux origines de la poésie classique en Chine*, Leiden, 1968, p. 90-91]. (Le passage entre crochets est un ajout du dernier moment aux *Airs de Touen-houang*, publiés par le C.N.R.S. en 1971).

Marguerite Yourcenar, elle, a compris qu'il fallait prendre au sérieux chez Rimbaud la notion de *chanson spirituelle*. Page 44 de sa préface à *Fleuve profond, sombre rivière*, belles adaptations de *negro spirituals*, je lis en effet : «Malgré le jour en feu, et la nuit seule, une âme éternelle, mais enveloppée d'un corps noir, y vaque à observer son vœu», ce qui est fort pertinemment faire allusion à ces vers de Rimbaud :

«Ame sentinelle,
Murmurons l'aveu
De la nuit si nulle
Et du jour en feu.»

ainsi qu'à leur variante d'*Une saison* : «la nuit seule», et clairement laisser entendre que *L'Eternité*, comme *Age d'or* et *Chanson de la plus haute tour*, sont en quelque façon des *Chansons spirituelles* (ou des *negro spirituals* avant la lettre). Ce n'est pas moins vrai de *O saisons, ô châteaux*. Le propre des *Chansons spirituelles*, c'est ou bien de conserver l'essentiel du texte profane, en ne remplaçant que les mots qui doi-

vent être modifiés pour donner un sens religieux à la chanson d'amour charnel, ou bien de conserver, soit les rimes, soit l'organisation métrique de l'original.

Or, parmi les thèmes le plus souvent traités dans ces *chansons spirituelles*, il faut compter celui de l'*adieu au monde profane*, ce monde que célébraient, parfois lascivement, parfois grossièrement, les modèles remployés. Ainsi, dans la neuvième des *Chansons spirituelles* de Marguerite de Navarre :

«Mais là où Péché abonde
Grâce a superabondé ;
Là mon espoir j'ai fondé
En disant adieu au monde.»

ou encore la chanson 20 :

«A Dieu pour tout jamais, A Dieu»

Quand il explique dans *Alchimie du verbe* la genèse de la *Chanson de la plus haute tour*, Rimbaud confesse : «Je disais adieu au monde dans d'espèces de romances». Pour ne voir là une *chanson spirituelle* au sens propre de ce mot, il faut évidemment être plus aveugle qu'un axolotl.

Voilà quarante ans déjà, je m'étais occupé de retrouver l'origine profane de cette *chanson spirituelle* : dans son opuscule *Rimbaud à Douai et à Charleville*, Georges Izambard, si calomnié par les thuriféraires du mythe de Rimbaud, m'avait mis sur la voie. Il y rappelle que, pendant une promenade aux environs du château de Wagnonville, en compagnie de son professeur et ami, l'enfant Rimbaud fredonnait le refrain que voici :

«Avène, avène,
Que le beau temps t'amène ...»

Plus tard, à la Bibliothèque nationale, Izambard était tombé sur ces vers, en avait même copié la musique, puis la perdit. Il la reconstitua de mémoire dans sa plaquette. À mon tour, je cherchais l'air et les paroles dont Rimbaud serait parti. Je n'eus pas grand-peine à les trouver, en 1939, dans *Chansons populaires des provinces de France*, notices par Champfleury, accompagnement de piano par J. B. Wekerlin (Paris, Garnier frères, 1860, t. III. *Chansons de l'Ile de France*, p. 197 *sqq.*). Il s'agit bien de la *Chanson de l'avène* (c'est-à-dire de l'avoine). La mémoire de Georges Izambard n'était pas trop infidèle musicalement, et la notation du refrain, telle que je la publiai en mai 1940 dans *Modern*

Philology, p. 371-374, assez proche de la sienne. Alors toutefois que le souvenir d'Izambard notait la chanson sur un rythme binaire, la musique de Wekerlin, avec son rythme 6/8 et ses trois dièses à la clef suggérait une mélodie, analogue sans doute, mais plus douce ; en tout cas moins martiale. Aucun doute, par conséquent : les «refrains niais», comme dit le Rimbaud d'*Une saison en enfer*, servaient à son *alchimie*. À ce point en lui lancinant le refrain de la *Chanson de l'avène*, qu'il l'adapte en 72 aux cinq syllabes de sa première version. Même rime en -ène :

«Ah ! Que le temps vienne
Où les cœurs s'éprennent.»

et qu'il remanie douze ou quinze mois plus tard, dans *Une saison*, en reprenant un rythme plus proche de l'original :

«Qu'il vienne, qu'il vienne,
Le temps dont on s'éprenne.»

Rimbaud procède ici comme tous les fabricants de *cantiques spirituels* ; il part d'une chanson profane, en conserve le rythme et les rimes. Et vogue la «romance», comme il dit, la «chanson spirituelle» ! Dommage que, dans l'article qu'elle écrivit en 1961 sur cette *Chanson*, Emilie Noulet, qui se réfère très bien au «Je disais adieu au monde», ne rapproche pas ce thème de celui de *l'adieu au monde* dans les *Chansons spirituelles*, catholiques ou protestantes. En revanche, grâce à une trouvaille de M. Gengoux, elle propose une interprétation plus poussée des raisons de cette «retraite», de cet «adieu au monde».

«Jacques Gengoux, écrit-elle, ce rimbaldiste qui a travaillé comme personne, qu'on pille effrontément sans jamais le citer, nous apprend qu'on trouve dans *Les Flèches d'Or* de Glatigny (sûrement connu de Rimbaud), parmi l'évocation des premiers Romantiques, cette strophe consacrée à Hugo :

«Hugo dans la plus haute tour,
Siège, auguste, puissant, [...]»

De fait, j'avais signalé moi-même, il y a fort longtemps, un autre emprunt de Rimbaud aux *Flèches d'or* de ce Glatigny que nous savons qu'il lisait. En chantant «la plus haute tour», Rimbaud, selon un procédé que nous savons chez lui constant et que plus tard en Afrique il qualifiera de «rinçures», exprime de façon un peu détournée, allusive, son regret de ne pouvoir être en poésie française le meilleur, comme il

l'était, lycéen, en vers le latin : *tu vates eris*. Il se peut du reste que «la plus haute tour», savoir Hugo, se combine avec l'image du refuge dans la «tour d'ivoire», lieu propice à l'«auguste retraite» à laquelle rêve Rimbaud ! Il choisit alors de passer inaperçu, de renoncer à toute ambition littéraire :

«Je me suis dit : laisse,
Et qu'on ne te voie :
Et sans la promesse
De plus hautes joies.
Que rien ne t'arrête
Auguste retraite.»

C'est donc bien *un adieu au monde*, thème traditionnel de la *chanson spirituelle*. Sous des formes diverses, tous les couplets de cette chanson prennent cette déploration de la vie gâchée ; à deux reprises au moins, des expressions ambiguës pourraient laisser entendre que, dans sa déception, l'enfant Rimbaud se détourne du monde pour se tourner vers la religion :

«Craintes et souffrances
Aux cieux sont parties,»

et plus bas :

«Ah ! Mille veuvages
De la si pauvre âme
Qui n'a que l'image
De la Notre-Dame !
Est-ce que l'on prie
La Vierge Marie ?»

Mais celui-là serait bien téméraire qui voudrait insister : conclure comme fait un peu vite Antoine Adam, à quelque regain chez Rimbaud de religiosité. Car le tour est interrogatif dans les deux derniers vers, et se borne à reprendre ici encore des rimes des *Cariatides*, que Rimbaud a pastichées plusieurs fois (J. Gengoux).

Que ces chansons délibérément soient égarées, égarantes, en voici la preuve : en 1972, M. Daniel Leuwers glosait ainsi *L'Eternité* dans l'édition qu'il établissait pour le *Rimbaud* de la collection Hachette en livre de poche : «L'éternité c'est la joie de l'instant, pour celui qui retrouve l'esprit païen, le soleil, la nature» (Etiemble, class. Larousse), et approuve l'interprétation que je donnais en 1957. Or, la même année

ce rationalisme qu'en 1864 vient de condamner comme hérétique le *Syllabus*. En revanche, Rimbaud accepte la souffrance, le *supplice* de celui qui, patiemment, contribue à l'élaboration de la *science*, laquelle, par définition n'est jamais terminée, requérant de ce fait une infinie *patience*, qui ne répond jamais à la quête métaphysique. *L'Eternité* c'est bien ce que Rimbaud en écrivait dans *Une saison* : «je vécus, étincelle d'or de la lumière *nature*» :

«C'est la mer allée
Avec le soleil.»

ou selon la variante d'*Une saison* :

«C'est la mer mêlée
Au soleil.»⁽¹⁾

Cette *Eternité*-là nous renvoie expressément et quasiment mot pour mot à cette autre *Fête de la patience* : *Bannières de mai*, où

«L'azur et l'onde communient»

cependant que le poète, à deux reprises encore, y célèbre la Nature avec sa majuscule :

«A toi, Nature, je me rends ;»

et si complètement, que par toi j'accepte de mourir :

«Que par toi beaucoup, ô Nature,
– Ah ! moins seul et moins nul ! – je meure.»

Expression à son tour qui renvoie vers cette autre strophe de *L'Eternité* :

«Murmurons l'aveu
De la nuit si nulle»

qui devient dans *Une saison* :

«Mon âme éternelle,
Observe ton vœu
Malgré la nuit seule
Et le jour en feu.»

(1) J.-P. Richard voit ici l'eau et le feu devenir «quelque nouvelle substance et ambiguë, l'eau de feu», mais à condition que «tout se passe dans l'esprit ...».

Ici *seule* se substitue à *nulle* ⁽²⁾ ; et l'adjectif *éternelle*, contraire absolument à la doctrine chrétienne, selon qui l'âme est *immortelle*, Dieu seul étant par essence *éternel*, remplace l'*âme sentinelle* de la chanson. Pour le Rimbaud de mai 1872, l'éternité, l'absolu, c'est donc bien la communion (mot de sens religieux, mais d'acception sexuelle aussi) de l'azur et de l'onde.

«C'est la mer allée
Avec le soleil.»

Que l'on dise «allée avec le soleil» ou «mêlée au soleil», la connotation sexuelle est chaque fois évidente. Une fille qui *va avec* un garçon, cela signifie, en français, qu'elle a des relations charnelles avec lui ; dans le langage familier ou vulgaire, *se mêler à*, *se mélanger avec*, comportent aussi une signification sexuelle. Cette unité retrouvée de la mer et du soleil, oserai-je dire que c'est, réinventée par Rimbaud à son insu, la fusion du *yin*, l'eau, principe femelle, et du *yang*, principe mâle, le soleil, dans l'unité du *tao* qui les transcende sans les nier ? Sans aucun doute, les couplets 2 et 3 de *L'Éternité* ne sont pas étrangers à l'inspiration de Madame Guyon :

«Ame sentinelle,
Murmurons l'aveu
De la nuit si nulle
Et du jour en feu.

Des humains suffrages,
Des communs élans
Là tu te dégages
Et voles selon.»

Nous restons dans le champ sémantique de la religion : «éternité», «âme sentinelle», «humains suffrages», «communs élans» pourraient constituer autant d'emprunts à d'authentiques *chansons spirituelles* ; dans *L'Éternité*, Rimbaud une fois de plus dit adieu à ce monde des

⁽²⁾ Cette *nuit seule* d'*Une saison* est bien faible : remontée de souvenirs scolaires : *Enéide*, VI, 248.

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram

où le *sola sub nocte* se justifie par l'hypallage qui construit le vers entier. Bien qu'elle assonne pauvrement et ne rime que consonantiquement avec *sentinelle*, *la nuit si nulle* vaut mieux : nuit absolue, où tout s'anéantit, s'annule (la lumière étant pour la théologie, comme pour le bon sens, principe d'individuation).

cafés littéraires qui avait été le sien de septembre 71 à février-mars 1872. Il n'en veut plus ; n'en peut plus.

Mais si nous respectons Rimbaud autant que nous feignons de l'adorer, nous devons reconnaître qu'après avoir évoqué dans *Une saison* plusieurs *chansons spirituelles* et les «sophismes de la folie» qui en furent contemporains (au point que sa santé «fut menacée», qu'il dut «voyager, distraire les enchantements assemblés sur [s]on cerveau») il cite une autre *Chanson*, qui ne figure pas sous la rubrique *Fêtes de la patience*, car le «Je dus voyager» et le texte même de la chanson prouvent qu'assurément elle est plus tardive. Dans *Louis Lambert*, Balzac évoquait déjà, touchant Madame Guyon, Jacob Boehm [sic] ou Swendenborg, une «diction obscure, pleine d'abstractions, et si active sur le cerveau, qu'il est certains livres» de ces auteurs «dont la lecture pénétrante fait surgir des fantaisies aussi multiformes que peuvent l'être les rêves produits par l'opium». Pas étonnant si, dans ses trois refrains (les trois dans *Une saison* avec le point d'exclamation) :

«O saisons, ô châteaux !»

Renéville décrypta jadis toute la mystique de l'Inde, et les châteaux de sainte Thérèse d'Avila. Le pauvre homme ! Plus d'«auguste retraite» cette fois ; plus de «faire patience» ; par l'ardennisme «le chant du coq gaulois», il s'agit discrètement, mais crûment, d'évoquer le désir homosexuel qu'à Rimbaud inspire Verlaine dont le «dédain», disent les brouillons raturés, le ferait mourir. Cette fois, il s'agit d'*impatience*, et du retour aux errements qu'en février-mars il avait interrompus pour une brève «retraite sentimentale» dans la maison de Roche :

«O vive lui, chaque fois
Que chante son coq gaulois»

(c'est-à-dire chaque fois que Verlaine jouit des caresses que lui administre son «époux infernal»). Fidèle à la forme des *chansons spirituelles*, le contenu est si patent qu'Antoine Adam se rend ici à l'évidence. Chanson de forme spirituelle, si l'on veut, mais dont la signification dément plus expressément encore la forme que ne le font les quatre poèmes des *Fêtes de la patience*.

«Ah ! Que le temps vienne
Où les cœurs s'éprennent.»

Tel était déjà le vœu de Rimbaud dans *Bannières de mai*, écrites en mai 72. En juillet 72, il peut croire enfin que ce temps est venu :

Verlaine quitte pour lui sa femme et, flanqué de ce jeune époux, part vers la Belgique, Londres, «les plus sombres villes» d'*Une saison*, Bruxelles encore, le coup de revolver, la prison. Sous le couvert d'une *chanson spirituelle* inversée, et même au sens propre invertie, et même pervertie, puisque, par un obscène jeu de mot sur le sens de *Chrestos*, l'oïnt, le Rimbaud d'*Une saison* feint d'associer le *coq gaulois*, c'est-à-dire le sexe de Verlaine, au «Christus venit», Rimbaud revient au thème des chansons profanes : l'amour charnel, dont en principe s'inspirent, mais pour l'exalter en amour divin, les *chansons* et *cantiques spirituels*.

«L'heure de sa fuite, hélas !
Sera l'heure du trépas.»

dit *Une saison*, pressentiment ou évocation de la querelle du 3 juillet 1873, à la suite de quoi Verlaine abandonna Rimbaud à Londres, et s'embarqua pour Ostende, puis gagna Bruxelles, où son jeune amant, affolé, le rejoint le 8, après lui avoir écrit le 4 une lettre qui figure au dossier du procès de Bruxelles : «Reviens. Sois courageux, cher ami. Rien n'est perdu. Tu n'as qu'à refaire le voyage. Nous revivrons ici bien courageusement, patiemment». En post-scriptum : «Si je ne dois plus te revoir, je m'engagerai dans la marine ou l'armée.

O reviens, à toutes les heures je repleure.» En vérité je vous le dis :

«L'heure de sa fuite, hélas !
Sera l'heure du trépas.»

Quand on pense qu'Antoine Adam croit que toutes les *chansons spirituelles* manifestent un retour de Rimbaud à la religion ! Pas le moins du monde ! Rimbaud reste fidèle à soi, et jusqu'en ses *Fêtes de la patience*. La patience dont il s'agit, nous avons sujet maintenant de penser que c'est non seulement celle que requiert la science, mais aussi toute celle qu'il faut à ces deux poètes pour vivre ensemble «courageusement, patiemment», pour se supporter. Par quelle plus étonnante encore aberration Antoine Adam se hasarde-t-il à écrire que les *chansons spirituelles* se présentent «sans rythmes marqués, sans cohérence» ? Sans cohérence logique, soit ! Et encore ! Il me semble comprendre assez bien ces quatre chansons⁽³⁾. Admettons que ces deux vers charmeurs :

(3) J'ai plaisir à signaler incidemment qu'aucun des deux récents *Rimbaud* publiés en Italie et que j'examinai : *Œuvres-Opere*, traduction juxtapaginaire, introduction et

«Mais des chansons spirituelles
Voltigent parmi les groseilles»

ne soient pas d'une irréprochable cohérence logique. Les poèmes en question ont au moins la cohérence de la chanson. En tout cas les trois dernières des *Fêtes de la patience*. Qu'il s'agisse de chansons, les refrains en témoignent, et mieux encore, sur le manuscrit Pierre Berès, les annotations marginales pour *Age d'or* : à la troisième strophe, *Ter quaterque* ; à l'avant dernière : *Pluries* ; à la dernière : *Indesinenter*, avec une gradation dans l'intensité de la répétition.

Prétendre d'autre part qu'il n'y a pas de *rythmes marqués*, quand *Bannières de mai* présentent 26 octosyllabes avec trois dièses bien orthodoxes, et même un tantinet académiques !

«Mais des chansons spiritu//elles
Qu'on pati//ente et qu'on s'ennuie
Rien de rien ne m'illusi//onne ;»

Quant à la *Chanson de la plus haute tour*, elle comporte six strophes de six pentasyllabes, mètre familier à Madame Guyon, et à Marguerite de Navarre, avec un système bien sage, bien régulier de rimes féminines :

ababcc

Que Rimbaud y fasse rimer les singuliers «voie», «patience», «mal-saine», «farouche» avec les pluriels «joies», «souffrances», «veines», «mouches», ce n'est pas suffisant, j'espère, pour autoriser l'érudit à ne trouver là ni «rimes», ni «rythmes marqués» ! *Rythmes marqués*, ceux de *L'Eternité* et d'*Age d'or* ! Partout le pentasyllabe bien frappé, avec un seul enjambement deux fois repris et très significatif :

«C'est la mer allée
Avec le soleil.»

S'ajoutent quelques recherches ; la rime consonantique tendant trois fois à remplacer la rime traditionnelle :

sentinelle/nulle élans/selon seule/exhale

notes par Ivos Margoni, et *Poesie, testo francese a fronte* par Laura Mazza avec introduction de Gianni Nicoletti, ne commet sur les *Fêtes de la patience* l'erreur d'Antoine Adam. Le seul tort d'Ivos Margoni, qui perçoit parfaitement la «musicalità» et les «ritmi» des *chansons*, c'est d'y déceler «una sorta di verginità lirica arcaica, preletteraria», alors qu'il s'agit de textes évidemment inspirés de Madame Guyon et de Marguerite de Navarre : ni vierges, par conséquent, ni pré littéraires.

et le *Avec le soleil* du quatrième vers de la première strophe qui trouve son écho sonore dans le même *soleil* du dernier vers de la dernière strophe. Mêmes remarques, touchant *Age d'or* ; (observons toutefois que les strophes 4 et 5, où *ô* ne rime pas avec *nu*, ni *facile* avec *elle*, ni *facile* avec *famille*, ni *tour* avec *flore*, ne figurent ni dans le manuscrit Berès (*), ni dans l'édition de *La Vogue*, ce qui s'explique à mon avis par le fait que Rimbaud, qui cherchait alors, comme il l'avoue dans *Une saison*, à «rég[er] la forme et le mouvement de chaque consonne», tentait dans ces strophes sacrifiées de substituer aux arrangements traditionnels un dispositif où les seules consonnes se répondaient : *facile*, rimerait alors avec *elles* par le phonème *l*, et *tour* avec *flore*, par le phonème *r* ; accessoirement, par les voyelles postérieures *υ* et *δ* (pour reprendre la notation de Ferdinand Brunot et Charles Bruneau) ou encore *ρ* et *υ* (d'après celle de R. L. Wagner et J. Pinchon) ; de la même façon, *étonne* rimerait avec *infortune*, les mêmes consonnes *t* et *n* étant confirmées par deux voyelles assez proches, comme dans *château/tu* de l'avant dernière strophe. Quand on a lu Rimbaud, quand on sait qu'il a réfléchi sur la rime, et même (selon ses faibles moyens) sur la nature phonétique du vers français, on s'étonne qu'un universitaire ne voie dans les chansons ni rimes, ni rythme aucun ! Que cette recherche soit systématique, la preuve en est fournie par la première strophe des *Bannières de mai* : aucune rime traditionnelle. Soit. Mais le système suivant de rimes consonantiques, on peut s'en étonner :

ll..l
 ll...l
 ll.s
 ll.s
 v..n.s
 v.gn.s
 ng.

(*) Ceux-là me semblent avoir tort qui donnent le texte de ce poème en y introduisant les quatre vers barrés dans l'autographe Berès, et que Rimbaud se garde bien de reprendre dans la version retouchée d'*Une saison*. Qu'on imprime ces vers en note, dans le commentaire, soit. De quel droit les insérer dans le texte, puisque Rimbaud les renie ? Déplorable effet d'une indiscrète dévotion aux crottes mêmes de l'écrivain. Je le dis d'autant plus librement que ces vers confirment mon interprétation.

communient

ss.

ss.

[chaque . note une voyelle ⁽⁵⁾].

Bref, à part *communient*, qui reste en suspens, la strophe rime pour l'œil par le dispositif des consonnes, avec, aux vers 5-6 et 7, un jeu complexe : *v..n.s/v.gn.s/ng*, où l'on voit le vers 6 rimer consonantiquement (sur le papier du moins) avec le 5, par *v.n.s.* et par *gn* avec l'anagramme consonantique *ng*, au vers 7. Malheureusement, on ne le sait que trop par le sonnet des *Voyelles*, Rimbaud n'était pas habile en phonétique. Il confond toujours les *lettres-voyelles* avec les *sons-voyelles*. Cette fois, il oublie que les trois *l* de *tilleuls*, s'ils se superposent graphiquement, ne le font pas du tout phonétiquement avec ceux de *hallali*, puisque le *l* redoublé est un *yod* dans le premier cas, dans le second, un *l*. De la même façon, le schéma consonantique des «rimes» *spirituelles/groseilles* (*ll.s/ll.s*) n'a aucune valeur phonétique, s'agissant cette fois d'un *l* dans le premier cas, et dans le second d'un *yod*. Quant au jeu sur les consonnes de *veines, vignes, ange*, il n'a aucune valeur sonore. Que ce genre d'exercice finisse par détruire la rime, c'est l'évidence, dont témoignent les deux dernières strophes du poème, les seules qui justifieraient la glose de M. Adam. Bien que ce soit dans ces *Bannières* que Rimbaud fasse allusion aux *chansons spirituelles*, dont j'espère avoir montré qu'il s'inspire en les invertissant, ou parodiant, c'est dans ce poème aussi qu'il s'en inspire le moins : qu'il renonce au refrain, aux rimes, tout en préservant le ronron de l'octosyllabe bien frappé.

Ce qui ne veut pas dire, tant s'en faut, que tout ici soit faible.

«Meurt un maladif hallali»

n'apporte assurément rien dans le dispositif final des consonnes : *ll.l*.
N'empêche qu'à un souvenir littéraire éculé :

«Dieu ! Que le son du cor est triste au fond des bois !»

– expression prosaïque, malgré la double coupe (l'une faible, mais traditionnelle après *cor*, l'autre, plus libérée et selon laquelle le plus

⁽⁵⁾ Ici, Rimbaud ne ferait-il qu'imiter en ceci Ronsard qui, dans *Pour son tombeau*, n'hésite pas à faire d'*Apollon* une rime à *eguillon* [aiguillon] ?

1972 sortait chez Gallimard le nouveau *Rimbaud* de la Pléiade, où Antoine Adam concluait en sens contraire : «certains ont voulu n'y voir que 'la joie de l'instant', l'esprit païen, la mer, la nature retrouvés. Mais ils ne sauraient expliquer dès lors pourquoi *L'Éternité* annonce la mort de l'espérance, la certitude du supplice». Commentaire au moins surprenant : Rimbaud a-t-il ou non écrit *Une saison en enfer* ? Y a-t-il oui ou non élucidé son *Alchimie du verbe* et, en particulier, le sens, le ton de *L'Éternité* : «je vécus, étincelle d'or de la lumière *nature*. De joie, je prenais une expression bouffonne et égarée au possible». Cette déclaration m'interdit de souscrire à l'opinion d'Antoine Adam qui discerne «un sentiment nouveau de l'infini des choses où tout être particulier s'anéantit, accepte cet anéantissement et atteint à ce prix l'éternité». Comme je n'ai aucun goût pour les jugements de valeur fondés sur la majorité des suffrages, je me garderai de donner une importance excessive au *Rimbaud* (Gallimard 1973, collection Poésie) où M. Forestier, animateur désormais du séminaire parisien de recherches sur Rimbaud, à son tour commente *L'Éternité* : «L'Éternité, *c'est la joie de l'instant* dit très bien Etiemble». Disons, plus simplement : «dit très bien Rimbaud, qu'Etiemble ne fait que recopier». Mais je serais masochiste, assurément, si je refusais de m'y référer ! Toutefois, et puisque M. Adam me met au défi d'expliquer «pourquoi *L'Éternité* annonce la mort de l'espérance, la certitude du supplice», je ne puis faire moins que de relever le gant. Relisons donc la strophe en cause :

«Là pas d'espérance,
Nul *orietur*.
Science avec patience,
Le supplice est sûr.»

Avec dans *Une saison* cette variante :

«- Jamais l'espérance.
Pas d'*orietur*.»

Allusion au texte sacré : «Et *orietur* vobis nomen meum sol justitiae, et sanitas in pennis ejus». En disant : «jamais l'espérance», Rimbaud récusé la seconde vertu théologique ; en refusant l'*orietur*, il refuse «le vrai soleil», le «sol justitiae», le dieu chrétien. *L'Éternité* de Rimbaud est donc tout, sauf chrétienne. Comment se peut-il faire que M. Adam, qui reçut une formation chrétienne, n'ait pas compris que refuser l'espérance est l'un des péchés les plus graves ? Que refuser le «vrai soleil», c'est refuser le Christ ? Pour lui substituer, quoi ? Cette *science*,

puissant accent du vers tombe au huitième temps sur le *trist'* avec ses deux *t*, initial et final). – Rimbaud substitue l'expression beaucoup plus chargée de valeur poétique :

«Meurt un maladif hallali»,

où l'allitération en *m* se compose avec une redondance des *l*, appuyée celle-ci sur le redoublement du système vocalique *a/a/i* dans *maladif* et *hallali*.

Telles sont les aventures, mésaventures, métamorphoses des *chansons spirituelles*, lorsque l'enfant Rimbaud quelques mois durant s'y exerce, ou s'y amuse : il leur emprunte un thème : l'adieu au monde ; un mètre : le pentasyllabe⁽⁶⁾, mais se dégage de toute inspiration religieuse, parfois même hasarde quelque allusion obscène selon la morale chrétienne, ou impie selon la théologie catholique ; en outre il expérimente, hasardeusement, sur des rimes qu'il voudrait consonantiques et qui ne le sont pas toujours, car, victime de l'*écriture*, il ne connaît pas mieux la *phonétique* des consonnes que celles des voyelles, et oublie que la poésie est de la bouche pour l'oreille. Si peu *spirituelles* (au sens religieux) qu'on doive par conséquent les juger, ces chansons chantent, et enchantent.

⁽⁶⁾ On ne saurait donc attribuer à l'influence du seul Verlaine le choix ici des mètres impairs. Sans doute il y a quelques pentasyllabes aux *Fêtes galantes* (*Colombine*) ; moins que chez Mme Guyon, ou chez Marguerite de Navarre. Et tant pis pour ceux qui voient en Rimbaud un commencement absolu, et le père fondateur de la religion symboliste, ou symbolarde !

Âge d'or ou l'«opéra fabuleux»

Quand sonne l'heure du bilan, le futur s'exprime au passé : «Je devins un opéra fabuleux». Le temps du verbe, l'adjectif qualificatif renvoient à un en-deçà qui prend des couleurs de légende. Ce furent d'étonnantes métamorphoses au royaume de la fable, comme si l'alchimie de l'être constituait le terme de l'alchimie du verbe.

Dans l'œuvre de Rimbaud, la formule de 1873 se substitue à celle de 1871 : «Je est un autre». À la découverte stupéfaite de l'altérité succède le constat mi-nostalgique mi-critique de la multiplicité. La première exclamation, comme extasiée, inaugurerait la recherche d'un être singulier, «le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – le suprême Savant». La seconde, où l'on sent de la réprobation, marque l'*acmé* d'une quête maintenant considérée comme catastrophique, d'une terrifiante dilatation de l'individu en un pluriel magnifique, mais malsain.

Un poème devait illustrer cette nouvelle surprise dans la rhapsodie des citations. Le brouillon d'*Alchimie du verbe* l'indique clairement : *Âge d'or*. Rimbaud a renoncé à l'insérer. C'est pourquoi, peut-être, il existe deux versions de ce texte. La version longue était destinée, en 1872, à l'une de ces suites poétiques auxquelles s'efforçait Rimbaud, désireux de relier des fragments épars. Au verso du manuscrit, qui a appartenu à Jean Richepin ⁽¹⁾, figure le plan des *Fêtes de la patience*, ensemble de quatre pièces dont *Âge d'or* est la dernière. *La Vogue* publia dans le numéro 7, le 7 juin 1886, une autre version qui présente plusieurs variantes et où les strophes 4 et 5 sont retranchées ⁽²⁾.

(1) Le fac-similé de ce manuscrit et du plan se trouve dans le volume de la série «Les manuscrits des maîtres», Arthur Rimbaud, *Poésies*, notice de Paternie Berrichon, Messein, 1919.

(2) Numéro 63 de la classification de Pierre Petitfils dans *Études rimbaldiennes* n° 2, Lettres modernes, 1970. Il semble que le manuscrit correspondant à cette version appartienne actuellement à M. Pierre Berès.

Abrégée, comme la *Chanson de plus haute tour*, comme *Ô saisons, ô châteaux !*, la seconde version pourrait avoir été destinée à *Délires II*.

Cette hypothèse reste fragile. Pour deux des autres *Fêtes de la patience* (2. *Chanson de la plus haute tour* ; 3. *Éternité*), nous disposons de trois versions : le manuscrit Richepin (fac-similé Messein), le manuscrit Berès (correspondant au texte de *La Vogue*), le texte inséré dans *Alchimie du verbe*. Pour *Âge d'or*, cette dernière version semble manquer. Peut-être même n'a-t-elle jamais existé, puisque Rimbaud a renoncé à la citation.

Les poèmes repris dans *Alchimie du verbe* ne sont plus datés. Or les deux versions d'*Âge d'or* sont suivies d'une indication : juin 1872. Sur le manuscrit Richepin «juin» surcharge «mai». Yves Bonnefoy suppose que «mai» est la date de rédaction, «juin» celle de la copie⁽³⁾. En mai, explique-t-il, Rimbaud est à Charleville ; en juin, il est de retour à Paris. Or Yves Bonnefoy entend parler et chanter les petites sœurs de Jean-Arthur dans *Âge d'or*. Cette supposition me semble bien hasardeuse. J'admets volontiers que ce manuscrit soit une copie. Mais je suis tenté de penser que Rimbaud date son poème de mémoire, après une petite hésitation, au moment où il transcrit son texte. S'il corrige «mai» en «juin», c'est plutôt pour le rattacher à ses journées parisiennes de juin 1872 qui nous sont connues par l'étonnante lettre à Ernest Delahaye de «Parmerde, jumphe 72». D'ailleurs, il suffit de relire cette lettre pour apprendre de Rimbaud lui-même qu'il était à Paris en mai : «le mois passé, ma chambre, rue Monsieur-le-Prince, donnait sur un jardin du lycée Saint-Louis»⁽⁴⁾. Le billet de Forain, qu'Antoine Adam date de mai 1872⁽⁵⁾, est daté d'avril dans l'*Album Rimbaud*⁽⁶⁾. La datation de la lettre de Verlaine qui suit n'est pas sûre, et A. Adam lui-même reprend dans les notes de son édition, avec prudence, la tradition selon laquelle Rimbaud serait rentré à Paris le 4 mai⁽⁷⁾. À lire la lettre de «Jumphe», on voit très clairement que Rimbaud, à ce moment-là, rejette, en même temps que les bureaux, les «maisons de famille». À moins de considérer *Âge d'or* comme un portrait-charge des deux

⁽³⁾ *Rimbaud par lui-même*, Le Seuil, coll. «Écrivains de toujours», n° 54, p. 70.

⁽⁴⁾ RIMBAUD, *Œuvres complètes*, éd. Antoine Adam, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, p. 265-266 ; il y a lieu de corriger «Junphe» en «Jumphe».

⁽⁵⁾ Éd. cit., p. 263.

⁽⁶⁾ *Album Rimbaud*, iconographie réunie et commentée par Henri Matarasso et Pierre Petitfils, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1967, p. 128.

⁽⁷⁾ Éd. cit., p. 1083.

sœurs, Vitalie (née le 15 juin 1858), et Isabelle (née le 1^{er} juin 1860), il faut admettre que ce cadre peut difficilement être le décor d'un «opéra fabuleux».

Jean Richer suggère que *Patience* est un autre titre pour les *Fêtes de la patience* ⁽⁸⁾. C'est une erreur. Du premier poème de la série, *Bannières de mai*, il existe une autre version, intitulée *Patience – un été* ⁽⁹⁾. Le texte est pourtant daté de mai 1872. Comme Shakespeare dans *A Midsummer-Night's Dream*, Rimbaud laisse quelque incertitude. Le printemps ne se distingue pas de l'été. D'ailleurs le poète ne dit-il pas «merde aux saisons» ⁽¹⁰⁾ ?

Il a refusé le temps. Mais au terme de l'expérience, le temps reprend ses droits. *Alchimie du verbe* déroule le temps d'une histoire, – «l'histoire d'une de mes folies». L'examen du manuscrit des *Fêtes de la patience* et celui des brouillons d'*Une saison en enfer* confirment la présence d'un ordre, l'existence d'une succession. *Âge d'or* (n° 4) vient après *Éternité* (n° 3). On aurait donc tort de considérer que, dans *Alchimie du verbe*, «je devins un opéra fabuleux» glose les vers précédemment cités, «Elle est retrouvée !/Quoi ? l'éternité». Je distinguerai plutôt deux moments, comme y invite le blanc ménagé sur le brouillon :

«Je crus avoir trouvé raison et bonheur. J'écartai du ciel, l'azur, qui est du noir, et je vivais, étincelle d'or de la lumière *nature*. C'était très sérieux. Je l'exprimai, le [plus] bêtement.

*Éternité

Et [pour comble] De joie, je devins un opéra fabuleux. *Âge d'or» ⁽¹¹⁾.

On passe du bonheur à la joie, d'une expression simple, ou simplifiée («bêtement») à une expression superlative («opéra fabuleux»). Par rapport à *Éternité*, *Âge d'or* est un «comble». Les deux poèmes doivent exprimer l'exultation. Elle est simple et directe comme un cri la première fois, amplifiée et multipliée dans le second.

**

⁽⁸⁾ *L'Alchimie du verbe ou les jeux de Jean-Arthur, essai sur l'imagination du langage*, Didier, 1972, p. 99.

⁽⁹⁾ Elle a été publiée pour la première fois dans les *Poésies complètes* chez Vanier en 1895.

⁽¹⁰⁾ Lettre à Delahaye citée, éd. Adam, p. 266.

⁽¹¹⁾ Texte établi d'après le fac-similé agrandi qu'a bien voulu me communiquer M Jacques Guérin. Les mots biffés sont placés entre crochets.

L'opéra sollicite étrangement l'imagination de Rimbaud. *Les Illuminations* évoquent «des scènes lyriques accompagnées de flûtes et de tambour» (*Scènes*), ouvrent «des brèches operadiques» (*Nocturne vulgaire*). L'opéra-comique, il est vrai, y est plus volontiers nommé que l'opéra proprement dit. Le mot apparaît deux fois : dans *Fête d'hiver* («La cascade sonne derrière les huttes d'opéra-comique») et dans *Scènes* («L'opéra-comique se divise sur une scène à l'arête d'intersection de dix cloisons dressées de la galerie aux feux»).

Rimbaud avait une faible connaissance du théâtre lyrique. Libre à V. Ph. Underwood de l'imaginer en spectateur du *Faust* de Gounod, des *Diamants de la couronne* d'Auber ou de divers ouvrages d'Offenbach, à Londres en 1872 ou 1873 ⁽¹²⁾. Ces hypothèses, qui ne reposent sur rien, ne peuvent éclairer l'organisation d'une poème comme *Âge d'or*, antérieur au départ de Rimbaud et de Verlaine pour l'Angleterre (le 7 juillet 1872, de Paris ; le 7 septembre, d'Ostende pour Douvres).

En revanche une lettre de Verlaine, datée du 2 avril 1872, découvre le goût soudain, et sans doute passager, de Rimbaud pour Favart. Il remercie le «bon ami» pour un «délicat envoi» :

«C'est charmant, l'*Ariette oubliée*, paroles et musique ! Je me la suis fait déchiffrer et chanter» ⁽¹³⁾.

Cette ariette pourrait être la première ariette de Gennevoté dans *Les Moissonneurs*, paroles de Favart, musique de Duni :

«Le temps passe, passe,
Comme ce fil entre mes doigts».

Le volume, paru chez la Veuve Duchesne en 1768, est en effet le seul de la collection conservée à la Bibliothèque de Charleville où le texte du dialogue soit «suivi des Ariettes séparées mises en musique par Monsieur Duny (*sic*)». Le théâtre représente une chaumière (p. 7), modèle possible des «huttés d'opéra-comique» évoquées dans *Fête d'hiver* ⁽¹⁴⁾. Les livrets de Favart illustrent d'une manière exemplaire ce

⁽¹²⁾ V. Ph. UNDERWOOD, *Rimbaud et l'Angleterre*, Nizet, 1976, p. 64-67.

⁽¹³⁾ Éd. Adam, p. 261.

⁽¹⁴⁾ Ces chaumières peuvent se multiplier dans d'autres pièces comme dans *Fête d'hiver*. Ainsi, à l'acte I de *Ninette à la cour, ou le caprice amoureux* (1755) : «Le théâtre représente une campagne agréable, coupée d'arbres fruitiers, et de cabanes de paysans, sur les ailes» (*Suite du répertoire du théâtre français* par Lepage, vol. 31, *Opéras-comiques en vers*, tome I, Veuve Dabo, p. 239).

genre de l'opéra-comique – dialogue mêlé de chants, comme la prose d'*Alchimie du verbe* peut être coupée d'«espèces de romances» – : c'est le genre que chérit Rimbaud, et peut-être le seul qu'il connaisse.

Les *Ariettes oubliées* de Verlaine sont datées de mai-juin 1872. Elles sont parallèles aux chansons composées par Rimbaud au cours de ces deux mêmes mois, donc aux quatre *Fêtes de la patience*. Sans avoir à proprement parler collaboré, les deux compagnons ont travaillé sur la même forme poétique, se sont consultés, ont échangé leurs poèmes. La première des *Ariettes oubliées* porte d'ailleurs en épigraphe deux vers de Favart :

«Le vent dans la plaine
Suspend son haleine» (15).

Plus curieusement encore, la troisième («Il pleure dans mon cœur») s'orne d'un vers d'Arthur Rimbaud, inconnu autrement («Il pleut doucement sur la ville») (16). Dans le recueil de Verlaine, Rimbaud peut se substituer à Favart. Parmi les objets qui se trouvent rue Nicolet et que Verlaine réclame de Londres à Edmond Lepelletier le 8 novembre 1872 se trouve «un recueil de pièces (xviii^e siècle), entr'autres : *Ninette à la cour*, par Favart, avec une eau-forte initiale» (17). Rimbaud avait donc communiqué à Verlaine son goût pour Favart. La dédicace à Rimbaud des *Romances sans paroles*, dont les *Ariettes oubliées* constituent la première section, se justifiait parfaitement. Elle a été biffée à la demande de Lepelletier, par crainte du scandale.

On trouve, dans les livrets d'opéras-comiques du xviii^e siècle, le tour répétitif qu'imité Rimbaud dans *Âge d'or*. Il suffit de penser à l'air de Colette au début du *Devin du village* :

J'ai perdu tout mon bonheur
J'ai perdu mon serviteur
Colin me délaisse (*bis*)
J'ai perdu mon serviteur
J'ai perdu tout mon bonheur
Colin me délaisse (*bis*)
Hélas ! il a pu changer !

(15) VERLAINE, *Œuvres complètes*, éd. H. de Bouillane de Lacoste et Jacques Borel, Le Club du meilleur livre, 1959, t. I, p. 255.

(16) Cette épigraphe se substitue à un vers de Longfellow biffé sur le manuscrit.

(17) *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 1005.

Je voudrais n'y plus songer
 Hélas ! Hélas ! Hélas !
 Hélas ! il a pu changer !
 Je voudrais n'y plus songer
 Hélas ! Hélas !
 J'y songe sans cesse (*bis*)
 J'ai perdu mon serviteur
 J'ai perdu tout mon bonheur
 Colin me délaisse (*bis*)⁽¹⁸⁾.

Dans *Le Cœur supplicié*, Rimbaud reprenait la forme répétitive du triolet cher à Théodore de Banville. Dans *Âge d'or* on assiste à une manière de répétition généralisée, redoublée par l'existence des deux versions.

version A (manuscrit Richepin)	version B (<i>La Vogue</i>)	
Quelqu'une des voix Toujours angélique – Il s'agit de moi, – Vertement s'explique :	Quelqu'une des voix, – Est-elle angélique ! – Il s'agit de moi, Vertement s'explique :	
5 Ces mille questions Qui se ramifient N'amènent, au fond, Qu'ivresse et folie ;	5 Ces mille questions Qui se ramifient N'amènent, au fond, Qu'ivresse et folie.	
Reconnais ce tour	Reconnais ce tour	} Terque quaterque
10 Si gai, si facile : Ce n'est qu'onde, flore, Et c'est ta famille !	10 Si gai, si facile ; C'est tout onde et flore : Et c'est ta famille !	
Puis elle chante. O Si gai, si facile,		
15 Et visible à l'œil nu ... – Je chante avec elle, –		
Reconnais ce tour Si gai, si facile, Ce n'est qu'onde, flore,		
20 Et c'est ta famille ... etc. ...		
Et puis une voix – Est-elle angélique ! –	Et puis une voix, – Est-elle angélique ! –	

⁽¹⁸⁾ On trouvera le texte du livret dans les *Œuvres complètes* de Jean-Jacques Rousseau, t. II, *La Nouvelle Héloïse. – Théâtre - Poésies. – Essais littéraires*, éd. B. Gagnebin et M. Raymond, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1964, p. 1099. Mais j'ai transcrit toutes les reprises d'après la partition.

	Il s'agit de moi, Vertement s'explique :	15 Il s'agit de moi, Vertement s'explique	
25	Et chante à l'instant En sœur des haleines : D'un ton Allemand, Mais ardente et pleine :	Et chante à l'instant, En sœur des haleines ; D'un ton allemand, 20 Mais ardente et pleine :	
	Le monde est vicieux ;	Le monde est vicieux, Tu dis ? tu t'étonnes ?	
30	Si cela t'étonne ! Vis et laisse au feu L'obscur infortune.	Vis ! et laisse au feu L'obscur infortune ...	
	O ! joli château !	25 O joli château !	} Pluries
	Que ta vie est claire !	Que ta vie est claire.	
35	De quel Age es-tu Nature princière De notre grand frère ! etc.,	De quel Age es-tu. Nature princière De notre grand frère ?	
	Je chante aussi, moi ; Multiples sœurs ! Voix	30 Je chante aussi, moi ! Multiples sœurs ; voix	} Indesinenter
40	Pas du tout publiques ! Environnez-moi De gloire pudique. etc.,	Pas du tout publiques, De gloire pudique Environnez-moi.	

vers 35 es surcharge est
vers 37 nôtre

Le vers 14 reprend le vers 10 ; la strophe 6 redouble la strophe 1, à quelques variantes près (dans la version B, la reprise est encore plus littérale à la strophe 4) ; la strophe 5 répète la strophe 3. Bien plus, une même strophe peut être recommencée immédiatement, et chantée plusieurs fois. La version B ne se contente pas de *bis* ; elle porte les indications marginales *Terque quaterque* (trois et quatre fois) pour la strophe 3, *Pluries* (plusieurs fois) pour la strophe 7, *Indesinenter* (sans plus jamais s'arrêter) pour les quatre derniers vers. La version A utilise un autre système, moins clair, plus libre : l'*etc.* (prolongé de quatre points dont la graphie est de plus en plus étrange, quasi cabalistique) à la fin de la strophe 5 (qui elle-même répète la strophe 3), de l'avant-dernière et de la dernière strophes. Dans les deux versions, ce sont bien les mêmes strophes qui sont vouées à la répétition, abandonnées à l'*ad libitum*.

**

Brecht a prétendu que l'opéra était le genre déraisonnable par excellence. «Le déraisonnable de l'opéra», écrivait-il, «réside dans le fait qu'on utilise des éléments rationnels, qu'on y recherche une certaine

matérialité et un certain réalisme, alors que la musique anéantit tout cela. Un homme qui meurt, voilà quelque chose de réel. Mais qu'il chante au moment de sa mort, et nous entrons dans la sphère du déraisonnable (...) il existe un lien direct entre le degré de jouissance et le degré d'irréalité». Catherine Clément, commentant ce texte, ajoute que «l'opéra est la déraison même»⁽¹⁹⁾.

Les philosophes contre la raison : le chapitre reste à écrire. Après Platon, qui rejetait le chant mis en scène, comme si la raison était exclusive du plaisir procuré par la voix, les philosophes de la raison classique récusent l'opéra parce qu'il persuade sans raison. Devenir un opéra fabuleux, c'est donc au moins deux fois entrer en déraison : on renonce au «je pense» au profit d'un «je chante», et le «je» s'abolit dans la pluralité des voix. *Le cogito*, qu'il soit philosophique comme le voulait Descartes ou grammatical comme le suggérait Nietzsche, se trouve décidément ruiné dans la métamorphose en opéra fabuleux, après avoir été renversé dans la première lettre du voyant («C'est faux de dire : Je pense. On devrait dire : On me pense»).

Il n'existe pas beaucoup d'exemples de poésie «opéradique». Le recueil de Jean Cocteau, *Opéra*, est l'un des meilleurs. L'entrée en déraison correspond à un état d'ébriété verbale, à un jeu vertigineux sur les mots. Ainsi dans «Les voleurs d'enfant» on passe incessamment d'un sens à l'autre de *voler* :

Presque nue et soudain sortie
D'un piège de boue et d'orties,
La bohémienne, pour le compte
Du cirque, vole un fils de comte.

Tandis que la mère appelle,
Folle, debout sur l'allée,
L'enfant, en haut d'une échelle,
Au cirque apprenait à voler.

On peut voler à tout âge ;
Le cirque est un cerf-volant.
Sur ses toiles, sur ses cordages,
Volent les voleurs d'enfants.

Volés, voleurs ont des ailes
La nuit, derrière les talus,

⁽¹⁹⁾ *Miroirs du sujet*, U.G.E., coll. 10/18, 1975, p. 309.

Où les clameurs maternelles
Ne s'entendent même plus ⁽²⁰⁾.

Cette pratique de l'équivoque, et même de la rime équivoquée (compte/comte), se trouve dans «Âge d'or» où le poète procède par glissement de sens («Voix (...) publiques» au lieu de «voies publiques») ou par des reprises de sons qui ne sont pas innocentes («Le monde est vicieux ; / (...) *Vis*»). L'assonance est une autre manière de jouer avec l'équivoque (t'étonne/infortune ; château/es-tu). Elle trompe une attente, mais en même temps elle y répond à demi comme ces dissonances qui, faisant mentir la promesse de l'accord parfait, finissent pourtant par sembler plus délectables que lui.

Dans la chanson de Rimbaud, deux mots ont un sens ambigu. «Vertement» (vers 4, 24) peut avoir son sens habituel, métaphorique («sévèrement», selon Littré), mais aussi son sens étymologique : Yves Bonnefoy suggère que les voix se parlent vertement, «comme si alchimiquement elles se transmuèrent en la qualité d'être vert» ⁽²¹⁾. D'autre part, le monde peut être dit «vicieux» (vers 29) parce qu'il est la proie du mal, qu'il porte la marque du péché originel, le fossoyeur de l'âge d'or ; mais il peut être aussi vicieux comme le cercle, donc revenir à son commencement.

Ces deux équivoques méritent d'être approfondies. On pourrait considérer «Âge d'or» comme du *nonsense* et s'interdire tout commentaire. Verlaine n'était pas loin de cette position quand il caractérisait comme des «études néantes» les poèmes du printemps 1872. Mais Rimbaud avait déjà prévenu Izambard en lui confiant *Le Cœur supplicié* : «Cela ne veut pas rien dire» ⁽²²⁾. Et il aurait dit à sa mère, en lui faisant lire *Une saison en enfer*, qu'il fallait entendre le texte «littéralement et dans tous les sens». Sans se perdre dans le labyrinthe d'une herméneutique, sans s'embourber dans une polysémie proliférante, il faut retrouver cette tension entre le sens un et le sens multiple, comme celle qui existe entre le *je* singulier et le *je* pluriel. Toutes les deux sont présentes dans *Âge d'or*.

Il y a un double paradoxe dans l'adverbe «vertement». La voix «toujours angélique» parle avec sévérité. Son explication se continue en un

⁽²⁰⁾ *Opera - Œuvres poétiques 1925-1927*, Stock, 1927, p. 64. Le titre du recueil est déjà un jeu de mots.

⁽²¹⁾ *Rimbaud par lui-même*, p. 70.

⁽²²⁾ Lettre à Izambard du 13 mai 1871, éd. Adam, p. 249.

chant. Elle s'adresse d'abord à la raison, puis sollicite ce qui n'est pas la raison. Elle condamne ce qui est pour elle de la «folie» (vers 8), mais pour suggérer de congédier la sagesse en même temps que le moi et le monde. Quelle est cette folie ainsi dénoncée ? La folie de la raison, la folie de ceux qui s'interrogent. Les mille questions forment un arbre hideux (comme l'«horrible arbrisseau» de l'*Adieu d'Une saison en enfer*). Il faut le couper comme s'il était l'arbre du mal. Renonçons donc aux interrogations de Descartes au début de la seconde des *Méditations métaphysiques* : «Est-ce que je suis ?», «Qui suis-je ?». Pour cela, il suffit de renoncer au «Je pense», de s'abandonner, de consentir à n'être plus qu'une «étincelle d'or de la lumière *nature*», de n'admettre plus comme famille que l'onde et la flore (vers 11-12, 19-20). La voix qui parle, la voix qui chante se contente bien, elle, d'être «sœur des haleines» (vers 26). Il s'agit moins d'une transformation alchimique des voix, comme l'a suggéré Yves Bonnefoy, que d'une invitation, lancée par les voix, à se transformer alchimiquement.

La constatation du vers 29, «Le monde est vicieux», peut sembler morose. Elle ne fait pourtant que renouveler l'invitation précédente. Dans *Alchimie du verbe* le chemin de perfection, celui qui devait conduire à l'essence, – la réduction à l'étincelle –, est décrit comme un passage par le désert et par le feu. Pour retrouver l'âge d'or, il convenait en effet de «laisse(r) au feu/L'obscur infortune» (vers 31-32), d'abandonner au brasier de l'existence les vices du monde et les malheurs du moi qui en sont la conséquence. Cette purification est la condition d'un retour à l'origine, à moins que ce ne soit l'inverse.

On comprend mieux dès lors la portée de l'*etc.* Il ne déclenche pas seulement le mécanisme de la redite. Il prolonge l'invitation à continuer et à reprendre au commencement. Il est moins un *bis* qu'un *da capo*. Ancienne ou nouvelle, la romance serait bien cette chanson qui, selon Nerval, «toujours recommence»⁽²³⁾. Est-elle fervente, à la manière delphique ? Est-elle dérisoire, comme la chanson de Vladimir dans *En attendant Godot* ?

Un chien vint dans l'office
Et prit une andouillette.
Alors à coups de louche
Le chef le mit en miettes.

(23) *Delfica*, dans *Les Chimères*.

Les autres chiens ce voyant
Vite vite l'ensevelirent
Au pied d'une croix en bois blanc
Où le passant pouvait lire :
Un chien vint dans l'office etc. (24).

Fervente en 1872, elle serait dérisoire en 1873, si elle avait été retenue dans le bilan d'*Alchimie du verbe*. Elle était en effet doublement menacée d'absurdité : soit qu'elle fût vouée à une répétition incessante de la dernière strophe (*indesinenter*), soit qu'elle s'achevât sur un retour, un éternel retour au commencement. G. K. Chesterton disait que le meilleur emblème de la folie serait un train qui tournerait sans cesse sur un chemin de fer circulaire.

*
**

Une question demeurait, même si un point d'exclamation prenait la place du point d'interrogation (version A, vers 35-37), ou même si s'interposait un point parasite (version B, vers 27-29) : «De quel Âge es-tu ?». La majuscule indique bien que cet Âge ne saurait être que l'Âge d'or des Anciens, celui de la mythologie.

Rimbaud avait pu apprendre de son maître Izambard, ou d'un usuel comme le *Dictionnaire de la fable* qu'il existait dans la tradition classique une série de quatre Âges : l'Âge d'or, l'Âge d'argent, l'Âge d'airain et l'Âge de fer (25). L'Âge d'or est donc «le premier des quatre âges qui suivirent la formation de l'homme, suivant les poètes. Ils l'ont placé sous le règne de Saturne, pendant lequel on vit régner sur la terre l'innocence et la justice. Alors la terre produisait d'elle-même, et sans culture, tout ce qui est nécessaire et utile à la vie ; «des fleuves de lait et de miel coulaient de toutes parts» (26).

Ingres a donné de cet Âge d'or une représentation qui, muette, invite pourtant l'œil à écouter : on voit sur la toile une multiplicité de per-

(24) Samuel BECKETT, *En attendant Godot*, éditions de Minuit, 1952, p. 96-97.

(25) François NOËL, *Dictionnaire de la fable, ou mythologie grecque, latine, égyptienne, celtique, persane, syriaque, indienne, chinoise, scandinave, africaine, américaine, iconologique* etc., Paris, Le Normant, (an IX), 1801, t. I, p. 33-34.

(26) *Dictionnaire de la Fable*, article «Âge d'or». Cf. P.N. ROUGERON, *Nouvelle Mythologie de la jeunesse*, Paris, Ancelle, 1827, p. 211-212 : «On appelle Âge d'or ce temps heureux du règne de Saturne. Alors les hommes vivaient dans l'innocence ; la terre fertile et libérale fournissait sans culture toutes les productions qui peuvent rendre la vie douce et agréable».

sonnages enlacés, avec au milieu une ronde autour d'un héros royal qui est peut-être Saturne lui-même. Rimbaud aurait pu prêter une voix à «quelqu'une» de ces figures dansantes. Dans le poème elles organisent une manière d'hommage à un être de nature princière qui n'est autre que le splendide moi. Il n'est pas de château à l'arrière-plan de *L'Âge d'or* vu par Ingres. Mais il s'en trouve souvent à l'horizon de la rêverie aristocratique de Rimbaud (*Chanson de la plus haute tour, Les Déserts de l'amour, Vies II*). Il est ici l'emblème du passé, qu'il convient moins de retrouver que de recommencer, comme la «vie claire» de l'enfance⁽²⁷⁾.

La mythologie permet aussi d'expliquer que des voix féminines viennent parler au «grand frère» de l'Âge d'or. Les quatre Âges étaient en effet traditionnellement représentés par des femmes de moins en moins belles. La première est «une jeune femme debout à l'ombre d'un olivier, symbole de la paix, sur lequel est un essaim d'abeilles. Ses boucles dorées flottent sans art sur ses épaules, ses habits sont un tissu d'or sans ornements ; et sa main tient une corne d'abondance, d'où sortent différentes espèces de fleurs et de fruits»⁽²⁸⁾. La voix, la femme, la flore ... Cette figure est angélique (vers 2, 22). Or la croyance en des Anges féminins est dénoncée dans le *Coran* comme étant la croyance des polythéistes mekkois. Le Sourate XLIII (18-19) lance l'accusation :

«Des Anges, qui sont les conservateurs du Bienfaiteur, ils ont fait des êtres féminins. Ont-ils été témoins à leur création ? Leur témoignage sera consigné et il leur sera demandé compte».

Mais s'il fallait supposer des réminiscences du *Coran*, il faudrait songer plutôt à ces compagnes des élus, les houris, dont le thaumaturge de *Nuit de l'enfer* se vante de pouvoir produire les danses. Ces voix seraient donc venues du Paradis, d'un Paradis qui n'est autre que l'Eden retrouvé :

«En vérité, les Pieux auront certes beau lieu de retour : les jardins d'Eden aux portes pour eux tout ouvertes où, accoudés, ils réclameront des fruits abondants et un exquis breuvage, tandis qu'auprès d'eux seront

⁽²⁷⁾ Cf. *Mémoire* : «L'eau claire ; comme le sel des larmes d'enfance».

⁽²⁸⁾ *Dictionnaire de la fable*, article «Âge d'or» ; et cf. la *Nouvelle Mythologie de la jeunesse*, p. 212 : «On le représente sous l'emblème d'une jeune vierge d'une beauté éblouissante, couronnée de fleurs, assise auprès d'un olivier, et tenant dans ses mains une corne d'abondance».

des vierges aux regards modestes d'égale jeunesse» (Sourate XXXVIII, 49 *sqq.*).

C'est la possible explication de la «gloire pudique» dont les «multiples sœurs» doivent «environne(r)» le «grand frère».

Les commentateurs de Rimbaud réduisent trop aisément à deux ces «multiples sœurs». Ainsi procède Jacques Gengoux, croyant trouver la source d'*Âge d'or* dans un poème de Banville, *Songe d'hiver*, extrait des *Cariatides* ⁽²⁹⁾. C'est la vision de «deux femmes ou deux anges» qui parlent au poète et essaient tour à tour de l'entraîner. Mais il est retenu de ces deux tentations – la Volupté et la Mort – par la Poésie. Mais en juin 1872, Rimbaud est loin de la poésie de Banville, et ne songe plus à la parodier. Et ces voix ne sont pas celles des deux mauvaises sœurs banvillesques, des deux bonnes sœurs baudelairiennes. Pour Antoine Adam, deux voix surtout se font entendre dans le concert des voix multiples : l'une rappelle l'enfance pure ; «l'autre avertit que le monde est vicieux et qu'il faut se mettre hors de la vie, abandonner ses obscures infortunes au feu et les laisser se consumer» ⁽³⁰⁾. Mais on peut difficilement distinguer l'une de ces voix de l'autre, même si la seconde parle d'un ton allemand ⁽³¹⁾ – et pourquoi ne serait-ce pas aussi le ton de la première, qui est encore la même ? Car les multiples voix disent la même chose. L'opéra se fait ressassement.

Au XIX^e siècle, le «grand frère» n'est pas nécessairement de la famille. Il serait plutôt un membre extérieur, bienveillant et respectable, qu'on aimerait y voir entrer. C'est Victor de Laprade pour Louisa Siefert : «En vérité, on ne saurait être plus aimable, gracieux, spirituel et bienveillant que mon grand frère. Ses opinions sont si douces que nous pouvons parler librement de tout» ⁽³²⁾. Inutile donc d'entendre Vitalie et Isabelle Rimbaud dans le concert de ces voix fraternelles. Les sœurs veulent suggérer que le «grand frère» est de la même nature qu'elles,

⁽²⁹⁾ *La Pensée poétique de Rimbaud*, Nizet, 1950, p. 481.

⁽³⁰⁾ Éd. cit., p. 935.

⁽³¹⁾ Antoine Adam rappelle (*ibid.*, p. 936) l'anecdote, rapportée par Delahaye, selon laquelle Rimbaud sous l'occupation allemande, se moquait ouvertement à Charleville du «ton» autoritaire des officiers. Mais en juin 1872 le mot n'a plus la connotation qu'il aurait eue en 1871 (l'Allemand = l'ennemi, l'envahisseur). On peut rappeler que l'allemand est une langue d'opéra, et aussi que le ton allemand passe pour grave et didactique (le chant continuerait alors l'explication).

⁽³²⁾ Lettre de Louisa Siefert à sa mère (1874), dans *Souvenirs rassemblés par sa mère*. - *Poésies inédites*, G. Fischbacher, 1881, p. 191.

c'est-à-dire angélique. Or pour être angélique, il faut redevenir nature, onde, flore. Cette contradiction apparente fait penser à *L'Identité propre* de John Clare, où le mot d'ordre de commune sagesse («ne pas oublier notre moi») entrait en concurrence avec ce conseil plus insidieux («oublie-toi toi-même, et le monde t'oubliera»⁽³³⁾). La métamorphose à laquelle les voix angéliques invitent le moi (car c'est bien de lui qu'il s'agit, et Rimbaud le souligne au vers 3) pourrait aboutir à sa dissolution.

Ces voix sont celles de Sirènes cherchant à charmer et à perdre le héros, nouvel Ulysse qu'on verra, dans *Alchimie du verbe*, atteignant les confins de la Cimmérie. *Âge d'or* serait leur chanson. La folie serait de les écouter, d'oublier le conseil de Circé⁽³⁴⁾, de se laisser prendre au piège de cet opéra qui, plus que jamais, mérite d'être dit «fabuleux».

Le millénarisme de la fin du XIX^e siècle a renoué avec la tradition ancienne d'un retour de l'âge d'or. La référence majeure est ici la *Quatrième Bucolique* de Virgile, où était annoncé le retour du règne de Saturne : le poète, nouvel Orphée, ou nouveau Linos, devait avoir le privilège d'en être le témoin et le chantre. Dans la *Sixième Bucolique* Silène déroulait à son tour la succession des âges, «les pierres lancées par Pyrrha, le règne de Saturne, les oiseaux du Caucase, et le larcin de Prométhée»⁽³⁵⁾.

Il est curieux de constater que l'œuvre de Rimbaud expose ces trois temps dans l'ordre récurrent. La tentation prométhéenne s'exprime en 1871 dans la seconde des lettres du voyant («le poète est vraiment voleur de feu»). Le mythe de l'âge d'or est repris en 1872. Celui du Déluge inspire le texte que Félix Fénéon a placé en tête des *Illuminations* : *Après le Déluge*. Mais si, comme le rappelait Virgile, l'Âge d'or prend fin avec le larcin de Prométhée, il ne pouvait se situer, dans l'existence du poète, qu'avant la décision de mai 1871. Il se confondait avec une enfance perdue. Rimbaud a voulu retrouver ce festin. Le prologue d'*Une saison en enfer* le dit clairement. Mais il a frôlé l'écueil de l'*infantia* – la perle de parole –, celui vers lequel le dirigeaient les Sirènes.

⁽³³⁾ *Poèmes et proses de la folie de John Clare*, trad. Pierre Leyris, Mercure de France, 1969, p. 45.

⁽³⁴⁾ *Odyssée*, chant XII.

⁽³⁵⁾ *Bucoliques*, VI, 41-42 :

Hinc lapides Pyrrhae jactos, Saturnia regna
Causasiasque refert volucres, furtumque Promethei.

Ce moment de danger, il le revit dans *Alchimie du verbe*. Il est celui de la métamorphose en opéra fabuleux. La prolifération de la parole conduirait au silence. *Âge d'or* lui apparaît désormais comme une parole qui ne se maîtrise plus et qui revient perpétuellement sur elle-même. En cela elle est *opéra*, au sens péjoratif du terme, celui que choisit Nietzsche quand, dans *La Naissance de la tragédie*, il condamne l'opéra à reprises du XVIII^e siècle. S'interrogeant sur la tendance idyllique de l'opéra, Nietzsche constate que ce genre «repose sur le sentiment qu'il y a eu un temps primitif où l'homme habitait au cœur de la nature, un état de nature où s'était accompli l'idéal édénique d'une humanité bonne et artiste». Mais il n'a plus ensuite que sarcasmes pour cet optimisme, «niaiserie et badinage de fantaisie qui, mesurés au sérieux terrifiant de la véritable nature et comparés aux authentiques scènes primitives des commencements de l'humanité, devraient faire que quiconque s'écriât de dégoût : qu'on me débarrasse de ce fantôme !»⁽³⁶⁾.

Rimbaud nous a épargné cette lecture critique d'*Âge d'or*. Le brouillon incomplet d'*Alchimie du verbe* en est le seul signe. Tel qu'il se présente, il nous oblige à identifier ce poème de juin 1872 à l'«opéra fabuleux». Je n'y ai pas cherché le prestige imaginaire qu'aurait pu exercer sur Rimbaud l'art lyrique, qu'il connaissait si mal. Les lassantes reprises des ariettes du XVIII^e siècle n'expriment plus une prédilection déjà décadente pour les «opéras vieux». Poussées à l'absurde du sans fin, elles témoignent d'une des folies dans lesquelles Rimbaud s'est laissé entraîner au printemps 1872. Dès lors la mythologie de l'Âge d'or ne peut plus être considérée comme un cliché poétique, comme une surcharge culturelle ou comme un divertissement d'érudit. Elle fait apparaître le paradoxe fondateur du lié délié. Attaché au mât de son vaisseau, Ulysse était le seul qui pût entendre le chant merveilleux des Sirènes. De même, l'ascèse volontaire à laquelle s'est soumis Rimbaud en mai 1871, le dépouillement auquel il aspire au printemps de l'année suivante apparaissent comme les conditions d'une libération : libération de l'être, libération du chant. Mais au lieu du *grand œuvre* espéré de la double alchimie, on ne trouve qu'un résidu d'*opéra*, quelques strophes entraînées dans le tourbillon de l'*etc.*, dans le mécanisme vertigineux de la redite sempiternelle.

⁽³⁶⁾ *Die Geburt der Tragödie*, 1872 ; *La Naissance de la tragédie*, dans *Œuvres philosophiques complètes* de Nietzsche, Gallimard, 1977, t. I, p. 128.

«Vieillesse poétique»

(sur *Larme* et *Bonne Pensée du matin*)

L'expérience des *Derniers vers* – et là-dessus le Rimbaud de la *Saison* est formel – s'est révélée à ses yeux comme une impasse sur le chemin vers la poésie «objective» ou plutôt comme un accès de «folie» heureusement surmonté : «Cela c'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté».

Pour quelque'un qui comme le Rimbaud de la Lettre «du voyant» demande «aux poètes du nouveau, – idées et formes», qui se considère comme «un multiplicateur de progrès», comme «le suprême Savant», la science moyenâgeuse (l'«alchimie»), des adjectifs tels que «naïf», «idiot», «vieux» ne sauraient désigner qu'une fausse route. Peu importe de savoir si ce mauvais chemin était sous l'influence de Verlaine ou si l'influence allait en sens inverse (1). Rimbaud, de l'autre côté, trouvait cette étape de son développement assez importante et ces textes lui tenaient assez à cœur pour qu'il reproduisît quelques-uns d'entre eux *in extenso* dans le compte rendu poétique qu'est *l'Alchimie du verbe*.

Pour mieux comprendre cette position ambiguë entre la fascination, partagée par la plupart des critiques, et la condamnation, il faut situer ces poèmes, qui se distinguent des précédents par l'utilisation presque exclusive de l'impair, par une plus grande liberté en ce qui concerne le nombre des syllabes et par un changement fréquent de la rime à l'assonance, bref par un ton plus léger, plus naïf, plus musical.

Dans une version légèrement modifiée, sans titre, Rimbaud place *Larme* en tête de cette série de poèmes qui sert à exemplifier son *Alchimie du verbe*. Cette alchimie se fait sentir tout d'abord par une complication de la structure sémantique, obstacle ostentatoire à une interprétation référentielle. La discussion des commentateurs sur le

(1) Voir Marcel-A. RUFF (*Rimbaud*, Hatier, 1968, p. 121 *sqq.*), qui attribue l'influence décisive sur Verlaine et Rimbaud à M. Desbordes-Valmore.

sens du mot *Oise* en témoigne : le poème a-t-il été écrit à Paris ou à Roche, bien que la vraie Oise n'y coule pas ⁽²⁾ ? De cette discussion on retiendra que le poème appelle un contraste ville-campagne. Voici le texte, dans la version de 1872 :

Larme

- Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises,
Je buvais, accroupi dans quelque bruyère
Entourée de tendres bois de noisetiers,
4 Par un brouillard d'après-midi tiède et vert.
Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise,
Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert.
Que tirais-je à la gourde de colocase ?
8 Quelque liqueur d'or, fade et qui fait suer.
Tel, j'eusse été mauvaise enseigne d'auberge.
Puis l'orage changea le ciel, jusqu'au soir.
Ce furent des pays noirs, des lacs, des perches,
12 Des colonnades sous la nuit bleue, des gares.
L'eau des bois se perdait sur des sables vierges.
Le vent, du ciel, jetait des glaçons aux mares ...
Or ! tel qu'un pêcheur d'or ou de coquillages,
16 Dire que je n'ai pas eu souci de boire !

L'isotopie dominante du poème est celle du *boire* et des liquides, ce qui le relie au thème général de la faim et de la soif dans les *Derniers vers*. *Boire* fournit la première forme verbale (vers 2) et a le dernier mot (vers 16), il apparaît en outre aux vers 5 et 7 (version B et version de la *Saison* ; le manuscrit Forain utilise un syntagme synonyme «que tirais-je à la gourde ?»). *Boire* a deux significations courantes : boire pour apaiser sa soif et boire pour assouvir une soif métaphorique de bonheur, de satisfaction, de sûreté à l'aide d'une boisson alcoolique. Soit *boire 1* et *boire 2*. En construction transitive le mot a les deux significations, en construction absolue pourtant il n'en a qu'une seule : «prendre des boissons alcoolisées avec excès» ⁽³⁾. Rimbaud joue avec

⁽²⁾ Émilie NOULET, *Le Poème d'une Larme*, dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, 14, 1961-1962, p. 169-179, et surtout p. 173.

⁽³⁾ Paul ROBERT, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, à l'article «boire».

cette ambiguïté ; à part «je buvais», au deuxième vers, dont l'isolement rythmique met en relief la construction absolue, la signification des formes de boire n'est pas identifiable, et même cette forme est tout de suite invalidée dans sa signification (*boire 2*) par le contexte et le «que pouvais-je boire ?» suivant. Pour décider de la signification de *boire* il faudra d'abord identifier la nature de la boisson.

Aux vers 5 et 7, l'anaphore et le parallélisme syntaxique soutenus par la rime, font surgir une équivalence sémantique entre la «jeune Oise» et la «gourde de colocase». Le principe d'équivalence n'y fait qu'intensifier le procès métaphorique entamé par le pronom démonstratif : «cette [sorte de] jeune Oise» conserve, outre sa parenté sémantique récente avec «gourde de colocase», son sens propre. De toute façon «jeune Oise», soit comme métonymie (la connaissance de l'étymologie du mot Oise n'étant pas nécessaire), soit au sens propre, désigne une eau fraîche, naturelle, jaillissant près de la source. En outre, on l'associe par assonance à *oasis*, l'endroit par excellence où se désaltérer (*boire 1*). Mais «cette jeune Oise» et la «gourde de colocase» sont loin de monosémiser le sens de *boire*. Pour souligner le caractère primitif et naturel du récipient et en même temps de la boisson, Rimbaud lie, peut-être par contamination avec *calebasse*, le mot *gourde* à *colocase*. Il lui importe peu que le fruit puisse réellement servir à la confection d'un récipient ou qu'il y ait identité de couleur, l'essentiel est l'équivalence phonologique (rime) et par conséquent sémantique avec «jeune Oise», qui fait penser à une boisson naturelle et fraîche, prise à la source. Mais en réalité (dans la réalité propre du poème), la «jeune Oise» et la «gourde de colocase» contiennent toutes deux quelque chose d'autre : «Quelque liqueur d'or, fade et qui fait suer» (vers 8). Cette nouvelle information contredit toutes les attentes nourries par le poème lui-même. Encore est-il indifférent qu'il s'agisse d'absinthe (verte) ou de bière (jaune) ou de n'importe quelle autre boisson alcoolique, l'essentiel n'est pas un prétendu référent direct mais le fait que la réponse à la question des vers 5 et 7 soit opposée aux attentes soulevées par la manière dont la question est posée : la boisson ne désaltère pas, au contraire elle «fait suer» ; elle n'est pas rafraîchissante et claire, mais «fade» et colorée.

La reprise du mot *or* (vers 5 ; version de la *Saison*, vers 13) rend improbable l'idée qu'il puisse s'agir du sens propre de «liqueur d'or» (eau de vie de Dantzig), ou d'une métaphore de couleur. Le mot *or*, mis en relief par la rime inférieure avec la conjonction homonyme *or*, est utilisé dans le contexte de boire :

«Or ! tel qu'un pêcheur d'or ou de coquillages,
Dire que je n'ai pas eu souci de boire !»

Et, dans la version de la *Saison*, d'une façon plus courte et plus hermétique encore :

«Pleurant, je voyais de l'or – et ne pus boire».

La «soif de l'or» ou la pêche aux «coquillages» (métonymie des perles), c'est-à-dire la chasse aux richesses et au succès dans un monde gouverné par l'argent, a rendu impossible la satisfaction des besoins les plus naturels, les plus primitifs et les plus sains. La situation devient d'autant plus paradoxale que les «pêcheurs» se meuvent dans l'élément liquide. Dans la version de la *Saison*, les vers sont modifiés en souvenir du mythe de Midas ; le poète voit l'or mais ne peut plus boire. Midas avait prononcé envers Dionysos le vœu irréfléchi que tout ce qu'il toucherait se change en or – de sorte qu'il faillit mourir de faim et de soif.

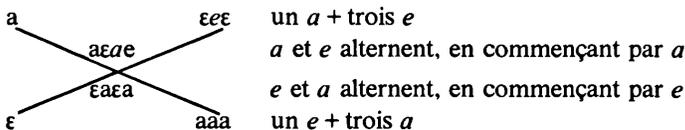
Deux autres mots sont entraînés, par leur équivalence phonétique avec *or*, vers une relation sémantique, cette fois de dissimilitude : *Ormeaux* et *orage*, qui représentent de façon métonymique le règne opposé à l'or comme moyen de paiement – la nature. L'*orage* surtout, malgré son identité phonique partielle, s'oppose avec son symbolisme traditionnel de nettoyage et de rafraîchissement atmosphérique à la sueur provoquée par la «liqueur d'or», qui est apparemment la cause de l'aspect misérable du buveur. Celui-ci ne pourrait même plus servir d'*enseigne* (vers 9), puisqu'on y peint à l'accoutumée de gais buveurs.

Avec le thème de la tristesse, on touche au deuxième champ sémantique qui, avec *boire* et le liquide, domine le poème dès le titre *Larme* (dans la version sans titre de la *Saison*, au vers 13 apparaît le mot *pleurant*). La raison de la tristesse est de toute évidence liée au champ sémantique de *boire* : l'opposition entre *eau* et *or* correspond à celle entre *boire 1* et *boire 2*, c'est-à-dire à une opposition entre le besoin naturel de la soif et un besoin contrarié d'assouvissement du désir d'argent et de gloire.

Bien que la nature, renforcée par un rappel incantatoire d'une intimité embryonnaire (vers 2-4), prenne beaucoup de place dans le poème, il s'agit d'une nature éloignée (vers 1), étrangement silencieuse et sombre comme avant l'explosion d'un orage. Mais celui-ci reste sans l'effet expiatoire traditionnel : «L'eau des bois» se perd sur les «sables vierges» au lieu de laver ou de désaltérer le pêcheur. L'orage a pourtant un effet d'éclaircissement puisqu'il nettoie le ciel («nuit bleue» au lieu

du «brouillard» du début) et dirige le regard du buveur de la nature aux «colonnades» et aux «gares». Ces métonymies rappellent l'endroit où règne l'or et où l'on peut gagner la gloire littéraire : la capitale.

Pour former un signe textuel de cet état d'ivrognerie et de détresse nostalgique, Rimbaud ne se borne pas à compliquer la structure sémantique en utilisant la double signification de *boire* et en brouillant les champs sémantiques de la campagne et de la ville. Un système raffiné de parallélismes phonétiques, de rimes et d'assonances, qui dépassent de loin par leur fréquence la mesure traditionnelle d'un poème solidement rimé, plonge *Larme* dans une uniformité de sons qui modèle cet état entre le songe et l'ivresse, ce mélange brumeux de sensations et de réminiscences qui ne permet plus de distinguer nettement si la scène se passe à la campagne ou à Paris. À côté des rimes riches (*villageoises* – *Oise* ; *vert* – *couvert*), à côté des rimes et assonances internes (*oiseaux* – *troupeaux* ; *bois de noisetiers* – *boire* – *Oise*), les voyelles finales surtout, rimes et assonances, sont à l'unisson face aux deux aires sémantiques opposées : le schéma des assonances n'est composé que de deux voyelles qui, du point de vue phonologique, ne pourraient pas être plus proches l'une de l'autre : huit fois *a* (quatre fois /wa/ + trois fois /a/ + une fois /a/) et huit fois *e* (six fois /ε/ + deux fois /e/). De plus les sons se distribuent en chiasmes, d'une façon strictement symétrique :



Cette harmonisation incantatoire, musicalité dont nous n'avons regardé jusqu'ici que le côté vocalique, qui est complété par de nombreuses allitérations et des parallélismes rythmiques (par exemple la tripartition des vers 1, 6 et 11 ; le parallélisme rythmique doublé d'un parallélisme syntaxique des vers 5 et 7), a des conséquences qui nous semblent à la base des griefs que Rimbaud formule contre son «alchimie du verbe». Les «rhythmes naïfs» et «instinctifs», les «refrains niais» se trouvent multipliés dans les autres textes qu'il insère dans *Alchimie du verbe*, textes où ce qui saute aux yeux, c'est la longueur des vers qui va en diminuant, leur variation croissante (*Larme*, 11, *Bonne pensée du matin*, 11-3, *Chanson de la plus haute tour*, 5-4, *Faim*, 7 (8)-4, *Éternité*, 5-3, *Ô saisons*, 7-6) et la tendance au parallélisme identique, soit d'une

strophe entière (*Éternité*), soit d'un refrain de deux vers (*Chanson de la plus haute tour*) ou d'un seul (*Ô saisons*). Mais ces caractéristiques ne sont que les indices d'une attitude modifiée par rapport à la réalité.

Tandis que les structures secondaires (phonologiques, rythmiques, syntaxiques, etc.) de *Larme* semblent correspondre à la structure sémantique, et établir avec elle une relation iconique entre le poème comme signifiant et la situation analysée⁽⁴⁾, il apparaît que les poids sont subrepticement déplacés vers une domination du signifiant sur le signifié ; le signifié paraît de plus en plus déterminé par cette magie, cette alchimie des mots ; il semble, s'effacer pour qu'il n'y ait plus qu'un «message formel»⁽⁵⁾. Mais en ce qui concerne le sens, on pourrait dire aussi que Rimbaud passe de la soif métaphorique et de l'ivrognerie comme objet d'analyse à une ivresse qui lui tient lieu de vision du monde. *Bonne Pensée du matin*, qui dans la *Saison* suit immédiatement *Larme*, nous présente cette attitude comme le deuxième volet d'un diptyque, en reprenant les mêmes thèmes que *Larme* mais sous un aspect d'une positivité surprenante et injustifiée. Voici le texte, tel qu'il est repris, en 1873, dans *Une saison en enfer* :

À quatre heures du matin, l'été,
Le sommeil d'amour dure encore.
Sous les bocages s'évapore
4 L'odeur du soir fêté.
Là-bas, dans leur vaste chantier
Au soleil des Hespérides,
Déjà s'agitent – en bras de chemise –
8 Les Charpentiers.
Dans leurs Déserts de mousse, tranquilles,
Ils préparent les lambris précieux

⁽⁴⁾ C'est un poème de la même époque, *Cocher ivre* de l'*Album zutique*, qui sert à Rolf Klopfer (*Poetik und Linguistik*, München, 1975), comme exemple typique de la cooccurrence (p. 100-106).

⁽⁵⁾ Stefano AGOSTI, *I messaggi formali della poesia*, dans *Strumenti critici*, 5, 1971, p. 1-38 ; sur *Larme*, p. 21-28. Agosti ne retient de *Larme*, disposant pourtant encore d'une structure relativement claire et homogène, qu'un message formel, c'est-à-dire des «valori di senso non semantici, ossia non razionalizzabili» (p. 2). Pour lui, analyse faite, le poème prouve par la mise en œuvre d'«un ridottissimo spettro di significanti fonetici» (p. 27), que «per Rimbaud il significante determinava l'universo semantico a addirittura l'universo reale» (p. 28).

Où la ville

12 Peindra de faux cieux.
 Ô, pour ces Ouvriers charmants
 Sujets d'un roi de Babylone,
 Vénus ! quitte un instant les Amants

16 Dont l'âme est en couronne.
 Ô Reine des Bergers,
 Porte aux travailleurs l'eau-de-vie,
 Que leurs forces soient en paix

20 En attendant le bain dans la mer à midi.

La boisson douteuse de *Larme*, qui ne désaltère pas vraiment, réapparaît dans *Bonne Pensée du matin* sous forme d'*eau-de-vie*. Mais tandis que dans *Larme*, l'eau de «cette jeune Oïse» se révélait un alcool sans effet rafraîchissant, dans *Bonne Pensée du matin* le mot *eau-de-vie* recupère son sens propre. Au lieu de se traîner seuls et saouls dans les estaminets, les héros de *Bonne Pensée du matin* sont des travailleurs mis sous la tutelle de Vénus comme les *Bergers* et les *Amants*. C'est dire que leur travail est identifié à l'amour ; il semble léger, gai, tranquille et libre et se termine par le plaisir d'un «bain dans la mer à midi»⁽⁶⁾. Mais ce bonheur, sur lequel le titre et la prière finale ironisent déjà, est dû au schème littéraire, donc irréel, d'une scène bucolique, à des forces mythiques (*Vénus*, les *Hespérides* ; les *Amants*, les *Bergers* et les *Ouvriers*, allégorisés par les majuscules) ou merveilleuses (la potion magique, le *roi de Babylone*). Bref, les dures lois de la réalité sont abolies sous la dictée d'une fantaisie hallucinatoire qui rappelle, mais sans le contrepoint analytique de ces textes, «la naissance du travail nouveau» (*Matin*) et «les plages sans fin couvertes de blanches nations en joie» (*Adieu*) ; on est à l'opposé de la description désolante d'*Ouvriers*, dans les *Illuminations*.

L'image paradisiaque de l'amour-travail est accompagnée par un rythme de papillon, mouvements légers et harmonieux brusquement interrompus par des césures, des vers raccourcis, des exclamations, par une hésitation entre rimes riches et simples assonances, qui dominent finalement la dernière strophe.

⁽⁶⁾ L'explication de ce vers par Yves Denis («Le bain dans la mer à midi», *Les Temps Modernes*, 24, 1969, p. 2067-2074) comme calembour (dans la mer = dans l'amer, c'est-à-dire l'absinthe) me paraît insoutenable.

C'est si simple de se dégager «des humains suffrages, des communs élans» des «voler selon» ou de mêler la mer au soleil pour retrouver l'éternité (*Éternité*) ! Tout comme les titres *Chanson de la plus haute tour* (c'est-à-dire sous une perspective qui ne pourrait être plus dégagée de la réalité) et *Bonne Pensée du matin*, le ton de la strophe initiale d'*Éternité* semble assez cocasse par opposition au thème traditionnellement sérieux :

Elle est retrouvée !
Quoi ? l'éternité.
C'est la mer mêlée
Au soleil.

Ce jeu mi-sérieux, mi-bouffon, où la vision sort tout armée de la tête du poète, culbute l'objectif que Rimbaud visait à l'origine de sa poésie. «L'inconnu» que Rimbaud cherchait à atteindre par le fameux «long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens» c'est, d'après une formule d'Yves Bonnefoy, la perception et la description de «la plus profonde réalité, le réel dépouillé de ses dégradations sensorielles» (7). Au cours de l'expérience poétique cette «réalité» s'étend à tout ce qui n'est encore ni reconnu ni exploré, aux possibles visionnaires jusque là impensés et inédits, mais toujours ancrés dans une réalité décrite à nouveau, par le procès métaphorique. Rimbaud poursuit en premier lieu un but sémantique et cognitif, mais sans se limiter aux modèles de la réalité mis à sa disposition par l'éducation langagière, idéologique et artistique : soit que ses poèmes critiquent directement la société (par exemple *Le Forgeron*, *A la musique*, *Chant de guerre parisien* jusqu'à *Qu'est-ce pour nous mon cœur* et *Démocratie*, pour n'en nommer que quelques-uns), soit qu'ils parodient les modèles poétiques qu'en donnaient les poètes contemporains (par exemple les poètes insérés dans les deux lettres «du voyant»), soit qu'il forge «du nouveau» avec les débris des anciens modèles comme dans *Après le Déluge*, *Conte* ou *Barbare*, où la fonction poétique du langage intensifie une fonction référentielle secondaire, en éliminant du texte poétique tout ce qu'il pourrait y rester de redondant, de décoratif ou qui pourrait le réduire à une fonction émotive. Mais si dans les *Derniers Vers* ce travail reste, aux yeux de certains critiques, purement formel, au lieu de faire surgir, comme l'attendait le Rimbaud des lettres «du voyant», une nouvelle

(7) Yves BONNEFOY, *Rimbaud par lui-même*, Le Seuil, 1961, p. 65.

signification créée sans le recours à la sémantique traditionnelle, si l'impression d'un jeu artistique de virtuose y prédomine, ce résultat ne pouvait pas satisfaire Rimbaud. Que ce soit ce danger qui ait gêné Rimbaud me paraît évident à la lecture même de sa propre critique. En ce qui concerne leur aspect technique, ces poèmes sont tout à fait réussis (tout comme l'étaient la plupart des poèmes des auteurs contemporains critiqués par Rimbaud), mais l'«expression bouffonne et égarée au possible», cette gaité factice, cette harmonie superficielle témoigne de la régression, du «désordre» spirituel d'un homme qui se conduit en «opéra fabuleux», envie «la félicité des bêtes» et dit «adieu au monde».

Sous la double impression d'une défaite politique (la répression de la Commune) et d'un échec personnel comme poète, la foi dans le progrès et dans le rôle que le poète y devrait jouer est brisée. Rimbaud se replie momentanément sur lui-même en traitant dans les *Derniers Vers* les thèmes archétypaux de la faim et de la soif. A l'analyse il préfère l'hallucination, les formules incantatoires au travail pénible de destruction et de construction. Mais le ton léger des chansons populaires, cette «vieillesse poétique», les «châteaux» (en Espagne), l'«éternité», le «bonheur» (re)trouvons par «l'hallucination simple» qui se révèle n'être qu'un effet de ses propres «sophismes magiques», ne sauraient remplacer à la longue pour Rimbaud le «combat spirituel» et l'étreinte de la «réalité rugueuse».

Les poèmes de *Délires II Alchimie du verbe*

Dans la section d'*Une saison en enfer* intitulée *Délires II Alchimie du verbe*, Rimbaud entrecoupe sa prose de poèmes composés antérieurement. Il en modifie et en abrège sensiblement la première version. Ces remaniements ont été jugés très diversement par la critique. Aucune des variantes ne trouve grâce auprès de Suzanne Bernard :

«Rimbaud cite ses vers avec une telle dérision qu'il se soucie peu d'en altérer la «musique» en donnant un texte déformé et boiteux»⁽¹⁾.

Sans les considérer séparément, Antoine Adam écrit laconiquement :

«Ces différences sont loin d'être des améliorations»⁽²⁾.

Cet avis semble tributaire de celui de Bouillane de Lacoste. Mais ce dernier, notons-le, ne se prononce pas à propos d'*Une saison en enfer* : il donne son opinion en tant qu'éditeur des *Poésies*. Il considère qu'en présence de deux versions des mêmes poèmes, il se doit de choisir et motive son choix. Après avoir examiné le sort des titres et fait la liste des modifications, dont une seule lui paraît heureuse (celle du quatrain liminaire et conclusif de *L'Éternité*), il constate :

«Enfin, si nous considérons la qualité de ces textes, on se convaincra vite qu'ils sont loin de représenter une amélioration des vers de 1872»⁽³⁾.

À l'autre extrême, on peut citer ce jugement d'André Thisse :

«Les poèmes cités dans ce chapitre d'*Une saison en enfer* ont presque tous été améliorés par Rimbaud et rendus plus concis. De nombreux critiques affirment le contraire (...) J'invite le lecteur à les comparer un à

(1) RIMBAUD, *Œuvres*, Garnier, 1960, p. 468.

(2) RIMBAUD, *Œuvres complètes*, Gallimard, «Bibl. de la Pléiade», 1972, p. 967, note 1.

(3) RIMBAUD, *Poésies*, éd. critique d'H. de Bouillane de Lacoste, Mercure de France, 1939, p. 232.

un en les écoutant et sans trop compter sur ses doigts ; peut-être partagera-t-il ma conclusion : les «délires» du poète ont plus de tenue que les délires de ses critiques ...» (4).

On trouve enfin des opinions plus nuancées, comme celle de Pierre Petitfils, qui voit dans *Larme* un «exemple d'heureuse correction» mais juge sévèrement la nouvelle version d'*Éternité* :

«Le rythme d'«Éternité» a disparu : un détail a suffi pour détruire le mélodieux équilibre de la première strophe» (5).

Son jugement posé, Bouillane de Lacoste émettait deux hypothèses pour expliquer ce qu'il considérait comme une dégradation :

«Que conclure de ces deux comparaisons ? Rimbaud a-t-il voulu donner dans *Une saison en enfer* le texte définitif de ces sept poèmes ? Nous croyons, tout au contraire, qu'il les a défigurés ; soit involontairement, parce que sa mémoire n'était pas assez fidèle pour conserver, en l'absence des manuscrits, la teneur exacte de toutes ces pièces ; soit même volontairement, pour en donner une sorte de caricature : n'oublions pas que le but poursuivi dans *Alchimie du verbe* est de tourner en ridicule ses productions passées» (6).

De ces deux hypothèses, la seconde est généralement retenue par ceux qui jugent la version de 1873 inférieure. On n'hésite parfois même plus à considérer l'oubli comme un fait acquis et, en inversant les données, à y voir une preuve de dégradation. Antoine Adam pense que depuis l'historique détaillé qu'a fait Pierre Petitfils de la tradition manuscrite (7), on ne peut plus douter que Rimbaud ait été contraint de recourir à sa mémoire pour citer ses poèmes.

Or, selon cette étude, et sans tenir compte du fait que les manuscrits nous soient ou non accessibles aujourd'hui, les six poèmes de *Délires II* figurent chacun, dès l'origine, dans deux autographes au moins :

1. *Larme* («Loin des oiseaux (...)») :

- a) une copie négligée faite pour Verlaine, publiée par *La Vogue* en 1886 et reproduite jusqu'à la découverte d'

(4) André THISSE, *Rimbaud devant Dieu*, José Corti, 1975, p. 53, note 13.

(5) Pierre PETITFILS, «Les manuscrits de Rimbaud», *Études rimbaldiennes* 2 (1969), Lettres Modernes, 1970, p. 50-51.

(6) RIMBAUD, *Poésies*, éd. cit., p. 233.

(7) Article cité ci-dessus.

- b) une copie soignée (avec titre, majuscules et ponctuation) publiée dans les *Poésies*, Mercure de France, 1912.
2. *Bonne Pensée du matin* («A quatre heures du matin (...)»):
 - a) une copie pour Verlaine.
 - b) une copie soignée, de provenance inconnue (*Poésies*, Mercure de France, 1912).
 - c) un manuscrit retrouvé chez Messein par Berrichon et qui n'est probablement pas différent de la copie pour Verlaine.
 3. *Chanson de la plus haute tour* :
 - a) une copie pour Verlaine (*La Vogue*, 1886).
 - b) un manuscrit de Richepin (Mercure de France, 1914).
 4. *L'Eternité* :
 - a) une copie pour Verlaine («Les Poètes maudits», *Lutèce*, 1883).
 - b) un manuscrit de Richepin (Mercure de France, 1914).
 5. *Ô Saisons, ô châteaux* :
 - a) une copie pour Verlaine (*La Vogue*, 21-27 juin 1886).
 - b) une copie comprenant quatre vers de plus (biffés), publiée par Bouillane de Lacoste dans *Rimbaud et le problème des Illuminations* (Mercure de France, 1949).
 - c) un brouillon reproduit en fac-similé dans le catalogue Blazot (vente M. E.-H., 25-25 mars 1931).
 6. *Fêtes de la faim* (*Faim* dans *Une saison en enfer*) :
 - a) une copie pour Verlaine (*Poésies complètes*, Vanier, 1895).
 - b) un manuscrit conservé à la Fondation Martin Bodmer ⁽⁸⁾.

La première version de nos six poèmes semble donc avoir une historique presque commune. Comment ne pas être frappé dès lors du destin particulier de *Le loup criait sous les feuilles*, dont on a fait un septième poème ? On ne retrouve la trace d'aucun manuscrit de ces vers et ils ne nous sont connus que sous la forme où ils figurent dans *Alchimie de verbe*. Nous serions tentée, quant à nous, d'y voir la seule version qui ait jamais existé. Il s'agit, nous semble-t-il, de trois strophes destinées à remplacer celles qui ont été supprimées de *Fêtes de la faim*.

⁽⁸⁾ Publié récemment dans l'édition Suzanne Bernard-André Guyaux des *Œuvres* de Rimbaud, Garnier, 1981, p. 169. La problématique posée par Pierre Petitfils (*Le Bateau ivre*, n° 26, juillet 1962), étudiant le fac-similé du recueil Messein, tombe du fait de la révélation de ce manuscrit. Voyez la note d'André Guyaux au bas de la p. 169 de cette édition.

Antoine Adam, à la suite de Pierre Petitfils, émet une opinion assez voisine :

«M. Pierre Petitfils (*Études rimbaldiennes*, 2, p. 51) considère comme très possible que ces vers aient fait partie d'une version plus complète et maintenant disparue de *Faim*. Il croit de toute façon qu'on a eu tort d'y voir un poème indépendant : c'est là le bon sens même»⁽⁹⁾.

Nous reprendrons ce point en comparant *Fêtes de la faim* et *Faim*.

Auparavant, nous pouvons déduire de l'état des manuscrits que si Rimbaud a *recopié* ses poèmes pour Verlaine, c'est d'après ses brouillons ou ses propres copies. Rien ne prouve qu'il n'ait pu disposer de ces mêmes documents au moment d'écrire *Une saison en enfer*. Si toutefois il avait été contraint de s'en passer, nous savons que Verlaine n'était pas le seul à qui il eût pu s'adresser pour retrouver ses poèmes : de presque tous il existait une seconde copie (au moins : d'autres ont pu se perdre). Ces manuscrits étaient en diverses mains, comme nous le montre leur histoire. Il serait étonnant que Rimbaud n'ait pas réussi à en récupérer une partie. La critique externe ne plaide donc pas en faveur du défaut de mémoire.

S'il demeure possible qu'un fait objectif ait contraint le poète à modifier ses textes pour les publier dans *Une saison en enfer*, la convergence de ces transformations témoigne d'un travail conscient et non d'oubli ou de négligence. Comme nous allons le voir, la critique interne est en accord avec l'histoire.

Il semble que pour trois ou quatre de ces poèmes, il existe une version intermédiaire, imprimée par *La Vogue* ou dans les *Poésies complètes* (il s'agirait donc là des copies de Verlaine). Si Rimbaud a modifié ses poèmes, en les recopiant pour Verlaine, nous sommes en présence d'un stade attestant une évolution dans l'esthétique du poète.

H. de Bouillane de Lacoste émettait pourtant, à côté du défaut de mémoire, une autre hypothèse : celle de la dégradation volontaire, plus exactement de la «caricature» de ses productions passées. C'est assez difficile à admettre, du fait que la première version n'était pas publiée : on ne peut se rendre compte de la caricature et l'apprécier que si l'on connaît l'original. Les poèmes de 1872 étaient vraisemblablement connus d'un cercle d'amis, mais *Une saison en enfer* vise un public.

⁽⁹⁾ Antoine ADAM, in Rimbaud, *Œuvres complètes*, p. 949.

Il n'est pas certain qu'un examen attentif des textes et de leurs variantes dissipe toute équivoque au sujet de leur histoire ; on ne peut cependant faire l'économie de ces seuls témoins lorsqu'on cherche à établir le rôle joué par les poèmes dans *Délires II*.

Chanson de la plus haute tour et *Ô Saisons, ô châteaux* sont deux textes qui offrent certaines parentés de style et de structure. L'examen des transformations qu'ils ont subies dans la version de *Délires II* donne à penser qu'à l'époque de la composition des poèmes, Rimbaud doutait déjà de pouvoir communiquer un message issu d'une référence extérieure à son discours. *Ô Saisons, ô châteaux* n'a peut-être pas d'autre signification que de s'affirmer poème -ritournelle et répétition. Nous ne souscrivons pas à l'explication kabbalistique de Jean Richer, mais nous remarquons que pour lui aussi ce poème se construit sur une sorte de vide sémantique :

«Il est assez frappant de voir le poète placer à la fin de son ensemble de poèmes kabbalistiques celui qui traduit *le renoncement à toute véritable signification* et même à cette maîtrise de l'énergie solaire d'abord évoquée, mais qui n'est plus, désormais, qu'une ambition déjà dépassée»⁽¹⁰⁾.

Entre *Larme*, *Bonne pensée du matin*, *L'Éternité* et *Fêtes de la faim*, l'analogie est d'un autre type : ces textes ont à peu près la même histoire. Après la mort – littéraire au moins – de Rimbaud, ils ont suivi des chemins qui se ressemblent. Mais de son vivant déjà, il les a traités de la même manière, si l'on en croit les manuscrits. Tous ont été repris et corrigés une première fois, assez légèrement. Rimbaud les a remaniés ensuite plus profondément et c'est cette troisième version qui figure dans *Délires II*. Les premières, bien que légères, préfigurent les profondes modifications ultérieures. Les trois versions de *Larme* en sont un exemple. Elles témoignent aussi de la volonté qui a présidé à ces changements : après un examen attentif, il semble exclu d'accepter l'hypothèse d'un trou de mémoire pour les expliquer. De plus, il nous paraît que dans leur dernière version, les poèmes font plus nettement allusion à leur propre écriture et que la figure du reflet y tient plus de place.

⁽¹⁰⁾ Jean RICHER, *L'Alchimie du verbe de Rimbaud ou les jeux de Jean-Arthur*, Paris-Bruxelles-Montréal, Didier, 1972, p. 123. C'est nous qui soulignons.

Comparaison des variantes

Larme

Pour chaque vers concerné, nous citons, dans l'ordre, le texte de l'autographe donné à Forain (fac-similé Messein, IV, 1), le texte de l'autographe de la collection Berès, reproduit, la ponctuation exceptée, par *La Vogue* (21 juin 1886) et, enfin, le texte de *Délires II*. Nous ne comparons que les vers qui figurent dans les trois versions, de même que pour les autres poèmes.

- vers 2 Je buvais, accroupi dans quelque bruyère
Je buvais à genoux dans quelque bruyère
Que buvais-je à genoux dans cette bruyère
- vers 7 Que tirais-je à la gourde de colocase
Boire à ces gourdes vertes, loin de ma case
Boire à ces gourdes jaunes, loin de ma case
- vers 8 Quelque liqueur d'or, fade et qui fait suer
Claire quelque liqueur d'or qui fait suer
Chérie ? Quelque liqueur d'or qui fait suer
- vers 9 Tel, j'eusse été mauvaise enseigne d'auberge
Effet mauvais pour une enseigne d'auberge
Je faisais une louche enseigne d'auberge
- vers 14 Le vent, du ciel, jetait des glaçons aux mares
Le vent de Dieu jetait des glaçons aux mares
Le vent de Dieu jetait des glaçons aux mares

Bonne Pensée du matin

Nous citons ici d'abord le texte de la collection Barthou, de provenance inconnue (Messein, IV, 4), puis celui de l'autographe sans ponctuation retrouvé chez Messein et base probable de l'édition de *La Vogue* (fac-similé Messein, IV, 5) et enfin celui de *Délires II*.

- vers 5 Mais là-bas dans l'immense chantier
Or là-bas dans l'immense chantier
Là-bas, dans leur vaste chantier
- vers 9 Dans leur désert de mousse, tranquilles,
Dans leurs déserts de mousse tranquilles
Dans leurs Déserts de mousse, tranquilles,

vers 13 Ah ! pour ces Ouvriers charmants
O pour ces Ouvriers charmants
O, pour ces Ouvriers charmants

L'Éternité

Figure d'abord le texte de l'autographe donné à Richepin (fac-similé Messein, IV, 6c), puis celui du manuscrit Berès, base de l'édition de *La Vogue* (7 juin 1886) et enfin celui de *Délires II*.

vers 12 Et voles selon.
Tu voles selon.
Tu voles selon ...

vers 13 Puisque de vous seules,
De votre ardeur seule,
Votre ardeur

vers 17 Là pas d'espérance,
Jamais l'espérance,
– Jamais l'espérance.

vers 18 Nul orietur
Pas d'orietur
Pas d'*orietur*

Fêtes de la faim

En premier lieu figure le texte de la collection Bodmer, puis celui de *Délires II*.

vers 3 Si j'ai du *gouit*, ce n'est guères
Si j'ai du goût, ce n'est guère

vers 5 Dinn ! dinn ! dinn ! dinn ! je pais l'air,
Je déjeune toujours d'air

vers 6 Le roc, les Terres, le fer.
De roc, de charbons, de fer

vers 7 Tournez, les faims ! paisez, faims,
Mes faims, tournez. Paisez, faims

vers 8-9 L'aimable et vibrant venin
Attirez le gai venin
(Mangez les cailloux qu'on brise)

- vers 11 Les cailloux qu'un pauvre brise,
Mangez les cailloux qu'on brise
- vers 12 Les vieilles pierres d'églises,
Les vieilles pierres d'églises ;
- vers 13 Les galets, fils des déluges,
Les galets des vieux déluges,
- vers 14 Pains couchés aux vallées grises !
Pains semés dans les vallées grises.

Ces rapprochements montrent à l'évidence que les modifications, parfois infimes, de la deuxième version préfigurent le plus souvent celles de la troisième. Comparons maintenant le point de départ et le point d'arrivée.

Un certain nombre de modifications relèvent de l'amélioration technique, de l'adaptation à l'évolution esthétique de l'auteur : ce sont celles qui s'annoncent déjà dans une partie des copies de 1872. On rangera dans cette catégorie les préférences pour un lexique et une grammaire plus familiers, de même que la tendance à libérer le vers en variant les mètres et les césures, en pratiquant l'enjambement ou en supprimant la ponctuation.

Une autre intention peut parfois opérer dans un sens opposé : elle vise à rouvrir des œuvres autrefois achevées pour les investir d'un sens correspondant au propos du nouveau discours. Il ne s'agit pas de mutiler des textes pour les plier à une autre œuvre achevée, qui serait la prose d'*Alchimie du verbe*, mais d'utiliser le matériau qu'ils proposent, de le marier au texte en train de s'écrire en un alliage intitulé *Délires II*. À ces poèmes isolés et peut-être gratuits, il s'agit de donner une direction commune, une *fonction*. Le narrateur devient ainsi lecteur de l'auteur (passé), ce qui est encore une manière, conforme au propos de la *Saison*, de vivre une écriture, tout en écrivant la vie. Dans ces poèmes, l'acte littéraire est certainement présent au niveau thématique. De la *Chanson de la plus haute tour*, par exemple, Rimbaud supprime les deux strophes et les vers du refrain qui ne peuvent avoir, même métaphoriquement, de rapport avec cet acte. Dans la version tronquée, l'image (première strophe) qui se reflète ensuite (seconde strophe), se dessine dans le champ lexical de la patience, de la douleur et de la soif, ce qui rappelle l'étude préalable à la création («Ce fut d'abord une étude»), la folie mortelle du créateur et son désir d'exprimer, jamais assouvi.

Il pourrait dès lors sembler curieux que les vers 12 et 13 de *Ô Saisons, ô châteaux* soient supprimés:

«Que comprendre à ma parole
Il fait qu'elle fuie et vole»

mais dans ce texte qui évoque un bonheur et dans un contexte qui réfère à la création littéraire, il n'était pas possible de conserver deux vers qui disent que la parole est heureuse – un «bonheur d'écriture». C'est la souffrance du damné que de ne pas être universellement compris et le ton léger du poème ne convenait pas ici.

Selon le témoignage de la correspondance, l'aube, que Rimbaud affectionne, est une heure favorable à l'inspiration qui, en cet instant de grâce «disperse les efforts». On retrouve ici encore, comme dans le texte en prose, mention de l'étude, liée maintenant à la magie de l'alchimie verbale : «J'ai fait la magique étude». Et si «l'heure du trépas» sonne lorsque cette grâce cesse, c'est qu'ici aussi la vie et l'écriture coïncident. Cette équivalence n'est pas explicite, encore moins expliquée : elle est. Comme bien des objets et des notions de l'univers rimbaldien, elle est donnée, sans cause ni effet, présent surgi d'aucun passé, sans avenir. L'écriture est vie, c'est pourquoi les poèmes cités illustrent aussi bien des faits ou des comportements, qu'une recherche littéraire :

«Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges».

«Mon caractère s'aigrissait. Je disais adieu au monde dans d'espèces de romances».

«Enfin, ô bonheur, ô raison, j'écartai du ciel l'azur, qui est du noir, et je vécus, étincelle d'or de la lumière *nature*. De joie, je prenais une expression bouffonne et égarée au possible»⁽¹⁾.

La suppression de certains vers de *Larme* procède d'une autre cause : la nouvelle version est plus condensée et moins conventionnelle. La thématique de la création poétique y court cependant aussi, métaphore filée. Désir, besoin physique de s'exprimer sont traduits par la soif et le verbe devient élément liquide. La concrétisation d'un sens dans une forme n'est pas un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur : elle est ingestion, absorption. Mais la réflexion du sujet dans l'objet et inversement fait que le poète désire ce qu'il sécrète : ses larmes, sa sueur. Le

⁽¹⁾ Édition Suzanne Bernard-André Guyaux, p. 228, 230 et 232. On notera l'ambivalence du mot «expression».

poème est cette «liqueur d'or» distillée par un organisme qui ne pourrait se désaltérer que d'elle. C'est ce que suggère Jean Richer :

«En outre, cette sudation ne décrirait-elle pas, en termes lyrico-humoristiques (...), le mécanisme de la création poétique, le poème étant la «liqueur d'or», l'or potable ?»⁽¹²⁾.

Boire l'eau vive, la distiller dans l'officine de son être, puis la suer en eau-de-vie ... Mais l'eau se perd, absorbée par le sol, où l'eau se gèle. La nouvelle version du poème explicite la référence à l'impossibilité d'exprimer :

«Dire que je n'ai pas eu souci de boire».

devient

«Pleurant, je voyais de l'or – et ne pus boire –.»⁽¹³⁾

Le texte se clôt sur le dessèchement du poète, qui a pleuré *Larme*. À genoux dans la rivière, tout près de la source (les noisetiers sont les coudriers des sourciers), enveloppé d'eau compacte (le brouillard), dans une nature dont la fertilité implique l'humidité, le poète ne peut assouvir sa soif et se tarit pour une larme. Il regarde son supplice avec une certaine dérision : la distillation intérieure de la liquidité universelle fait de lui «une louche enseigne d'auberge».

Dans le dernier vers, une nouvelle image enrichit le texte d'une dimension mythique : le poète penché sur l'eau rappelle Narcisse. L'effet de miroir inhérent à l'acte littéraire est évoqué par une allusion au mythe, qui reste d'ailleurs implicite. On ne le retrouve à aucun autre endroit de la *Saison* car celui qui la sous-tend, et qui est plus traditionnellement celui du poète, est le mythe d'Orphée, qui raconte ici son exploration du monde souterrain et défendu du langage, et peut-être de l'inconscient.

La deuxième version de *Bonne Pensée du matin* est, elle, peu modifiée. Tel quel, le poème peut cependant être interprété en accord avec les précédents : une des dimensions de son champ sémantique participe de la même métaphore, à peine plus diffuse ici.

Si l'on admet que les charpentiers représentent les poètes, on notera que c'est aussi à l'aube que Rimbaud situe leur travail. L'aube marque

⁽¹²⁾ Jean RICHER, *op. cit.*, p. 51.

⁽¹³⁾ Autre façon, peut-être, de dire «J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable».

la frontière entre la dissolution dans le sommeil (comme à la dernière strophe de *Le loup criait sous les feuilles*) et la lucidité douloureuse du créateur (14). Seuil entre la léthargie et l'activité créatrice, l'aube l'est du même coup entre l'humidité et la sécheresse :

«Sous les bocages s'évapore
L'odeur du soir fêté».

mais c'est la grâce de cet instant que d'associer eau et soleil en fécondité : les déserts sont moussus, le «soleil des Hespérides» est celui d'un jardin.

L'écriture, la vie et la soif (ou la faim), dont nous avons vu qu'elles s'impliquaient dans *Larme* fusionnent aussi dans cette *eau-de-vie* portée aux charpentiers-poètes. Dans le poème précédent, la création, l'expression épuise la substance du poète ; s'impreignant de l'eau cosmique, il la réduisait ensuite à une goutte de son être par laquelle il s'épuisait. Ici, c'est le versant heureux de l'acte poétique : la force apparemment renouvelée, entretenue jusqu'à une sorte de paroxysme énergétique sur lequel j'achève le poème : la lumière intense de midi, l'immensité de la mer où il n'est plus seulement question de boire mais de plonger. Cependant, cette fin est optative : «Que leur force (...)». Et les charpentiers *attendent* le bain, comme le poète attend l'écriture facile et heureuse. Il faut noter que *Bonne Pensée du matin* ne figure pas dans le brouillon d'*Alchimie du verbe*. À sa place était prévu *Âge d'or*, où l'aisance de l'expression et le bonheur de l'écriture sont aussi évoqués : «Reconnais ce tour, si gai, si facile» (15). Mais le poème se termine sur une note moins positive : la voix de celui qui dit «moi» n'est pas entendue.

La deuxième version de *Chanson de la plus haute tour* reproduit la figure du reflet dans sa structure. Se rattachant aussi au thème de la soif, «malsaine», le texte rappelle la présence exigeante de la matière. C'est l'irréductible et inacceptable coexistence des contraires : l'encens *avec* la mouche, la fleur *avec* la mauvaise herbe, l'oubli et la patience *avec* le désir inassouvi : «Et la soif malsaine» au lieu de «Mais la soif malsaine».

(14) On songe bien sûr aussi à l'*Aube des Illuminations*, où la chasse du poète-enfant se termine, une fois la vie donnée, par une retombée dans le sommeil matinal :

«L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.
Au réveil il était midi».

(15) Édition S. Bernard-A. Guyaux, p. 162.

La fusion avec le temps signifie l'oubli, mais aussi la mort («Je disais adieu au monde» introduit le poème) et l'impuissance créatrice.

Comme les poèmes précédents, *Faim* nous semble faire allusion à la création poétique, plus exactement à la matière brute sur laquelle travaille le poète. L'alchimie consiste moins à la transformer en signification qu'en beauté. Le rapport du poète avec la sonorité de la matière verbale est exprimé clairement au centre du poème :

«(...) Paissez, faims,
Le pré des sons».

La faim indique le besoin physique, organique, de s'exprimer. Le poète est voué à dominer par sa parole, à ingérer l'univers puis à opérer en lui la transformation alchimique qui lui permettra de le restituer verbalement. Les psychologues disent que l'allusion à la faim traduit un besoin primaire et passionné de domination, de possession, comme l'expriment certaines tournures du langage amoureux familier : on dit de celle qu'on aime qu'elle est «à croquer» et des amants qu'ils «se mangent des yeux».

La substance dont se nourrit le poète se signale d'abord par sa dureté (sauf pour l'*air*, mais ne faut-il pas voir dans ce mot une allusion à la lettre R, dont la sonorité est à la rime de ces quatre vers ?). La terre se compose de minéraux que l'affamé ne peut avaler, dont l'envie est vouée à une éternelle insatisfaction. Mais la terre représente aussi la fertilité, elle produit le végétal qui peut alimenter, ou empoisonner. En surface, elle se laisse consommer, mais alors elle est dangereuse.

Le loup criait sous les feuilles est donc peut-être un prolongement de *Faim* et s'inscrit dans la même thématique. Dans son interprétation, Jean-Pierre Richard laisse entendre qu'il le considère comme un équivalent sémantique des strophes supprimées de «Fêtes de la faim» : cet «hymne apparent à la sécheresse» débouche en fait sur l'humidité et la fertilité du renouveau, que ce soit dans le sillon printanier de la première version ou dans *Le loup criait sous les feuilles* ⁽¹⁶⁾.

Jean Richer, quant à lui, note la parenté lexicale des deux pièces :

«Dans ce poème, comme dans *Fêtes de la faim*, Rimbaud nous apparaît comme profondément imprégné de l'imagerie et du vocabulaire chrétien, alors même qu'il s'efforce de blasphémer» ⁽¹⁷⁾.

⁽¹⁶⁾ Jean-Pierre RICHARD, *Poésie et profondeur*, éd. du Seuil, 1955, p. 208-209.

⁽¹⁷⁾ Jean RICHER, *op. cit.*, p. 68.

La manne qui devient pierre exprime un espoir religieux déçu, et cette faim spirituelle inassouvie est symbolisée par celle du loup.

Faim et ce dernier poème sont étroitement liés. Par le mètre d'abord : les vers ont sept syllabes, avec des exceptions (les vers 5 et 12 sont des hexamètres) ; De plus les strophes sont des quatrains. *Le loup criait* entretient une ressemblance sonore, lexicale et thématique avec l'une au moins des strophes supprimées de *Fêtes de la faim*.

Comme on le voit en comparant les deux versions du poème, l'avant-dernière strophe de *Fêtes de la faim* fournit deux rimes à notre texte : «feuilles» (vers 1) et «violettes» (vers 8). La «doucette» a disparu, mais on trouve «Les salades» (vers 5). De part et d'autre, il est question de «fruits». On retrouve le règne animal (l'âne) dans le loup, les volailles et l'araignée. L'image des feuilles a pu appeler celle des plumes. Le poète-loup ne peut consommer que la chair des volailles, il est contraint de rejeter ce qui fait leur beauté : la vraie faim demeure et le menace de consommation. L'«araignée de la haie», où nous voyons une autre forme du moucheron ivre d'amour pour la bourrache, est dans le même cas que le loup : au lieu de s'alimenter du végétal nourrissant, elle ne recherche que la fleur en sa beauté.

La deuxième strophe du poème rappelle le processus de dissolution par le soleil dont il vient d'être question dans le texte en prose. Il faut peut-être entendre dans la rime «bouille» : «rouille» (ce dernier mot reprend «oxyde») un écho des «gargouilles» ; «Cédrone» et «Salomon» riment avec «rayon», «moucheron», «salons», etc.

L'extrême chaleur abolit l'opposition du sec («terre sèche», «poussière», «poudre») et du liquide («gargouilles», «pissotière», «bouille», «bouillon», «Cédrone») : ils ne se neutralisent pas mais intensifient l'un par l'autre leur puissance d'anéantissement (dissolution ou sommeil). Le poème reflète l'inépuisable peine causée par l'expression verbale de la réalité : la saison en enfer du poète. Il n'est pas vraiment un exemple illustrant la prose qui l'encadre : il dit la même chose.

On ne se baignera pas dans la mer à midi, on ne s'éprendra pas du temps, qui ne s'arrêtera pas avec le poète, car l'éternité,

«C'est la mer mêlée
Au soleil».

et l'âme, vouée au supplice, est exclue de cette union. La frontière s'abolit entre beauté et morale, entre bonheur de l'écriture et bonheur de la vie. Le dernier poème semble accepter l'instant. Brève encore est

l'union de la matière – un corps, qui a son bonheur – et de l'âme imparfaite : «Quelle âme est sans défauts ?». Mais avec ce «charme», qui prend «âme et corps», s'achève *Délires II*, sur une idée qui rappelle la fin de la *Saison* : *posséder la vérité dans une âme et un corps* en suggérant que le parcours d'*Alchimie du verbe* est celui de l'œuvre entière.

Ce que Rimbaud condamne dans ses vers, ce n'est pas tant la manière (il accentue au contraire parfois leurs particularités stylistiques⁽¹⁸⁾) que les illusions qu'il se faisait sur leur pouvoir expressif. Il avait cru possible de communiquer au-delà des mots, qui sont arbitraires, par des formes où l'agencement de ces mots auraient une signification *nécessaire*, où leur répétition incantatoire régènerait leur puissance d'évocation et exprimerait un message «universel». En d'autres termes, il croyait au pouvoir symbolique du langage. Sa désillusion pourrait expliquer le retour, dans les corrections, à une langue commune, où il reconnaît les limites du langage et ce que le signe a toujours de conventionnel.

(18) Par exemple dans «Bonne pensée du matin», où il varie un mètre déjà varié, ou dans «Chanson de la plus haute tour», qu'il tronque et dont il rompt le mètre régulier, soulignant ainsi son rythme de ritournelle un peu boiteuse.

Délires I ou le théâtre du double

L'ouverture d'*Une saison en enfer* annonce des expériences de la folie et leur dépassement : «J'ai joué de bons tours à la folie». La première moitié de l'œuvre répond bien à ce programme : dans les quatre textes qui suivent l'ouverture (*Mauvais Sang*, *Nuit de l'enfer*, *Délires I* et *Délires II*), la folie est constamment présente avec son cortège de visions, délires, rages, débauches, tortures. Mais, après *Délires II* *Alchimie du verbe*, la folie et son lexique disparaissent et Satan, qui induisait jusque-là les hallucinations, s'éclipse comme personnage de la fiction.

Ainsi, ces quatre textes forment une séquence autonome dont l'origine et la clôture sont précisément délimitées. Ouverte par le premier texte de la *Saison* dans lequel la «Beauté» est «injuriée», elle se referme, à la fin de *Délires II*, sur la reconnaissance de cette beauté initialement bafouée : «Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté». Véritable contrepoint du premier texte de l'œuvre, *Délires II* marque une charnière essentielle de la *Saison* ; c'est, en effet, le moment où le récit de la folie reflue vers son origine pour la renier et prendre un nouvel essor. Ainsi, après ce texte central, la folie est oubliée et reléguée dans le passé. Si *L'Impossible*, placé juste après *Délires II*, vient encore rappeler les expériences de la folie développées dans les textes antérieurs, ce n'est que pour les renvoyer au diable : «J'envoyais au diable les palmes des martyrs» (rappel de la «Vierge Folle» de *Délires I*), «les rayons de l'art, l'orgueil des inventeurs» (allusions à *Délires II*), «l'ardeur des pillards» (souvenir de *Mauvais Sang*).

Dans *Mauvais Sang*, *Nuit de l'enfer*, *Délires I* et *Délires II*, la folie produit une multiplicité de figures du double : un personnage unique mais déchiré entre deux forces contradictoires dans *Mauvais Sang* et *Nuit de l'enfer* ; deux personnages, la «Vierge Folle» et «l'Époux Infernal», dans *Délires I* ; deux écritures, dans *Délires II*. Pour être permanente, cette altérité n'en prend pas moins des formes différentes selon

les textes et cette variation dessine une progression au sein de la séquence de la folie : en effet, au cours de ces quatre textes, la folie prend naissance et se développe pour culminer et s'achever avec *Délires II* : «aucun des sophismes de la folie – la folie qu'on enferme – n'a été oublié par moi : je pourrais les redire tous, je tiens le système». Après avoir rapporté la folie de la Vierge dans *Délires I*, Rimbaud raconte dans *Délires II* «l'histoire d'une de [s]es folies» et s'en déclare guéri.

Dans cet itinéraire, *Délires I* est un texte très particulier : il est le seul à laisser la parole à un personnage qui n'est pas «je» ; il se présente comme un long monologue, isolé du reste de l'œuvre par son insertion entre les guillemets. Quelle place et quel rôle joue donc ce texte entre le début et la fin de la séquence de la folie, c'est-à-dire, entre la folie subie sous forme de visions dans *Mauvais Sang* et *Nuit de l'enfer*, et la folie maîtrisée et rassemblée en un «système» dans *Délires II* ?

**

La permanence des figures du double, qui caractérisent la folie, assure la continuité entre *Mauvais Sang*, *Nuit de l'enfer* et *Délires I*. Ces trois textes donnent la parole à deux personnages : au damné d'abord, à la «Vierge Folle» ensuite. Ils se ressemblent étrangement puisqu'ils sont, l'un comme l'autre, habités par une contradiction qui les déchire.

Mauvais Sang présente une première personne, «je», écartelée entre «deux amours» : «l'amour divin» et «l'amour terrestre» ; entre deux bêtises : «*De Profondis, Domine, suis-je bête !*», «La débauche est bête, le vice est bête» ; entre la «force» et la «faiblesse».

Nuit de l'enfer essaie d'éliminer un des pôles de cette contradiction en opérant une «conversion au bien et au bonheur, le salut». Mais cette tentative est vouée à l'échec : le «suave concert spirituel» est étouffé par «un concert d'enfers». «Je» se retrouve en proie aux hallucinations innombrables qui font sa puissance («Je suis maître en fantasmagories (...) J'ai tous les talents») et son impuissance («Horreur de ma bêtise»). Sous l'emprise de la folie, il est déchiré entre l'être et le néant : «Il n'y a personne ici et il y a quelqu'un» ; «je suis caché et je ne le suis pas». Dans cette monstrueuse différence, l'identité du sujet est mutilée : «la violence du venin tord mes membres, me rend difforme».

Avec *Délires I*, s'opère un changement de narrateur et de personnage : la «Vierge Folle» usurpe la place qu'occupait le damné. Portée par un autre personnage, la contradiction qui traversait le protagoniste précédent ressurgit.

Comme le damné, la «Vierge Folle» énonce la division qui la constitue. Elle invoque ses semblables (les Vierges Sages) pour aussitôt les repousser : «O mes amies !... non pas, mes amies...». Sa «confession» est placée d'emblée sous le signe du double : double ciel, double Epoux, double servitude. Son discours est à la fois prière et blasphème, ressassement morne, insignifiant et aphasia simulée.

Le damné de *Mauvais Sang* et de *Nuit de l'enfer* d'une part, la «Vierge Folle» de *Délires I* d'autre part, ont ainsi un air de famille : ils prétendent tous deux que leur discours est inadéquat à la description de leurs visions : «ne sachant m'expliquer sans paroles païennes, je voudrais me taire» (*Mauvais Sang*) ; «Puis-je décrire la vision, l'air de l'enfer ne souffre pas les hymnes» (*Nuit de l'enfer*) ; «Comment vous le décrire ! je ne sais même plus parler» (*Délires I*). Privés de «facultés descriptives ou instructives», ils sont bien les fidèles disciples de Satan.

**

Cependant, cette évidente continuité entre les trois textes ne saurait masquer le fait qu'avec *Délires I*, nous entrons de plain-pied dans une nouvelle étape de la folie. Dans ce texte, en effet, les figures du double prolifèrent : si la division simple, c'est-à-dire interne au sujet, continue de traverser la «Vierge Folle» comme elle a déchiré le damné de *Mauvais Sang* et de *Nuit de l'enfer*, cette dualité est à présent multipliée : non seulement la «Vierge Folle» est double en elle-même, mais elle s'oppose à un autre personnage : «l'Epoux Infernal». L'altérité est ainsi incarnée par deux acteurs distincts, elle est extériorisée et visualisée. Cette théâtralisation est indiquée par le sous-titre du texte dont la disposition typographique n'est pas sans rappeler la distribution des rôles dans une pièce de théâtre :

Délires

I

Vierge Folle L'Epoux Infernal

Le drame raconté dans la «confession» de la «Vierge Folle» place face à face un couple conflictuel composé de deux êtres que tout semble opposer : une femme, un homme ; une martyre, un démon ; une «pauvre âme», un «cher corps». Ils passent leur temps à se déchirer et à se réconcilier : «Nous nous roulions, je luttais avec lui» ; «nous nous accordions. Bien émus, nous travaillions ensemble».

Pourtant, ce couple n'est pas stable ; les rôles ne sont pas définitivement fixés : ils font l'objet d'une incessante permutation car chaque personnage est contaminé par l'autre.

En effet, ils sont tous deux porteurs d'attributs sataniques (elle est «folle», lui est «infernale») et d'attributs divins (une «Vierge», un «Epoux»). Ils se retrouvent constitués chacun d'un double interne : «Ange» ou «démon». Ainsi, chaque personnage est en même temps l'autre qui est en face de lui. L'un et l'autre doubles, ils sont, de plus, des doubles l'un de l'autre. Ce qu'on croyait être une scène à deux est en fait une scène à quatre. Par ce jeu de miroirs, le dédoublement est un redoublement, et chaque personnage est amené à jouer le rôle dévolu à l'autre.

Face à l'«Epoux Infernal», la «Vierge Folle» adopte une attitude maternelle : «Lui était presque un enfant». Elle choisit comme Epoux un enfant dont, à présent, elle porte le deuil, comme elle a porté celui du Divin Epoux : «Je suis veuve ... j'étais veuve ...» Elle remplace donc un Epoux Divin paternel par un Epoux-enfant infernal, et, de bien «sage» hier, devient «folle» aujourd'hui.

«Enfant aux délicatesses mystérieuses», l'Epoux est un singulier personnage qui joue, par dérision, la comédie de la virginité et de la maternité : «il s'en allait avec des gentilles de petite fille au catéchisme», «il reprenait ses manières de jeune mère», «il avait la pitié d'une mère méchante pour les petits enfants». S'il se fait mère, petite fille, «sœur aimée», il fait de la Vierge Folle une «bonne camarade», «un compagnon d'enfer». Sans cesser d'être agresseur, il usurpe la place de la victime féminine quand il rappelle les personnages de *La Dame aux camélias* : «Tu vois cet élégant jeune homme, entrant dans la belle et calme maison : il s'appelle Duval, Dufour, Armand, Maurice, que sais-je ? Une femme s'est dévouée à aimer ce méchant idiot : elle est morte, c'est certes une sainte au ciel, à présent. Tu me feras mourir comme il a fait mourir cette femme».

Ainsi, l'un et l'autre se ressemblent et se voient se ressembler : «j'étais dans son âme comme dans un palais qu'on a vidé pour ne pas voir une personne si peu digne que vous». Parce que cette ressemblance empêche la position de l'autre comme extérieur au «moi» et différent de lui, l'identité des personnages ne peut se constituer. La «Vierge Folle» perd son image : «me trouvant plus égarée à mes yeux – comme à tous les yeux qui auraient voulu me fixer». «L'Epoux Infernal» ne voit de lui qu'une image mutilée : «Je me ferai des entailles partout le corps ; je me

tatoueraï, je veux devenir hideux comme un Mongol (...). On me coupera vraiment le cou ; ce sera dégoûtant».

Captifs l'un de l'autre, ils se détruisent dans un asservissement réciproque. Dans la mesure où chacun est à la fois homme et femme, ange et démon, âme et corps, la réconciliation reste impossible. Ils incarnent tous deux les deux faces d'une unité perdue, celle précisément que la dernière phrase de la *Saison* annonce pour un futur hors-texte :

«je puis rire des vieilles amours mensongères, et frapper de honte ces couples menteurs, – j'ai vu l'enfer des femmes là-bas ; – et il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps».

Délires I théâtralise un singulier jeu de masques (*personae*): un «couple menteur» joue la comédie de la passion. Ce texte dramatise les contradictions du narrateur de la *Saison*. Il s'agit, pour reprendre l'heureuse expression de J. Plessen, d'un véritable «théâtre intérieur». En effet, si chaque personnage est habité par deux doubles, si, de plus, chacun d'eux est en même temps l'autre, ils sont ensemble des doubles du damné. *Délires I* met en scène de nouvelles grimaces de ce comédien qu'est le narrateur de la *Saison*.

*

**

Comme le damné de *Mauvais Sang* et de *Nuit de l'enfer*, l'«Epoux Infernal» dénigre action et travail, méprise mariage et bonheur établi, recherche la camaraderie des femmes, s'affirme de descendance barbare et cherche à «s'évader de la réalité». Puisque ce personnage est donc une image du damné, puisque, de plus, il est un double de la «Vierge Folle», cette dernière à son tour représente un double féminin – donc exécré – du narrateur. Déclarant «la vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde», elle affiche sa parenté avec le narrateur de la *Saison*.

Pour avoir cédé la parole à la «Vierge Folle» dans *Délires I*, le narrateur ne cesse d'être présent dans les discours des deux personnages. D'ailleurs, il n'est pas totalement absent de cet étrange scénario puisqu'il en est explicitement le spectateur.

En effet, dès la première phrase, il est là : «Écoutons la confession d'un compagnon d'enfer». Il se place dans la position d'un public fictif de la confession : il est parmi «nous», lecteurs et c'est lui qui conclut le texte en jouant les commentateurs ironiques ou désabusés : «Drôle de ménage !» Sa voix encadre celle de la «Vierge Folle» dont, comme

nous, il surprend la confession alors qu'elle s'adresse en fait à Dieu. Destinataire indirect du monologue, il peut échapper pour un temps aux hallucinations en s'en faisant le spectateur. Dans *Délires I*, l'autre voix, qui hantait le damné, devient la voix d'une autre. Le damné est donc à l'abri de l'altérité puisque, la folie étant mise en spectacle, elle n'est plus que la folie de l'autre.

Présent et absent dans *Nuit de l'enfer*, le narrateur-damné, le «je» de la *Saison* se retrouve dans *Délires I* dedans et dehors : sur la scène qui projette ses doubles et les fait vivre de façon autonome ; hors de la scène puisqu'il en est aussi le public.

*

**

Parce que, d'une part, il modifie la distribution des personnages de la fiction, que, d'autre part, il met en place de nouvelles figures du double, *Délires I* constitue une charnière dans la séquence de la folie.

Dans *Mauvais Sang* et *Nuit de l'enfer*, un personnage unique, à la fois acteur et narrateur, s'adresse à Satan, que le premier texte de la *Saison* a désigné comme premier lecteur et premier destinataire de l'œuvre : «Mon cher Satan, je vous en conjure, une prunelle moins irritée (...) je vous détache ces quelques hideux feuillets de mon carnet de damné». Pourtant, le caractère littéraire de ces deux premiers feuillets que constituent *Mauvais Sang* et *Nuit de l'enfer* s'estompe derrière une esthétique de la vision, c'est-à-dire du regard et de la voix. Être damné, c'est se projeter ailleurs, dans une époque révolue ou dans un espace étranger. «J'ai vécu partout» (*Mauvais Sang*), «nous sommes hors du monde» (*Nuit de l'enfer*). Ces «folies douces» provoquent une permanente mobilité du sujet et le conduisent à une mort fictive : «je me tue» (*Mauvais Sang*), «je meurs de lassitude» (*Nuit de l'enfer*).

La première personne du singulier, qui meurt imaginativement dans la fiction, renaît dans *Délires I* sous les oripeaux d'un autre personnage : la «Vierge Folle». Cette modification de protagoniste entraîne un changement de destinataire. Satan «à la prunelle irritée» est remplacé par «nous». Le damné s'extrait de la scène et se range à nos côtés sans cesser de rester impliqué dans le spectacle qui donne vie à ses doubles. «Je» ne se voit plus ailleurs, comme dans les deux textes précédents, mais se découvre sous la forme d'un *autre* multiple. Les visions antérieurement subies par le damné deviennent spectacle ; elles sont conjurées et mises à distance.

La voie est ainsi ouverte pour *Délires II*, second acte du spectacle. Dès la première phrase, le narrateur se réapproprie la parole qu'il avait cédée à la «Vierge Folle» : «À moi. L'histoire d'une de mes folies». Il est désormais acteur, narrateur et destinataire, occupant toutes les places détenues auparavant par une constellation de personnages multiples. Si *Délires I* se présente comme citation d'un autre discours, *Délires II* travaille sur la citation d'une autre écriture. Après le texte oral, portée par la voix d'un autre, le texte poétique récrit et renie.

À travers *Mauvais Sang*, *Nuit de l'enfer*, *Délires I* et *Délires II*, la folie progresse : née dans les visions, elle traverse le théâtre du double qu'est *Délires I*, et aboutit à une relecture de la poésie passée. Au terme de cet itinéraire, la folie est éliminée.

Cet itinéraire peut se résumer ainsi :

	<i>Mauvais Sang</i>	<i>Nuit de l'enfer</i>	<i>Délires I</i>	<i>Délires II</i>
personnages	<i>je</i> le damné	<i>je</i> le damné	<i>Vierge Folle</i> <i>Epoux Infernal</i>	<i>je</i> passé (le voyant, le poète)
narrateurs	<i>je</i> le damné	<i>je</i> le damné	<i>Vierge Folle</i>	<i>je</i> actuel (auteur)
destinataires	<i>Satan</i>	<i>Satan</i>	<i>nous</i> (lecteurs + <i>je</i> , le damné)	(à) <i>moi</i> (auteur)
figures de l'altérité	se voir ailleurs		se voir comme un autre multiple	se relire
figures de la folie	<i>je</i> est fou		<i>elle</i> est folle	<i>j'étais fou</i>
modes de représentation de la folie	<i>visions</i>		(théâtre) citer le discours d'un autre personnage	(écriture) se citer soi-même
itinéraire de la folie	folie subie		folie mise en scène	folie maîtrisée

La séquence de la folie est donc à la fois une reconquête de l'écrit fondée sur un abandon progressif des visions hallucinatoires, et la recherche douloureuse et dérisoire d'une identité perdue à travers une multiplicité de masques destinés à explorer, accomplir et purger les différentes folies qui habitent le sujet. Cette séquence prend dès lors la forme paradoxale d'une comédie cathartique dans laquelle la terreur et la pitié sont peu à peu remplacées par la bouffonnerie et la niaiserie. Décidément, le damné «a joué de bons tours à la folie».

Notes en marge d'un enfer

«Ah ! je suis tellement délaissé que j'offre à n'importe quelle divine image des élans vers la perfection.

Ô mon abnégation, ô ma charité merveilleuse ! ici-bas, pourtant !

De profundis Domine, suis-je bête !»

On insiste partout, et non sans raison, sur le caractère indécidable de la voix qui s'énonce dans *Une saison en enfer*. «Chez Rimbaud, écrivait René Char, la *diction* précède d'un adieu la *contradiction*». Il me paraît cependant que, si on examine les différentes postures symboliques que la voix d'*Une saison* revendique, avec ou sans ironie, une configuration nettement *marquée* se dessine : c'est d'abord et toujours la posture du fils révolté et terrassé, convulsé dans sa position revendicatrice, dédié par la mère à la misère, à la haine première, au malheur, au crime, à la folie, à l'idiotie. «J'ai connu chaque fils de famille !» dira-t-il, sans ambiguïté cette fois. Et lorsque, par le biais de la Vierge Folle, il se trouve en posture d'Époux infernal, donc de séducteur malheureux, la «Folle», tout en se lamentant, ne s'y trompe pas : elle lui reconnaît tantôt «la pitié d'une mère méchante pour les petits enfants», tantôt elle l'affuble de «gentillesse de petite fille au catéchisme», tantôt enfin elle souligne «ses manières de jeune mère, de sœur aimée». Si féroce soit-il, l'Époux infernal n'est reconnu, sur le versant masculin, qu'en tant que «petit ami» : «Lui était presque un enfant ...» Drôle de ménage, en effet, dont on peut bien sûr rappeler les enjeux biographiques et sexuels.

Plus intéressant me semble de constater l'absence totale de posture paternelle. Si Rimbaud analyse et rejette, dans cet envers négatif de la *Vita Nova* qu'est *Une saison en enfer*, le «dolce stil novo» de ses «Derniers Vers» et le caractère naïf de sa voyance (la Femme, le Progrès, le Rêve d'Or, etc.), il ne fera suivre son constat dramatique et superbe que du scintillant éparpillement des *Illuminations* (qu'il ne destinera pas à la publication contrairement à *Une saison*), sans jamais revendiquer «paternellement» une esthétique nouvelle effective. Pas de *Divine Comédie* après la *Vita*, mais le silence et le départ, la mort qu'on sait.

«Dieu est ma force et je loue Dieu» écrit-il tout en désenonçant sans arrêt la position chrétienne (la «charité», clef rêvée de la comédie et du délire). Dieu ne sera jamais le Père – et le Fils, le Christ, sera rapidement réduit à l'ersatz du «beau-père» prudhommesque et dix-neuviémiste.

Mais les différentes positions anti- ou pré-chrétiennes subissent et subiront le même sort d'ironisation constante : les rêves de l'enfance «intacte» («Ça m'est égal»), du «forçat intraitable» et des «chers ancêtres» gaulois seront rapidement renvoyés à leur fond d'infantilisme. «Les criminels dégoûtent comme des châtrés». «Je ne me souviens pas plus loin que cette terre-ci et le christianisme». L'Orient paraît un «rêve de paresse grossière», le Coran une «sagesse bâtarde». Quant aux illusions naissantes de l'idéologie laïque moderne, on sait ce que Rimbaud y détecte dès l'abord, poursuivant et creusant ainsi les ricanements de Baudelaire :

«Oh ! la science ! On a tout repris. Pour le corps et pour l'âme, – le viatique, – on a la médecine et la philosophie, – les remèdes de bonnes femmes et les chansons populaires arrangées. Et les divertissements des princes et les jeux qu'ils interdisaient ! Géographie, cosmographie, mécanique, chimie ! ...

La science, la nouvelle noblesse ! Le progrès. Le monde marche ! Pourquoi ne tournerait-il pas ?» (1)

C'est bien, me semble-t-il, ce refus magnifiquement dramatisé de toute *position consistante* qui fait, aujourd'hui encore, le caractère «absolument moderne» d'*Une saison*, texte énoncé à la première personne et qui prend en charge nos croyances pour les pulvériser dans un colimateur rythmique inouï dont Céline a pu amplifier en français la démesure réelle : celle de l'accumulation des horreurs archaïques et modernes que le siècle présent nous fait vivre et dont le XIX^e n'a été que le pressentiment et la mise en place (2).

Biographiquement on a tout dit, croit-on, de Rimbaud, mais il faut peut-être insister encore sur ce que j'appellerai les *reliquats* du père

(1) On retrouve dans les *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire une ironie presque identique dans la formulation : «Il m'avait semblé seulement que je sentais, confiné au fond de mon intellect, le germe obscur d'une idée supérieure à toutes les formules de bonne femme dont j'avais récemment parcouru le dictionnaire.» (*Assommons les Pauvres*, je souligne).

(2) Il faut lire, ici, le livre extraordinaire de Philippe MURAY, *Céline, Le Seuil*, «Tel Quel», 1981.

absent, le capitaine Frédéric Rimbaud. Trois biographèmes sont à retenir : sa vie militaire (participation à la guerre de Crimée), un exemplaire du Coran annoté (aujourd'hui perdu) et un exemplaire de la *Grammaire nationale* également annoté par le capitaine. Cette grammaire fut conservée et il n'est sans doute pas inintéressant de relever les deux annotations que voici : «La grammaire est la base, le fondement de toutes les connaissances humaines» et : «Pensez tout ce que vous voudrez, mais songez bien à ce que vous dites». Il n'est guère difficile d'opposer à ces deux préceptes la lettre du voyant, la quête d'une «langue nouvelle», chiffrée et musicale, le «dérèglement de tous les sens» et l'hypercondensation imaginaire des *Illuminations*. Il est cependant nécessaire de rappeler aussi que Rimbaud finira par renier en bonne et due forme tout ce «fatras» et que, à l'exception d'*Une saison en enfer*, il ne prit guère d'initiative pouvant aboutir à une publication ... Quant aux lettres d'Afrique, elles appartiennent à la biographie, non à l'œuvre désirée puis abandonnée. Si révélatrices soient-elles à bien des égards, elles n'offrent aucune qualité spécifiquement littéraire et sont écrites dans le style correct et mat de quelqu'un qui, généralement, songe très bien à ce qu'il dit.

Le Coran constitue une affaire plus compliquée et il est dommage que nous ne connaissions pas les annotations du capitaine. Mais comme ce fut le cas avec la *Grammaire*, nous voyons Rimbaud adopter une même attitude de refus et de fascination. Si dans la *Saison* il est fait allusion à la «sagesse bâtarde» de l'Islam et si, dans le même ouvrage, ce sont avant tout la Bible et l'Évangile qui sont interpellés (livres dont il eut une première connaissance auprès de la mère), il n'en reste pas moins vrai que Rimbaud se réfugie dans des pays à dominante islamique et invoquera Allah dans ses ultimes délires, tout en acceptant la communion que lui proposent un prêtre et sa sœur.

Quant à la «vie militaire», on connaît l'épisode pendant lequel Rimbaud, en 1876, s'engage dans l'armée coloniale hollandaise mais déserte dès son arrivée à Java. Ce superbe «acte manqué» va se doubler, l'année d'après, d'un magnifique lapsus, puisque, écrivant en 1877 au consul des États-Unis à Brême, il avoue sa désertion «en indiquant, non point le nom du régiment hollandais auquel il fut affecté, mais celui dans lequel son père était capitaine en 1852»⁽³⁾. Plus tard, à Aden,

⁽³⁾ Marc QUAGHEBEUR, *L'Œuvre nommée Arthur Rimbaud*, thèse de doctorat, Louvain, 1975, 424 p. dactyl.

Rimbaud déclare être né à Dôle, ville natale de son père ⁽⁴⁾. Enfin, tout le reste de sa vie, jusque sur son lit d'agonie, il demeurera littéralement obsédé par ses *obligations* militaires en France.

Il n'est à mon avis pas improbable que cette triple oscillation par rapport à la posture paternelle révèle un ensemble de symptômes dont le substrat détermine également l'inachèvement, voire l'abandon de l'œuvre. Rappelons ici les belles réflexions de Marcelin Pleynet sur la fascination que cette œuvre et cette vie continuent à exercer de par leur «revendication phallique» à la fois affirmée et déniée ⁽⁵⁾.

Considérons enfin la tombe à Charleville, véritable *clef* du destin : deux stèles blanches et angéliques flanquent une dalle grise sous laquelle reposent la mère et le grand-père maternel. La première stèle porte le nom de Vitalie Rimbaud (morte à 16 ans, laissant un très curieux journal et un poème intitulé *Mai*) ; la deuxième porte celui de Jean-Nicolas-Arthur. Y sont absents : le père et le frère aîné qui, comme par hasard, portent le même prénom. Tous deux ont rompu, dans des circonstances bien différentes, avec la maison «maternelle». (On se souviendra que lors de la querelle opposant la mère et son fils Frédéric, Arthur, dans une lettre d'Afrique, prit nettement position en faveur de Madame Rimbaud). Alors, Rimbaud stèle *érigée* à la mère ? Les choses sont évidemment plus complexes. D'abord, Rimbaud a fait montre de positions pour le moins aussi oscillantes vis-à-vis de celle qu'il appellera la «mother», reine de l'épouvantail «Charlestown», lieu où il ne manquera cependant pas de faire retour. Ensuite il y a, bien sûr, l'œuvre où la posture maternelle se trouve plutôt criblée qu'exaltée. Mais ce symptôme final, la tombe, en dit long, encore une fois, sur l'abandon d'une œuvre qui se serait réclamée d'une esthétique affirmée et élaborée, et sur la fuite éperdue, tragique, définitive ⁽⁶⁾.

⁽⁴⁾ *Ibidem*. Voir aussi l'*Album Rimbaud* (Gallimard, «Bibl. de la Pléiade»).

⁽⁵⁾ M. PLEynet, *Un certain silence*, in *Art et littérature*, Le Seuil, «Tel Quel», 1977.

⁽⁶⁾ Claudel ne s'y trompe guère lorsqu'il écrit : «C'est là qu'il repose sous un blanc tombeau de petite fille». Cette remarque rejoint étrangement les propos cités plus haut de la Vierge Folle. (P. Claudel, préface aux *Œuvres* de Rimbaud écrite en 1912 et reprise notamment dans l'édition du Livre de Poche).

L'anaphore dans *Enfance III*

Dans son livre sur Rimbaud, qui date de 1929, François Ruchon écrivait déjà :

Le style de Rimbaud est généralement «discontinu» en ce sens qu'il procède par accumulation d'images hétérogènes, que sa pensée ne s'astreint à aucun ordre logique apparent, qu'il n'y a pas enchaînement, relation de cause à effet entre les diverses propositions où s'expriment sa pensée et sa vision ⁽¹⁾.

Il soulignait chez Rimbaud «la discontinuité et l'hétérogénéité des images, leur caractère irrationnel», disait qu'entre les «différentes notations» d'*Enfance III*, il n'y avait «aucun lien logique et nécessaire», et observait que «l'art de Rimbaud tendait vers une concentration très grande de l'image» ⁽²⁾.

Dans ses notes sur le même *Enfance III*, Suzanne Bernard cite Ruchon : c'est «de la poésie 'sans fil'» ⁽³⁾, et déclare : «Rimbaud rassemble ici des évocations insolites et présentées sans lien» ⁽⁴⁾. Cette idée est développée dans son *Introduction* :

L'esthétique de Rimbaud tend à débarrasser l'art et l'esprit des limitations imposées tant par le conceptualisme que par la réalité matérielle ; il supprime les catégories du temps et de l'espace, il néglige le principe d'identité, associe les éléments les plus éloignés, les plus contraires, la mer et le ciel, le concret et l'abstrait (...). Il serait faux pourtant de dire qu'il nous jette en plein chaos, accumulant à plaisir les notations disparates : ce foisonnement n'est pas éparpillement (...) ⁽⁵⁾.

⁽¹⁾ F. RUCHON, *Jean-Arthur Rimbaud, sa vie, son œuvre, son influence*, Paris, 1929, p. 177.

⁽²⁾ *Ibid.*, p. 179 et 185.

⁽³⁾ RIMBAUD, *Œuvres*, édition de S. Bernard et A. Guyaux, Paris, Garnier, 1981, p. 485.

⁽⁴⁾ *Ibid.*, loc. cit.

⁽⁵⁾ *Ibid.*, p. LIX.

Ces observations pourraient être complétées par quelques autres sur la répétition ou l'énumération anaphorique des *il y a*, «cette belle formule optimiste de reconnaissance»⁽⁶⁾ qui, de Rimbaud à Apollinaire, constitue un moyen d'expression poétique très particulier.

Construire une «esthétique de la répétition» ou une «esthétique de l'énumération», tel semble être le vœu de Gérard Antoine dans son livre sur *Les Cinq Grandes Odes de Claudel ou la poésie de la répétition*⁽⁷⁾. En y étudiant l'anaphore proprement dite, dont il donne cette définition : «la répétition anaphorique est celle qui engendre l'impression, pouvant aller jusqu'à l'obsession, du parallélisme»⁽⁸⁾, le critique découvre chez Claudel ce qu'il appelle une «énumération délectable» et dit qu'«il n'est guère de démarche plus coutumière au lyrisme claudélien – avec, bien entendu, la répétition dont elle se révèle ainsi volontiers solidaire»⁽⁹⁾. Mentionnant aussi des recherches faites par Léo Spitzer et Pierre Guiraud sur les «mots-thèmes» dans l'œuvre de Claudel, il souligne les faiblesses de la méthode statistique de Guiraud dans son *Index des mots des Cinq Grandes Odes*, et quant à Spitzer qui, dans *Linguistics and Literary History* «observe le retour, par six fois, du mot «grand» dans la strophe I de *La Muse qui est la Grâce*, et suggère à travers deux notes (...) une interprétation élargissante du phénomène», Gérard Antoine dit que «l'intuition de M. Spitzer sur le copieux emploi de *grand* ne saurait non plus nous suffire»⁽¹⁰⁾.

Il semble en effet, Spitzer l'a lui-même expliqué, qu'en observant «les transitions suaves» de La Fontaine, 'les phrases tendant les mains' de Diderot, les cinq répétitions de l'épithète *grand* ou la technique des ondes dans les *Grandes Odes* de Claudel, ou l'instabilité des noms propres dans le *Don Quichotte*⁽¹¹⁾, on puisse éclairer les auteurs et

(6) A. BRETON, *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, 1962, p. 340. Voir le commentaire d'*Enfance III* par Albert Py : «Apollinaire s'est peut-être souvenu de cette poésie qui n'a d'autre fil que l'énumération des *il y a*. Poésie continue, cependant» (RIMBAUD, *Illuminations*, Genève, 1967, p. 89).

(7) Paris, Minard, Lettres Modernes, coll. *Langues et Styles*, 1959.

(8) *Ibid.*, p. 42.

(9) *Ibid.*, p. 45.

(10) *Ibid.*, p. 26-27. «La statistique ignore la valeur», déclare H. Meschonnic dans *Pour la poétique, Langue française – La Stylistique*, 3, septembre 1969, p. 23 (extrait de *Pour la poétique*, Paris, 1970).

(11) Compte rendu par Léo Spitzer du livre de M. RIFFATERRE, *Le Style des «Pleïades» de Gobineau, essai d'application d'une méthode stylistique* (1957), paru dans *Modern Language Notes*, Vol. LXXIII, No. 1, janvier 1958, p. 70.

3

L'essai des feuilles d'or entoure la maison
du général. Ils sont dans le midi. - On suit
la route rouge pour arriver à l'ouberge vide.
Le château est à vendre; les personnes sont
détachées. - Le curé aura emporté la clef de
l'église. - Autour du parc les ^{loges} maisons
des gardes sont inhabitées. Les palissades sont
si hautes qu'on ne voit que les cimes bruisantes.
D'ailleurs il n'y a rien à voir là dedans.

Les prés remontent aux hameaux sans
loges, mais enclumes. L'écluse est levée.
O les calvaires et les moulins du désert,
les îles et les meules.

Des fleurs magiques bourdonnaient. Les
talus les berçaient, des bêtes d'une élégance
fabuleuse unculaient. Les nuées s'arrassaient
sur la haute mer faite d'une éternité de
grandes larmes.

III

Au bois il y a un aigle, son chant vous
arrête et vous fait rougir.

Il y a une harpaze qui ne sonne pas.

Il y a une fondrière avec un nid de
bête blanche.

Il y a une cathédrale qui descend et un
lac qui monte.

Il y a une petite voiture abandonnée
dans le taillis, ou qui descend le sentier
en courant, en roubaudant.

Il y a une troupe de petits comédiens
en costumes, aperçus sur la route à travers
la lisière du bois.

Il y a enfin, quand on a faim et soif,
quelqu'un qui vous chasse.

leurs œuvres. Déjà dans une étude de 1918, Spitzer avait montré, avec la finesse et l'intuition qui sont celles d'un grand érudit sûr de son savoir et de sa méthode, tout ce que les poètes symbolistes avaient apporté de nouveau dans le domaine de la syntaxe. Il y a démontré, par exemple, comment certains verbes et certains noms étaient devenus «poétiques» :

«La vie, l'existence sont pour les symbolistes les plus grandes merveilles ; c'est pourquoi le verbe de l'existence est doté d'un contenu plus profond» (12).

D'où, dans leurs textes, l'emploi fréquent de *il y a* ou de *c'est*. Citant un vers d'H. de Régnier : «Et quand le bois finit enfin, ce fut la Mer !», *Enfance III* de Rimbaud et un poème de Jammes avec, au début de chaque strophe un *il y a* : «Il y a une armoire à peine luisante (...)», Spitzer établit une différence entre un *c'est*, plus indéterminé, plus irréel, plus vague, et un *il y a*, enraciné dans la vie : «*ce fut la Mer* – je vois la mer dans le lointain, dit-il ; *il y a une armoire* – une armoire est devant moi» (13). La réalité, avec *il y a*, est comptée, mesurée, le poète ne donne qu'un fragment, c'est au lecteur de composer l'ensemble, comme sait le faire un enfant qui, avec des cubes de bois, construit une mosaïque. La fantaisie du lecteur devient un vaste champ de jeu. La suite de fragments hétérogènes ou homogènes, selon le cas, tend à une joyeuse confirmation de la vie.

Ces réflexions de Spitzer, qui proposent déjà un élargissement de la signification du procédé stylistique en question, furent développées en 1928 dans son étude sur la «poésie réversible» où il cite *Enfance III* en liaison avec ce qu'Oskar Walzel avait appelé, dans un chapitre de son ouvrage *Das Wortkunstwerk*, en se référant à la poésie de Trakl, «poèmes énumératifs» (Aufzählungsgedichte) ou «poésie réversible» (umkehrbare Lyrik) (14). A propos de *Im Winter* de Trakl, Walzel constate que ce poème apporte une suite de notations qui ne sont pas organisées par la pensée. Elles restent désunies, on ne peut en tirer aucune conclusion. «De telles séries de vers pourraient être appelées poèmes énumératifs» (15).

(12) L. SPITZER, *Die syntaktischen Errungenschaften der französischen Symbolisten*, dans *Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik*, Halle, 1918, p. 333.

(13) *Ibid.*, p. 334.

(14) L. SPITZER, *Umkehrbare Lyrik*, dans *Stilstudien. II. Stilsprachen*, Munich, 1928, p. 42-49.

(15) *Ibid.*, p. 48.

Pour illustrer, et surtout expliquer le procédé stylistique, Spitzer cite une *Ode* de Théophile de Viau :

Un corbeau devant moi croasse ;
Une ombre offusque mes regards ;
Deux bellettes et deux renards
Traversent l'endroit où je passe ;
Les pieds faillent à mon cheval,
Mon laquais tombe du haut mal ;
J'entends craqueter le tonnerre ;
Un esprit se présente à moi ;
J'ois Charon qui m'appelle à soi,
Je vois le centre de la terre.

Ce ruisseau remonte en sa source
Un bœuf gravit sur un clocher ;
Le sang coule de ce rocher ;
Un aspic s'accouple d'une ourse ;
Sur le haut d'une vieille tour
Un serpent déchire un vautour ;
Le feu brûle dedans la glace,
Le soleil est devenu noir ;
Je vois la lune qui va choir ;
Cet arbre est sorti de sa place ⁽¹⁶⁾.

Dans ce poème, comme dans celui de Trakl, explique Spitzer, les liens entre les vers n'existent pas ; on pourrait changer la place de presque tous les vers sans que la signification du poème en souffrît. Mais ce n'est qu'apparence. Car le poème de Viau est composé d'une façon très savante, la réversibilité est limitée. Les deux strophes répondent à une homologie précise : dans la première strophe, le mystère et les fantômes, l'indétermination, la présence des choses de la terre, le temps présent ; dans la deuxième, l'absurdité, la détermination, l'évocation du ciel, le temps passé. Tout le poème représente ce qui ne peut être expliqué, il montre le désordre qui va nous sauver peut-être, mais le poète nous laisse à nous-mêmes, avec la peur en face de notre destin. Une telle lecture met en ordre ce qui paraissait disloqué. C'est une organisation véritablement française, dit Spitzer, de ce qui est plein de mystère.

(16) *Ibid.*, p. 42-43.

Spitzer cite donc aussi *Enfance III*. Le poète, selon lui, y observe un monde, il possède assez de force pour voir ensemble ce qui est réel et ce qui est fantastique, il brise sa vision d'enfance en impressions séparées les unes des autres et qui pourraient aussi changer de place, comme dans le poème de Viau. Cette absence de contact entre les choses annonce la fin du monde, qui sera entrevue dans *Enfance IV*. Mais, comme chez Viau, on observe l'organisation du chaos : d'abord dans l'emploi du complément circonstanciel de lieu : *Au bois*, mais surtout par un *il y a* anaphorique énumératif qui exprime la naïveté et la simplicité de l'enfant, par lesquelles le poète se laisse envahir, permettant ainsi à l'enfant qu'il serait d'énumérer tout sur un même plan. Mais il n'y a pas que la naïveté, il y a aussi l'ironie pleine d'amertume qui fait que la joie enfantine d'exister se transforme en une négation : «ce *il y a* exprime en vérité *il n'y a pas*»⁽¹⁷⁾. Le dernier élément de l'énumération, *il y a enfin (...)*, clôt la série d'images hétéroclites et brise la joie de l'existence, suggérée par les images précédentes. La force du texte vient du contact qui s'établit entre la vision d'enfance et l'ironie pessimiste. Les vers de Rimbaud ne sont pas «réversibles» : «Dans l'expression bien connue de Rimbaud «Je fixais les vertiges», dit Spitzer, c'est le mot *fixer* qu'il faut souligner»⁽¹⁸⁾. Dans la poésie chaotique de Rimbaud, conclut le critique, il y a le pressentiment d'un frein, d'une limite, la réversibilité de ses vers n'est donc qu'apparente, comme dans le poème de Théophile de Viau. Et de citer la phrase de Gide : «Nous trouvons dans toute la littérature française une horreur de l'informe»⁽¹⁹⁾.

Spitzer revient une fois encore au texte de Rimbaud dans son étude de 1945 sur l'énumération chaotique dans la poésie moderne⁽²⁰⁾. Il y rappelle qu'il a signalé le procédé énumératif dans son article de 1941 sur la poésie de Pedro Salinas⁽²¹⁾ ; qu'Alonso a étudié aussi, en 1940, «les énumérations désarticulées» dans l'œuvre de Pablo Neruda⁽²²⁾ ; que Deltev W. Schumann a apporté, dans son étude sur le «style énu-

⁽¹⁷⁾ *Ibid.*, p. 47.

⁽¹⁸⁾ *Ibid.*, p. 48.

⁽¹⁹⁾ *Ibid.*, p. 49.

⁽²⁰⁾ L. SPITZER, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, dans *Lingüística e historia literaria*, Madrid, 1961, p. 247-300 (1^{re} éd. de cette étude : Buenos Aires, 1945).

⁽²¹⁾ L. SPITZER, *El conceptismo interior de Pedro Salinas*, repris dans *Lingüística e historia literaria*, p. 188-246.

⁽²²⁾ A. ALONSO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, 1940.

mératif», quelques remarques sur la poésie de Whitman, Rilke et Werfel⁽²³⁾. Ajoutons un article de Spitzer, 'Explication de texte' Applied to Three Great Middle English Poems, qu'il a publié en 1951 dans *Archivum Linguisticum*, où il a de nouveau abordé la répétition dans un poème «Blow, northerne wynd (...)» et où apparaît le terme de *coupling* qui allait être appelé à toute une carrière grâce au livre de Samuel R. Levin, *Linguistic Structures in Poetry* (1962). C'est dans ce même article de Spitzer qu'est employée la formule «x of y» qui illustre les «constructions parallèles» dont parlera plus tard le critique américain.

Dans son étude sur l'énumération chaotique, Spitzer est d'avis que Schumann, en utilisant le terme d'«énumération hétérogène» n'a pas suffisamment précisé l'élément littéraire moderne que constitue l'énumération chaotique. Car, dans ce qu'on appelle d'une façon générale le «style énumératif», explique-t-il, il y a beaucoup de compartiments différents qui sont d'origine bien distincte : d'abord, l'énumération vieille comme le monde, l'anaphore, procédé d'origine médiévale (Helmut Hatzfeld a montré qu'elle venait des sermons et de la poésie religieuse) ; ensuite, l'asyndète, connue dans l'Antiquité et reprise à l'époque de la Renaissance ; enfin, ce que Spitzer a appelé l'énumération chaotique dans son article sur Salinas : l'énumération chaotique «rejette ce qui existe, en présentant les parties de l'ensemble comme contingentes et accidentelles, éparses, démesurées, disséminées»⁽²⁴⁾.

Le *il y a* anaphorique de Rimbaud, dit Spitzer, «accepte les données du monde sans les mêler avec les réactions humaines» et il donne «aux visions discordantes et inégalement réelles un caractère de monde à l'envers ; la seule chose que nous puissions trouver ici, c'est que tout coexiste, sans relief, ainsi que peut le voir un enfant, et avec un peu de chaos primitif». Le *il y a* de Rimbaud «s'avère épigrammatique par le trait final – bien souligné par *enfin* – et insiste sur le manque de relation entre les choses qui 'sont'». Le critique revient de nouveau sur la différence entre le *il y a* de Rimbaud, hétérogène, et le *il y a* de Jammes, ou le *hay* de Juan Ramon Jiménez, qui sert une énumération homogène⁽²⁵⁾.

(23) D. W. SCHUMANN, *Enumerative Style and its Significance in Whitman, Rilke, Werfel*, dans *Modern Language Quarterly*, juin 1942, p. 171-204.

(24) L. Spitzer dans son article sur P. Salinas, p. 206.

(25) L. SPITZER, *La enumeración caótica* (...), p. 250.

Dans la conclusion de son étude Spitzer développe une idée qui donne au phénomène stylistique étudié une base historique et sociale. Reprenant la perspective de Auerbach dans *Mimesis*, il considère l'énumération chaotique comme l'effet de la transformation stylistique étudiée par Auerbach dans le roman du XIX^e siècle. Tandis qu'aux XVII^e et XVIII^e siècles «seulement les princes de la terre étaient dignes de la tragédie, et l'homme moyen avec ses souffrances appartenait à la comédie», au XIX^e siècle «les frontières entre les classes sociales s'effacent et on reconnaît ce qu'il y a de tragique dans l'existence quotidienne de l'homme dans un milieu 'moyen', parmi les choses 'moyennes'» et, du coup, «dans la littérature du XIX^e siècle vient s'établir une démocratie exclusivement humaine à laquelle correspond, dans le domaine des procédés littéraires, le mélange de styles, condamné par le classicisme» :

Un pas de plus, et la démocratie humaine se verra entourée de la démocratie des choses. Les choses sortiront de leurs gonds qui paraissaient être fixés une fois pour toutes. Dans ce monde que Dieu a créé, selon le récit de la Genèse, avec un ordre parfait et une précision logique d'un esprit encyclopédique et méthodique (...), les choses deviennent autonomes et commencent à s'entasser autour de l'homme en se mélangeant avec les êtres, avec l'homme même, avec ses outils, ses idées et ses sentiments et même ses paroles : un tourbillon de paroles, de slogans, de phrases toutes faites (...).

Dans la poésie de Whitman, l'énumération chaotique est le reflet verbal de la civilisation moderne dans laquelle les choses et les paroles ont conquis des droits «démocratiques» extrêmes, capables de mener vers le chaos ⁽²⁶⁾.

Spitzer souligne enfin que «l'histoire des formes stylistiques présente une admirable continuité» et que même «une aussi grande innovation qu'était l'énumération chaotique et panthéiste de Whitman s'insère dans une tradition plus que millénaire, chrétienne, et son morcellement nous apparaît au moins anticipé par les poètes du baroque espagnol (qui lui opposaient, toutefois, le frein de l'ordre)» ⁽²⁷⁾. Selon Spitzer, c'était Helmut Hatzfeld qui avait employé pour la première fois le terme tech-

⁽²⁶⁾ *Ibid.*, p. 288-289. Spitzer dit que dans *Enfance IV* «Rimbaud a imité l'énumération whitmanienne de je suis (...)», *ibid.*, p. 264.

⁽²⁷⁾ *Ibid.*, p. 289.

nique de chaos, en étudiant en 1929 le style baroque de la poésie religieuse classique en France ⁽²⁸⁾.

Mais un autre critique avait introduit ce terme, non pas technique, il est vrai, mais conceptuel plutôt, dans son analyse de l'œuvre de Rimbaud. C'est Jacques Rivière, dans son *Rimbaud*. Alain-Fournier, on le sait, est entré le premier en contact avec l'œuvre de Rimbaud et a communiqué à Rivière sa découverte d'*Une saison en enfer* et des *Illuminations*. Parmi les textes de Rimbaud recopiés par le futur auteur du *Grand Meaulnes* et envoyés à Jacques Rivière se trouvait *Enfance*. Dans une lettre du 13 avril 1906, Rivière exprime son enthousiasme :

«Mais *Les Illuminations* ! Il y a d'admirables choses. Il y a des hallucinations extraordinaires. Et ce sont bien celles que tu avais choisies pour m'envoyer. *Enfance* d'abord (...)» ⁽²⁹⁾.

Alain-Fournier, pour qui l'enfance devient un «credo en art et en littérature», considère Rimbaud comme celui qui, «le premier, a senti qu'il y avait un *autre* paysage, correspondant à l'impression vertigineuse qu'il avait d'une matinée d'été» ⁽³⁰⁾, comme celui qui «note l'impression première. Puis, *défilé de féeries* correspondantes» ⁽³¹⁾. Alain-Fournier parlera aussi de «ce monde à la fois passé et désiré, mystérieusement mêlé au monde de [s]a vie, mystérieusement suggéré par lui», il décrira «*d'autre paysage* mystérieux» ⁽³²⁾.

Spitzer semble n'avoir pas connu l'étude de Rivière. Il reprend seulement, dans «Umkehrbare Lyrik», ce que Lalou avait écrit dans son *Histoire de la littérature française* sur les différents motifs découverts par Rivière chez Rimbaud, et notamment le «retour au chaos» ⁽³³⁾. Dans la thématique rimbaldienne proposée par Rivière, les images tirées d'*Enfance* illustrent le motif de l'excès et celui de la lézarde. Des fragments du même texte se retrouvent aussi dans cette partie de l'analyse de Rivière où celui-ci part à la recherche de l'objet que

⁽²⁸⁾ H. HATZFELD, *Der Barockstil der religiösen klassischen Lyrik in Frankreich*, dans *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, IV, 1929. Spitzer en parle dans son étude sur *La enumeración caótica* (...), p. 271.

⁽²⁹⁾ J. RIVIÈRE et ALAIN-FOURNIER, *Correspondance, 1905-1914*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, 1948, tome I, p. 233 (lettre du 13 avril 1906).

⁽³⁰⁾ *Ibid.*, p. 416 (lettre du 15 décembre 1906).

⁽³¹⁾ *Ibid.*, loc. cit.

⁽³²⁾ *Ibid.*, p. 415-416.

⁽³³⁾ R. LALOU, *Histoire de la littérature française*, Paris, 1923, p. 187, cité par L. Spitzer dans *Umkehrbare Lyrik*, p. 48.

Rimbaud nous montre dans son œuvre : ce n'est pas «un autre monde mais celui-ci en tant que l'autre le désorganise», ce n'est pas «une contrée inconnue, mais nos alentours les plus immédiats, saisis d'incohérence par le voisinage formidable de l'au-delà»⁽³⁴⁾. C'est «le monde dans sa désorganisation et son découronnement»⁽³⁵⁾. Le désordre est partout présent dans les *Illuminations*. Le monde retrouve sa vieille incohérence fondamentale⁽³⁶⁾. C'est le retour au chaos. «Nulle part mieux que dans *Enfance*, dit Rivière, n'en sont exprimées les approches et, si l'on peut dire, les affres. Nulle part on n'assiste d'une façon plus saisissante à la crise de notre monde sous l'appel de l'autre»⁽³⁷⁾. Et, en caractérisant le style des poèmes de Rimbaud, le critique écrit :

Tout est parallèle dans ces vers ; ou plutôt tout y est successif ; les membres de la phrase s'ajoutent les uns aux autres et jamais le dernier ne remène vers le premier⁽³⁸⁾.

Pour écrire une telle phrase il a fallu comprendre l'aveu de Rimbaud : «Je ne sais plus parler». C'est, entre autres choses, pour cette raison que le livre de Rivière est toujours considéré comme une étude de première importance⁽³⁹⁾.

Dans son livre récent sur Baudelaire et Rimbaud, Georges Poulet, qui qualifie Rivière de «grand critique»⁽⁴⁰⁾, fait du poète des *Illuminations* le créateur et l'inventeur de son propre espace et de son propre temps. L'un et l'autre sont mentaux, intérieurs, imaginés, humainement structurés, différents de l'espace et du temps donnés. Ils reflètent l'activité interne du poète qui rejette l'existence réelle. En inventant son espace et son temps, en inventant aussi un nouveau langage, le poète ne vit plus «dans la continuité ininterrompue de la vie terrestre» mais «dans un temps perpétuellement renouvelé par son intervention

⁽³⁴⁾ J. RIVIÈRE, *Rimbaud, Dossier 1905-1925*, présenté, établi et annoté par Roger Lefèvre, Paris, 1977, p. 141.

⁽³⁵⁾ *Ibid.*, p. 163.

⁽³⁶⁾ *Ibid.*, p. 143.

⁽³⁷⁾ *Ibid.*, p. 144.

⁽³⁸⁾ *Ibid.*, p. 164.

⁽³⁹⁾ Etiemble : «le seul ouvrage utile à quiconque aujourd'hui veut s'initier aux *Illuminations*» (*Rimbaud*, Paris, 1966, p. 85-86) ; c'est aussi l'opinion de Hugo Friedrich (*Structures de la poésie moderne*, trad. française, Paris, 1976, p. 122). Pierre Brunel pense que l'analyse de Rivière inaugure la critique thématique (*Rimbaud*, Paris, 1973, p. 127) ; Roger Lefèvre parle, à propos de la démarche critique de Rivière, d'une critique d'esprit bachelardien (J. RIVIÈRE, *Rimbaud. Dossier (...)*, p. 23 sv.).

⁽⁴⁰⁾ Georges POULET, *La Poésie éclatée, Baudelaire / Rimbaud*, Paris, 1980, p. 132.

propre»⁽⁴¹⁾. Son existence n'est jamais une durée continue. D'où l'importance du moment présent dans l'œuvre de Rimbaud. L'immédiateté de ce qui se trouve vécu intérieurement est communiqué le plus souvent «par une parole essentiellement exclamative, souvent monosyllabique»⁽⁴²⁾ :

Tout se passe comme si, dans la parole rimbaldienne, pour la rendre plus rapide, pour la voir courir plus promptement vers son expression, l'exclamation jouait le rôle d'un signal, avertissant aussitôt le lecteur qu'au moment même quelque chose de nouveau, de tranchant commence de se passer. Ou souvent encore, chez Rimbaud, l'exclamation est immédiatement introductive ; elle est comme un seuil aussitôt franchi afin d'entrer dans l'action. Tout cela, chez Rimbaud, a essentiellement pour but de *renforcer* le présent, de le détacher de ce qui précède, de faire en sorte que le lecteur ait l'impression que la véritable action débute juste au moment où l'exclamation est prononcée⁽⁴³⁾.

Ce n'est pas seulement l'exclamation qui exprime le présent : «Il en est souvent de même avec une autre tournure introductive [anaphorique, dirions-nous], moins éjaculatoire peut-être, mais plus nettement orientée encore vers l'événement actuel sur lequel (...) elle sert d'ouverture. C'est la préposition *voici* ou *voilà*. Elle est construite parfois chez Rimbaud en série»⁽⁴⁴⁾. C'est aussi le cas, croyons-nous, Poulet n'en parle pas, de l'expression anaphorique *il y a* ou *je suis*, construite également en série. Toutes ces tournures introductives «mettent l'accent sur la promptitude avec laquelle un nouvel épisode survient»⁽⁴⁵⁾.

Peut-être pouvons-nous conclure.

Dans *Enfance III* et *IV* apparaît une poétique faite de répétitions anaphoriques ou, plus exactement, d'énumérations. Ces énumérations ne sont pas «délectables», comme chez Claudel, elles sont chaotiques. Mais elles organisent le chaos. Elles ne sont chaotiques qu'en apparence. Elles traduisent le chaos originel mais aussi et surtout, pour employer les termes de Jean-Pierre Giusto, l'amertume, le désarroi, l'angoisse du poète⁽⁴⁶⁾. Il y a ceci et cela, il y a bien d'autres choses

⁽⁴¹⁾ *Ibid.*, p. 115-116.

⁽⁴²⁾ *Ibid.*, p. 126.

⁽⁴³⁾ *Ibid.*, p. 126-127.

⁽⁴⁴⁾ *Ibid.*, p. 127.

⁽⁴⁵⁾ *Ibid.*, p. 127-128.

⁽⁴⁶⁾ J.-P. GIUSTO, *Rimbaud créateur*, Paris, 1980, p. 276.

encore, mais en fait il n'y a rien. Comme disait Spitzer dans «Umkehrbare Lyrik» ; ce *il y a* exprime véritablement *il n'y a pas*. Le *il y a* de Rimbaud sonne le glas de ce qu'il y avait, du bonheur, de la joie, de la vie. Avec ce *il y a* anaphorique, nous nous trouvons devant un monde vide de présence, vide de sens. C'est un monde tragique. L'énumération rimbaldienne nous mène aux confins du temps, elle fait autour de nous le vide et le silence, elle fait entrevoir la fin du monde. Quelle différence en effet entre le *il y a* de Rimbaud et celui de Jammes – paisible, tranquille, empli de repos et de la certitude que tout existe réellement. Le *il y a* de Rimbaud nous met en présence de choses et d'êtres qui existent intérieurement, dans un temps et dans un espace qui ne sont qu'à lui. Question de contexte ? Chez Rimbaud, on observe un effacement des choses réelles, leur disparition et leur évaporation. C'est le désir de fixer, d'arrêter les choses et les visions fuyantes qui fait énumérer au poète ce qu'*il y a*. Mais rien ne peut être fixé. Rien n'est saisi. Tout échappe, tout fuit.

Dans ce que Spitzer, Rivière et Poulet ont dit de Rimbaud se dessine une remarquable continuité de la pensée critique en marche, libre et sûre à la fois. Entre ces trois critiques, malgré les différences, il existe un lien, qui les unit et qui apporte une signification de plus en plus riche et de plus en plus éclairante. C'est la volonté d'expliquer l'homme et son œuvre. Sans doute faudrait-il prolonger dûment les perspectives ouvertes par cette critique en marche, utiliser pour la lecture de Rimbaud des notions telles que le couplage ou l'écart. Le concept de couplage, par exemple, mis en œuvre par Samuel R. Levin, considéré en tant que «facteur spécifique d'unité du message poétique»⁽⁴⁷⁾, pourrait servir à une caractérisation plus rigoureuse peut-être du phénomène stylistique. Cependant, on n'oubliera pas, Henri Boyer l'a dit très justement dans un numéro récent de *La Linguistique*, qu'un texte littéraire est un «objet complexe [qui] requiert (...) une approche complexe, multiple, qui tienne compte de toutes ses composantes»⁽⁴⁸⁾. La controverse qui opposa Spitzer et Riffaterre par exemple, devrait être lue aujourd'hui comme une leçon où puiser la modération et la science. C'est pour cette raison qu'il faudrait recenser toutes les discussions qui ont opposé entre eux les critiques.

(47) A. NICOLAS, *R. Jakobson et la critique formelle*, dans *Langue Française*, 3, septembre 1969, p. 100.

(48) H. BOYER, «Sémiotique littéraire» et modèles linguistiques : un bilan, dans *La Linguistique*, vol. 16, 1980, 2, p. 127.

Marc Eigeldinger

Lecture mythique d'*Aube*

Aube

J'ai embrassé l'aube d'été.

Rien ne bougeait encore au front des palais. L'eau était morte. Les camps d'ombres ne quittaient pas la route du bois. J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit.

La première entreprise fut, dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom.

Je ris au wasserfall blond qui s'échevela à travers les sapins : à la cime argentée je reconnus la déesse.

Alors je levai un à un les voiles. Dans l'allée, en agitant les bras. Par la plaine, où je l'ai dénoncée au coq. À la grand'ville elle fuyait parmi les clochers et les dômes, et courant comme un mendiant sur les quais de marbre, je la chassais.

En haut de la route, près d'un bois de lauriers, je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.

Au réveil il était midi.

En raison du dépouillement du vocabulaire, de la simplicité de la syntaxe et de l'économie relative des métaphores, *Aube* passe pour un des poèmes en prose les moins complexes et les moins hermétiques des *Illuminations* ; cette sobriété apparente masque pourtant une complexité plus secrète, une profondeur perceptible dans les structures et la dimension mythique du poème, constamment sous-jacente à travers la thématique de la quête. L'œuvre rimbaldienne est placée de manière permanente, des *Premiers Vers* aux *Illuminations*, sous le signe du feu solaire ; elle est gouvernée par la présence souveraine de l'astre, par la volonté de réintégrer l'homme ou du moins le poète dans «son état primitif de fils du Soleil», comme la condition de l'existence projetée dans l'ordre du mythe. Il n'est pas surprenant que *L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes* occupe une place privilégiée dans l'œuvre poétique de Rimbaud, en tant qu'image mythique de la naissance et du commencement, de la résurrection et du jaillissement, de la conquête de l'énergie vitale, la «future Vigueur», qu'évoque *Le*

Bateau ivre. Cette description, extraite d'une lettre à Ernest Delahaye de juin 1872, éclaire la démarche créatrice de l'imagination de Rimbaud et le contenu du poème, *Aube*, centré sur l'éveil de l'éclat matinal :

«À trois heures du matin, la bougie pâlit ; tous les oiseaux crient à la fois dans les arbres : c'est fini. Plus de travail. Il me fallait regarder les arbres, le ciel, saisi par cette heure indicible, première du matin. [...] Le premier matin en été, et les soirs de décembre, voilà ce qui m'a ravi toujours ici» (1).

La solidité architecturale et la cohérence d'*Aube* apparaissent lorsqu'on discerne les mouvements du texte, qu'on identifie les personnages du drame et qu'on considère l'emploi des temps verbaux. La division des paragraphes fonde naturellement l'établissement des séquences, organisées autour du jeu des pronoms personnels et de la distribution des temps du passé (2).

- S 1 Le *Je* du locuteur énonce la généralité du drame (ouverture du texte par un octosyllabe).
- S 2 La marche du *Je*, déclenchant l'éveil progressif de la nature, s'exprime à l'aide de la combinaison avec la troisième personne.
- S 3 traduit le contact avec les éléments de la nature par l'action de la troisième personne sur le *Je*.
- S 4 reprend ce même contact, mais de manière inverse, par l'action du *Je* sur les objets et par l'identification de l'aube avec une divinité.
- S 5 Le *Je* du poète entreprend la poursuite de la déesse à travers les dimensions multiples de l'espace.
- S 6 coïncide avec la rencontre, la possession de la déesse par le *Je* et avec leur chute.
- S 7 Le dénouement du drame est énoncé par un *il* impersonnel impliquant l'effacement des acteurs (fermeture du texte par un octosyllabe, soulignant la composition cyclique du poème).

Le discours poétique est tenu par le *Je* du locuteur, qui se confond avec le poète dans l'ensemble du texte, puis avec l'enfant, par lequel s'opère le passage à la troisième personne. Le poète s'identifie avec le

(1) *Œuvres complètes*, édition établie par Antoine Adam, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, p. 266.

(2) S est le sigle adopté comme abréviation de la séquence thématique, repérable à travers les composantes du langage.

mendiant et avec l'enfant, poursuivant la déesse jusqu'à l'étreindre amoureusement, comme il cherchait jadis, dans *Sensation*, à s'incorporer à la nature par une espèce de fusion érotique. Quant au personnage féminin, l'aube, il est divinisé dans une perspective mythique. L'aube et la déesse sont personnifiées en un seul et même être, en qui il convient de reconnaître Eos, la personnification de l'Aurore dans la mythologie grecque, la fille d'Hypérion et de Théia, la sœur du Soleil et de la Lune, pour autant que le lecteur éprouve le besoin de quelque référence mythique précise. La déesse au «visage de rose» et à la «lumière orangée» remplit dans la mythologie antique une double fonction : d'abord elle tient «sous sa loi les confins du jour et les confins de la nuit», elle incarne la naissance de la lumière qui, par son renouvellement quotidien, «empêche la nuit de franchir ses limites»⁽³⁾, puis elle assume à travers son charme la fonction d'amoureuse qui poursuit ses amants et les enlève (Orion, Céphise et Tithonos). À la différence des récits mythologiques, il se produit dans le poème de Rimbaud un renversement en ce sens que l'aube n'est plus le sujet de la chasse, mais qu'elle en devient l'objet et qu'au lieu d'être la poursuivante elle est poursuivie par le *Je* du poète. La déesse emprunte le visage de la nature dont elle assume la féminité, essentiellement et charnellement. Delahaye a justement observé que le poème se présente sous la forme d'un *drame* à «deux personnages principaux et quelques-uns secondaires»⁽⁴⁾, figurant les êtres de la nature, évoqués fugitivement, d'un *drame* qui comporte un prologue, un développement et un dénouement abrupt de l'action.

Au niveau de la description textuelle on peut relever d'emblée deux principes majeurs, qui fondent la cohérence d'*Aube* :

1. L'omniprésence du *Je*, qui ne s'efface que dans la S 7, dans le dénouement du récit poétique.
2. L'exclusion du présent et du futur au profit des seuls temps du passé.

Si l'on admet, comme il paraît légitime de le faire, qu'«une fleur qui me dit son nom» et que «je ris au wasserfall blond» correspondent à des passés simples, l'unité première du texte est établie par l'élimination du présent et par le recours spécifique aux temps du passé, témoignant

⁽³⁾ OVIDE, *Les Métamorphoses*, Le Club français du livre, trad. G. Lafaye, p. 224 et 419.

⁽⁴⁾ ERNEST DELAHAYE, *Les «Illuminations» et «Une saison en enfer» de Rimbaud*, Messein, 1927, p. 103.

qu'il s'agit d'un acte mythique déterminé par son unicité, qui n'est pas destiné à la répétition dans le temps et qui ne se reproduira pas à chaque surgissement de l'aurore. Les imparfaits – temps de la description, de l'inachèvement et de la réitération possible de l'acte dans la durée – servent à évoquer tantôt les composantes spatiales, les éléments de la nature (en particulier dans la S 2), tantôt la continuité de l'action (dans la S 5). Les passés simples traduisent l'unicité de l'action achevée dans le passé, ils représentent le temps de la succession narrative, les événements dramatiques du poème, coupés de toute forme de la continuité et de toute virtualité d'un retour. Quant aux passés composés, ils expriment une expérience achevée dans le passé, dont les effets se poursuivent dans le présent de l'écriture. «Le passé composé, écrit André Guyaux, est le temps le plus naturel, parce qu'il met en contact le présent, temps de l'énonciation, temps-sujet, et le passé, temps-objet»⁽⁵⁾. Il opère une sorte de dépassement du temps, inscrit dans la perspective du mythe. Mais la description et la narration sont indissociables dans *Aube*, de telle manière que le parti arbitraire de les séparer compromettrait la cohérence du poème, fondée sur l'imbrication du décor et du récit, du paysage et de l'épopée.

«La fonction de ces passés composés, à l'intérieur du récit conduit au prétérit narratif (passé simple pour les événements, imparfait pour les descriptions), est de souligner rétrospectivement l'aspect merveilleux de l'entreprise : le narrateur prend distance par rapport aux faits relatés et à son *je* du passé, tandis que dans les passages écrits au prétérit narratif, le *je* coïncide parfaitement avec le temps du récit»⁽⁶⁾.

Les temps verbaux obéissent à la distribution suivante à l'intérieur des séquences :

- S 1 passé composé
- S 2 imparfait — passé composé — passé simple
 - S 3 et S 4 usent uniquement du passé simple et pourraient à la limite être fondues en une seule séquence.
 - S 5 passé simple — passé composé — imparfait (soit l'ordre inverse de celui de S 2)
 - S 6 passé composé — passé simple
 - S 7 imparfait (S 6 et S 7 réunies utilisent les mêmes temps que S 2 et S 5, selon un ordre différent).

⁽⁵⁾ «Aube, la fugacité de l'ambigu», *Rimbaud vivant*, 13, 4^e trim. 1977, p. 8.

⁽⁶⁾ Jacques PLESSÉN, *Promenade et poésie*, Mouton et C^{ie}, 1976, p. 319.

La première phrase, «J'ai embrassé l'aube d'été», n'exprime pas le commencement de l'action, mais condense lapidairement la totalité du drame auquel le poème fait assister le lecteur, la poursuite et surtout l'étreinte de la déesse, qui se dérobe à l'initiative du *Je*. L'aube est le moment du réveil de la nature, du retour à la fraîcheur originelle, de la naissance parmi l'immobilité du monde architectural et le silence des eaux stagnantes, parmi les vestiges de l'obscurité, qui se réfugie dans les retraites de la forêt. Brusquement, par la dynamique de la marche et avec la complicité de l'aube, le poète, doué d'un pouvoir démiurgique, opère la résurrection de la nature : les souffles se raniment, le minéral acquiert le don de la vue et les oiseaux prennent leur premier essor dans le matin. Le mouvement de la marche suscite le mouvement des trois règnes de la nature, perçus par le poète selon une vision animiste, à la manière de Victor Hugo.

Dans les troisième et quatrième séquences, la clarté l'emporte sur l'obscurité ; les fleurs retrouvent leur langage familier, la lumière se meut comme une chevelure au vent, épandue à travers l'espace, qui se dilate et s'agrandit. Tout me porte à penser que le «wasserfall blond» ne signifie pas une chute d'eau, comme on l'entend communément, mais qu'il correspond à une image liquide de la lumière. L'épithète «blond» et la diffusion spatiale, traduite par le verbe «s'écheveler», suggèrent davantage l'épanouissement de la clarté dans l'univers végétal que la chute d'une cascade. Le poète ne marche pas seulement, il engage une action – la voix de la fleur et le rire du *Je* –, par laquelle se noue une relation avec la nature. La naissance de l'aurore provoque ici, comme dans *Ornières*, un «défilé de féeries» dans un climat de clair-obscur :

«À droite l'aube d'été éveille les feuilles et les vapeurs et les bruits de ce coin du parc, et les talus de gauche tiennent dans leur ombre violette les mille rapides ornières de la route humide».

Le mouvement passe de l'horizontalité à la verticalité et s'achève provisoirement par l'identification de l'aurore qui, semblable à une déesse issue de quelque mythologie, surgit en illuminant la cime des arbres. La vision de la hauteur coïncide avec la rencontre de l'aube, sentie comme un être auquel l'imagination du poète confère les prestiges de la divinité.

La séquence suivante est amorcée par une première tentative de conquête, qui se continue par l'action de la poursuite. Tandis que le poète entreprend de dénuder la déesse, de la dépouiller de ses voiles

protecteurs, elle se dérobe et prend la fuite. Il la pourchasse à travers les arbres et la campagne, puis, par un nouveau mouvement ascensionnel, dans les lieux les plus élevés de la ville ; enfin il descend des airs et reprend sa poursuite au niveau terrestre, «sur les quais de marbre», à proximité de l'eau. Le poète conquérant parcourt l'espace aérien et terrestre comme un héros légendaire, il découvre l'éveil de l'aurore au coq, symbole de l'attention au surgissement de la clarté et de la résurrection du matin. En s'abaissant des hauteurs de l'architecture vers le sol de la cité, il se démunir de sa fonction de héros mythique pour emprunter à travers la comparaison l'humble apparence d'un *mendiant*. Mais, si le vêtement se transforme, la fin de la quête demeure la même : le désir d'atteindre à la possession charnelle de la déesse.

Ce n'est pas au cœur de la ville que le poète rejoint l'aube, mais par un retour à l'univers végétal, «près d'un bois de lauriers». La poursuite de la déesse s'accomplit dans un contact charnel, après que le poète l'a emprisonnée dans ses voiles. Le *Je* du narrateur-auteur, après s'être comparé à un *mendiant*, s'identifie à l'*enfant* par un acte de dédoublement ou de métamorphose mythique, correspondant à un mouvement de chute et de division. Le passage de la première à la troisième personne annonce le dénouement du drame :

«Si *je* devient l'*enfant* sans changer, si j'ose dire, de corps, c'est en vertu d'une précellence du référent, c'est parce que l'histoire racontée vient en quelque sorte suppléer la narration de cette histoire dans une de ses défaillances ou, du moins, dans une rupture interne» (7).

Il ne s'agit pas, dans *Aube*, d'une «chasse spirituelle» à la recherche de l'infini, mais bien d'une chasse érotique, tendue vers la fusion possible des corps divin et humain. «Le bondissement matinal de l'enfant s'achève en une aube charnelle, et cette rencontre fixe le paysage tout autour d'un zénith glorieux», précise Jean-Pierre Richard (8). L'étreinte de l'enfant et de l'aurore implique un mouvement de chute et se prolonge dans le sommeil jusqu'à midi, à l'heure où le soleil, au faite de son intensité lumineuse et calorique, vient dissoudre leur union. Ce thème de la recherche d'une harmonie avec le corps féminin de la nature se retrouve dans une autre des *Illuminations*, associée au monde végétal, aux jeux de la lumière et de l'eau :

(7) André GUYAUX, *art. cit.*, p. 16.

(8) *Poésie et profondeur*, Le Seuil, 1955, p. 227.

«Je me souviens des heures d'argent et de soleil vers les fleuves, la main de la campagne sur mon épaule, et de nos caresses debout dans les plaines poivrées» (*Vies*).

L'aventure érotique, vécue par le poète dans *Aube*, se résout-elle par un triomphe ou aboutit-elle à «un constat d'échec», par lequel «le poète se voit exclu du monde féerique qu'il avait créé par sa marche matinale» (9) ? Le lecteur se trouve en présence d'une ambiguïté poétique, qu'il n'est pas aisé d'élucider. D'une part le poète avoue avoir «embrassé l'aube d'été» et «senti un peu son immense corps», d'autre part l'étreinte coïncide avec une chute dans l'espace et dans le sommeil. La relation charnelle de l'enfant et de l'aube apparaît comme fugitive et inachevée, comme une tentative de conquête plutôt qu'une fusion totale des corps. L'éclat brutal de midi anéantit la lumière de l'aurore et la volonté de s'abstraire des dimensions de la temporalité pour entrer dans l'éternité se solde par une défaite ou par une déception : le temps revient sous la forme de midi pour mettre un terme à l'aventure par la dissolution du couple. Le poète n'a possédé qu'incomplètement le corps de la nature, sa réussite n'est qu'ébauchée et l'identification charnelle ne s'est réalisée qu'imparfaitement. Le retour du temps renvoie le poète à la solitude de son désir et au sentiment que l'aube, image mythique de la féminité de la nature, a le pouvoir de se soustraire à la plénitude de l'étreinte. L'aspiration à sortir du temps, quels que soient les moyens mis en œuvre, est vouée à l'échec, comme Baudelaire l'a éprouvé dans *La Chambre double*, et l'humain ne parvient pas à s'approprier le divin ou le sacré.

Après avoir tenté une approche descriptive du sens d'*Aube*, considérons les structures thématiques, qui commandent la cohérence du poème et en éclairent le cheminement. La première structure fondamentale est décelable dans le passage du sommeil à l'éveil, du repos au mouvement. À partir de «j'ai marché», la plupart des verbes expriment le dynamisme de la chasse et de la poursuite, entendue comme une volonté de conquête. De la deuxième à la cinquième séquence, le texte marque une accélération progressive du mouvement, tandis que dans la sixième, le mouvement se ralentit et s'achève par une chute. «Au réveil il était midi» suppose de placer un sommeil diurne dans le blanc du

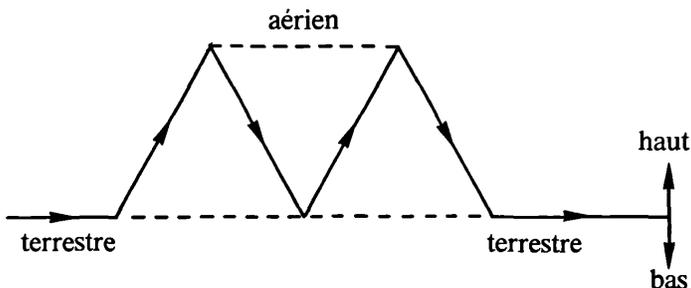
(9) Jacques PLESSEN, *op. cit.*, p. 324.

texte et traduit un retour implicite au repos. La composition d'*Aube* obéit à un principe cyclique, réductible au schéma suivant :

statisme — dynamisme — statisme.

Le poème s'inscrit dans les limites d'une temporalité bien circonscrite : de la naissance de l'aube à midi, de l'entreprise de la conquête par la marche à la chute et au réveil, révélant à la conscience que l'aventure unique s'est à jamais dénouée. La trajectoire temporelle, conforme à la course du soleil de son lever à son zénith, revêt une signification mythique.

Quant à la structure spatiale d'*Aube*, elle est plus importante et plus complexe que la structure temporelle – comme il arrive fréquemment en poésie – par la succession des mouvements d'ascension et de chute, par la prédominance de la verticalité sur l'horizontalité, ainsi que par leur alternance. L'espace est d'abord clos et nocturne, confiné dans le champ de l'immobilité, puis, par la marche du poète et l'avènement de la lumière, il s'ouvre, s'agrandit et gagne la hauteur, que ce soit celle de la nature ou celle de l'architecture. L'espace terrestre s'élargit en devenant aérien, en passant de la campagne à la ville ; puis il revient à la mesure de la terre avec «les quais de marbre» et l'univers végétal, qui sert de décor à la conquête érotique. Il convient aussi d'observer le contraste entre «en haut de la route» et «au bas du bois», qui explicite que la tentative d'êtreindre la déesse est liée à un mouvement d'élévation et de chute à l'intérieur de l'espace terrestre. Le poème opère un retour à son point de départ – bien que celui-ci se soit transformé – : la forêt, représentation d'un espace végétal, en tant que lieu du commencement et de la fin du drame. La spatialité d'*Aube* peut être schématisée ainsi :



Le schéma rend compte de l'alternance de l'horizontalité et de la verticalité, qui, tantôt ascendante, tantôt descendante, constitue l'une

des composantes structurales du texte. Il peut être complété par cette autre relation spatiale : bois nocturne/bois lumineux. De même que l'action du poème part du repos et y revient après l'extension du dynamisme, l'espace est soumis à un mouvement cyclique, puisqu'il part du terrestre avant de conquérir la hauteur par un phénomène d'accroissement et qu'il finit par rejoindre son lieu d'origine, son point d'enracinement.

Les quatre éléments participent à l'organisation du poème, tout en occupant une place variable. Le feu et la lumière sont signifiés par l'aube, les épithètes «blond» et «argentée», par «midi» ; le liquide par l'eau et le «wasserfall» ; l'air par les «haleines», les «ailes» et la poursuite à travers l'espace. La terre est représentée par l'univers végétal de la forêt et de la fleur, par l'univers minéral de la route, de l'architecture urbaine et des quais, ainsi que par l'allée et la plaine. Aux règnes végétal et minéral s'ajoute le règne animal, plus discrètement présent sous la forme des ailes et du coq. La verticalité de la quête est compensée par la prédominance du terrestre, où s'ébauche et s'accomplit l'aventure charnelle. Dans l'ordre des perceptions sensibles, *Aube* est caractérisée par la primauté du langage de la vision. Mais les sensations visuelles se combinent avec les notations auditives – les rumeurs du silence et de la parole – et surtout avec les sensations tactiles, répondant au contenu érotique du poème. Cette union du visuel et du tactile – représenté par les verbes embrasser, lever, entourer et sentir, par la fonction des «voiles» et l'étreinte fugitive de l'«immense corps» – constitue un des traits sémantiques hautement significatifs de cette *illumination*. Les sensations tactiles sont privilégiées par rapport aux sensations auditives ou olfactives et la vision débouche sur la recherche d'un contact et d'une possession. Les perceptions s'amalgament à la faveur du dynamisme, qui établit la relation entre le poète et la nature. La fonction des quatre éléments et des trois règnes, la combinaison des formes et des mouvements, l'acuité des perceptions font que l'écriture se distance de l'abstraction, qu'elle demeure fidèle à la vision animiste du cosmos et à cet hermétisme concret, qui est l'un des caractères spécifiques de la poésie de Rimbaud, en opposition avec l'hermétisme abstrait de Mallarmé.

La nature n'est pas seulement figurée par les éléments, les règnes et les sensations, mais par la transition de l'ombre à la lumière et surtout par la personnification de l'aube en un être féminin et divin, qui échappe à la pétrification de l'allégorie par les propriétés de son dyna-

misme. La nature est une présence concrète, physique et elle est en même temps un langage que le poète s'applique à déchiffrer et à transcrire. Le monde conquis par le regard est recréé à travers le prisme de l'écriture. La vision de la nature est mythique dans cette *illumination*, en tant qu'elle exprime une relation entre la figure mouvante de l'aube et la démarche poétique. La nature devient l'objet d'une quête inachevée, en suspens, puisque la déesse ne révèle pas son secret au poète. Le mystère cosmique demeure en partie indéchiffrable, entouré de «voiles» comme d'une espèce d'interdit, qui masque la découverte de la lumière et en dérobe la possession totale. Le contenu mythique du poème est aussi perceptible dans la présence du sacré, d'un «sacré extrareligieux», selon la formule d'André Breton, dépouillé de tout dogme et de tout rituel, mais incarné dans la personnification énigmatique de l'aurore. Le poème se situe dans le contexte du sacré, dans la mesure où il signifie une quête, qui, même si elle n'aboutit pas absolument, n'en révèle pas moins son dessein : la tentative d'étreindre la lumière aurorale et de se l'approprier charnellement pour lui arracher quelque chose de sa divinité. La déesse de l'aube, image mobile du sacré dans l'espace et le temps, est exposée à la transgression du désir. La quête est poursuivie dans le double contexte de l'érotisme et du sacré, associés par le geste de la chasse qui s'accomplit à l'aide des pouvoirs de l'écriture poétique.

La distribution narrative des temps verbaux, la divinisation symbolique de l'aube, l'ouverture de l'espace cosmique, la localisation du drame dans un temps cyclique, intermédiaire entre l'aurore et midi, autorisent une lecture mythique du poème. *Aube* exprime, par la recherche d'une fusion entre le moi et l'univers, une expérience ontologique «grâce à laquelle le poète a réussi, ne serait-ce qu'un seul instant, à franchir les limites de l'habitude et de la mort, de l'espace et du temps pour accéder à la dimension mythique, à l'ordre de l'absolu et du divin»⁽¹⁰⁾. Cette harmonie, si précaire qu'elle soit, témoigne de la présence du sacré et s'inscrit dans les formes de l'écriture. Le poème se déploie à l'intérieur d'une structure mythique, circonscrite par les mouvements de fuite de l'aube, qui, passant du pôle féminin au pôle masculin, se métamorphose en soleil, terme de l'aventure accomplie

⁽¹⁰⁾ Mario RICHTER, *La Crise du logos et la quête du mythe*, À la Baconnière, 1976, p. 53.

dans l'éblouissement destructeur de midi, «dieu de feu», auquel aucune puissance humaine et terrestre ne résiste. *Le partage de midi* est l'heure du *réveil*, dans la division et dans la mort mythique (*).

(*) Cette étude de Marc Eigeldinger paraîtra dans son livre *Miroirs du mythe*.

Aube a fait l'objet, antérieurement, de plusieurs commentaires particuliers. Marc Eigeldinger en cite quelques-uns. Ajoutons-y ceux de Gianni NICOLETTI, «L'*Aube* di Rimbaud e *Stabat nuda aestas* di d'Annunzio», *Il sentiero dell'arte*, gen.-febr. 1951, p. 14-16 ; de Maurice GOR, «*Aube* de Rimbaud», *La Table ronde*, n° 169, févr. 1962, p. 39-52 ; d'Henri PEYRE, «Arthur Rimbaud : *Aube*», *The Poem Itself*, London, Penguin Books, 1964, p. 32-33 ; de Cecil A. HACKETT, «Rimbaud, *Illuminations* : *Aube*», in Peter H. Nurse (ed.), *The Art of Criticism : Essays in French Literary Analysis*, Edimburgh, The University Press, 1967, p. 217-224 ; de Jean-Marc BLANCHARD, «Sur le mythe poétique, essai d'une sémiostylistique rimbaldienne», *Semiotica*, Vol. 16, No. 1, 1976, p. 71-76 ; de Stamos METZIDAKIS, «Vers une lecture syntaxique d'*Aube* de Rimbaud : les verbes», *Revue du Pacifique*, IV, 2, 1979, p. 96-104.

Bien sûr, la plupart des éditions de Rimbaud et des ouvrages généraux sur l'auteur des *Illuminations* consacrent quelques pages à ce texte. Marc Eigeldinger l'avait lui-même abordé dans *Rimbaud et le mythe solaire* (Neuchâtel, À la Baconnière, 1964, p. 61-64). Ajoutons enfin que l'étude qu'il mentionne ici de Mario Richter avait paru en italien, sous le titre «*Aube*» dans les *Strumenti critici*, n. 27, giugno 1975, p. 253-261.

(Note de l'éditeur)

Les Ponts : **analyse linguistique**

Les Ponts

Des ciels gris de cristal. Un bizarre dessin de ponts, ceux-ci droits, ceux-là bombés, d'autres descendant ou obliquant en angles sur les premiers, et ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal, mais tous tellement longs et légers que les rives, chargées de dômes, s'abaissent et s'amoindrissent. Quelques-uns de ces ponts sont encore chargés de mesures. D'autres soutiennent des mâts, des signaux, de frêles parapets. Des accords mineurs se croisent et filent, des cordes montent des berges. On distingue une veste rouge, peut-être d'autres costumes et des instruments de musique. Sont-ce des airs populaires, des bouts de concerts seigneuriaux, des restants d'hymnes publics ? L'eau est grise et bleue, large comme un bras de mer. – Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie.

0. L'approche jakobsonienne de la poésie a suscité, en gros, deux types de réactions. Pour certains commentateurs, tels Delas, Genette (p. 312-314), Messing ou Mounin, elle échouerait à expliquer le caractère poétique de nombreuses œuvres ; selon d'autres (Culler, Werth), elle se révélerait au contraire incapable de dénier ce statut poétique à quelque discours que ce soit. Pareils reproches ne sont pas seulement contradictoires ; ils se situent, surtout, à des niveaux épistémologiques bien distincts. La première critique vise l'adéquation empirique de la théorie (voir Ruwet 1980), alors que la seconde met en doute sa nature scientifique même.

0.1. D'après Mounin, Rimbaud figure parmi les écrivains devant lesquels Jakobson «capitule». Pourtant, dès 1948, Ribi signalait, dans une thèse portant sur la rythmique des *Illuminations*, que les parallélismes non conventionnels (assonances ou rimes internes, allitérations, répétitions de mots, etc.) se multiplient au moment précis où les con-

traintes de la métrique traditionnelle disparaissent. Les travaux de Bernard (1959, p. 203-209), Chadwick et, surtout, Kloepfer et Oomen devaient confirmer pleinement l'observation de Ribí. Mais ce succès ne provient, suivant Todorov (p. 207-213), que de la non-falsifiabilité qui affecte la théorie. En effet, confrontée à un texte «incohérent», la «critique paradigmatique» se découvre d'autant mieux armée qu'elle néglige totalement la dimension syntagmatique du discours. Il en découle, conclut Todorov, qu'elle ne prédit pas ce que l'incohérence du texte «signifie».

Il y aurait beaucoup à dire, je crois, sur les divers présupposés qui sous-tendent cette objection (voir la discussion récente de Guyaux, ainsi que Dominicy (1981) et Eijgendaal). À mon sens, elle ne résiste guère à l'argumentation développée par Ruwet dans son article sur les «Parallélismes et déviations en poésie» (1975a). Ruwet montre, de fait, que la cohérence d'un texte dépend de contraintes sémantiques et pragmatiques qui peuvent être levées lorsque les parallélismes de surface sont assez nombreux et assez systématiques pour suggérer un message généralement universel, souvent flou et parfois ambigu. La théorie de Jakobson reçoit ainsi une formulation plus complète, qui définit des principes d'analyse dépassant l'enregistrement mécanique des récurrences superficielles.

0.2. Ma contribution d'aujourd'hui a d'abord pour but d'illustrer les considérations qui précèdent. C'est dire qu'en commentant *Les Ponts* je n'entends pas discuter tous les éléments d'interprétation que l'on relève à l'intérieur des travaux cités en bibliographie. Je ferai cependant une exception pour les textes de Felsch, Friedrich (p. 115-116) et Kloepfer-Oomen (p. 157-161), puisque ces auteurs adoptent une démarche relativement proche de la mienne.

Je partirai d'une hypothèse sur la structure générale du poème. Je crois pouvoir soutenir, en effet, que celui-ci renferme quatre groupes principaux qui se voient à leur tour assigner une structure interne de complexité variable (figure 1). Cette décomposition entre en conflit avec deux indications typographiques. Au sein de (1), A est isolé par un point (auquel l'édition Leuwers substitue indûment un point d'exclamation), tandis qu'un tiret sépare I de l'ensemble. C'est pourquoi Felsch (p. 312-315), Friedrich, Giusto (p. 247-249) et Kloepfer-Oomen ne décèlent aucune relation privilégiée, au plan formel, entre A et les autres constituants du groupe (1). Pour ma part, j'intégrerai la tension ainsi créée dans une analyse qui conserve au texte une ambiguïté irré-

ductible. Mais avant d'en arriver là, examinons les différents arguments qui appuient la structuration proposée.

Figure 1

(1)	A : 6 <i>Des ciels gris de cristal.</i> C : 3 <i>ceux-ci droits,</i> A' : 16 <i>d'autres descendant ou obliquant en angles sur les premiers,</i> C' : 9 <i>mais tous tellement longs et légers</i>	B : 8 <i>Un bizarre dessin de ponts,</i> D : 4 <i>ceux-là bombés,</i> B' : 22 <i>et ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal,</i> D' : 13 D' ₁ (3) : <i>que les rives,</i> D' ₂ (4) : <i>chargées de dômes,</i> D' ₃ (6) : <i>s'abaissent et s'amoin-</i> <i>drissent.</i>
(2)	E : 14 <i>Quelques-uns de ces ponts sont en-</i> <i>core chargés de masures.</i>	E' : 16 E' ₁ (7) : <i>D'autres soutiennent des</i> <i>mâts,</i> E' ₂ (3) : <i>des signaux,</i> E' ₃ (6) : <i>de frêles parapets.</i>
(3)	F : 16 F ₁ (7) : <i>Des accords mineurs se croi-</i> <i>sent</i> F ₂ (2) : <i>et filent,</i> F ₃ (7) : <i>des cordes montent des ber-</i> <i>ges.</i>	G : 23 G ₁ (8) : <i>On distingue une veste</i> <i>rouge,</i> G ₂ (7) : <i>peut-être d'autres costu-</i> <i>mes</i> G ₃ (8) : <i>et des instruments de mu-</i> <i>sique.</i>
	G' : 22 G' ₁ (7) : <i>Sont-ce des airs populaires,</i> G' ₂ (8) : <i>des bouts de concerts seigneuriaux,</i> G' ₃ (7) : <i>des restants d'hymnes publics ?</i>	
(4)	H : 12 H ₁ (5) : <i>L'eau est grise et bleue,</i> H ₂ (7) : <i>large comme un bras de</i> <i>mer.</i>	I : 18 I ₁ (4) : <i>Un rayon blanc,</i> I ₂ (6) : <i>tombant du haut du ciel,</i> I ₃ (8) : <i>anéantit cette comédie.</i>

1. Une série de rapports arithmétiques remarquables s'instaurent entre les poids syllabiques (les nombres respectifs de syllabes) de chaque composante. En effet, si nous soumettons l'effacement du « e muet »

à une convention très simple augmentée de trois écarts motivés ⁽¹⁾, le détail des poids syllabiques s'établit comme indiqué en figure 1. Trois procédés apparaissent immédiatement dans ce tableau :

- (i) l'équivalence ou le quasi-équivalence de certains groupes successifs (D'-E-E'-F et G-G') ;
- (ii) l'alternance de groupes brefs et de groupes longs, sauf à l'intérieur de (2) ;
- (iii) la tendance à ce que les groupes longs possèdent une structure ternaire, ce qui assure le contraste entre E et E' malgré leurs poids syllabiques quasiment équivalents ⁽²⁾.

D'autre part, la soustraction de l'élément médian de chaque groupe long ternaire donne, exactement ou avec une approximation réduite, le poids syllabique du groupe bref correspondant. Enfin, si l'on fait abstraction de H et I, une fonction f_1 nous permet d'obtenir le poids syllabique du groupe long à partir du poids du groupe bref :

$$f_1(x) = x + x/3$$

1.1. Cette fonction joue un rôle crucial dans (1), du fait qu'une fonction f_2 relie les poids des groupes C-C'-D-D' et A-A'-B-B' (le rapport tend cependant à s'estomper entre D' et B') :

$$f_2(x) = 2x$$

En composant f_1 et f_2 (ou sa réciproque), l'on définit de nouvelles fonctions f_3 ($= f_1 \circ -^1f_2$) et f_4 ($= f_1 \circ f_2$) qui organisent (1) en deux structures isomorphes :



⁽¹⁾ La convention exige l'effacement en position pré- ou postvocalique ainsi qu'en fin de groupe (voir Mazaleyrat p. 66-68). Dans certains cas, un parallélisme vient appuyer cette opération : *chargées-chargés, musique-publics, airs-populaires, bleues-bras-blanc, anéantit-comédie*. Les trois écarts motivés concernent *encore* (voir Elwert p. 54-55) ; *s'abaissent*, parallèle à *s'amoindrissent* ; *cette*, pour des raisons rythmiques sur lesquelles je reviendrai.

⁽²⁾ Certaines éditions placent une virgule après *croisent* (F). Si cette ponctuation ne figure pas sur le manuscrit, l'on peut raisonnablement soutenir que Rimbaud a voulu s'assurer de ce que les groupes brefs ne soient jamais ternaires au niveau typographique.

(1) se présente donc comme un ensemble à forte cohérence, au sein duquel D' acquiert un statut quelque peu excentrique par son poids syllabique et sa structure ternaire. Cette dernière particularité est confirmée par l'appartenance de D' à la séquence D'-E-E'-F.

1.2. La singularité de H et I mérite que nous nous y attardions un instant. Tout d'abord, H se détache par sa qualité d'alexandrin (ou de pseudo-alexandrin). Plusieurs pièces des *Illuminations* se terminent sur un alexandrin, ou un distique d'alexandrins, qui reste isolé tant du point de vue sémantique et pragmatique qu'aux niveaux formel et typographique⁽³⁾. Le rythme accentuel de H et I se révèle aussi fort caractéristique, puisque nous obtenons, en vertu des règles d'écho (voir Garde, p. 53-54), une alternance binaire, trochaïque dans H et iambique dans I, de syllabes fortes et faibles :

H : l'œgr'izebl'ø l'arʒək'òmœbr'adəm'er
 I : œr'ejōbl'ã tōb'ãdy'odysj'el an'eãt'isetsk'omed'i

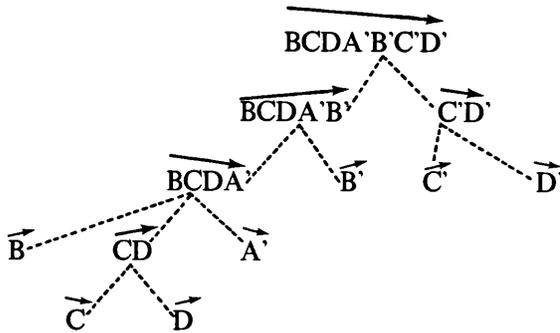
Cette distribution des accents rapproche les suites *un rayon blanc, anéantit et cett(e) comédie*.

2. L'intonation vient confirmer les parallélismes que nous avons décelés entre les différents groupes de (1). Dans une diction conforme à la typographie, et à l'organisation syntaxique qu'elle reflète, (1) se verra attribuer le profil intonatif qui suit :

↘ ↘ ↘ ↘ ↘ ↘ ↘ ↘
 A B C D A' B' C' D'

La courbe descendante placée sur A découle de la nature déclarative de cet énoncé. Pour la seconde phrase, je me borne à appliquer les règles formulées par P. Martin (1975, 1978) à la structure syntaxique la plus probable, soit :

⁽³⁾ Voir *Conte, Parade, À une Raison* (Chadwick p. 48), *Villes (L'acropole)* (Houston p. 257, *pace* Kloefer-Oomen p. 55), *Soir historique, Guerre, Jeunesse II (Sonnet* ; le découpage proposé par Schaettel devant être rejeté, comme l'a démontré récemment Guyaux). Remarquons que H présente une coupe hautement irrégulière après le cinquième pied. Le phénomène reste fort rare dans la versification rimbaldienne (voir Cornulier p. 160-161).



Or, il existe un profil préférable, fondé sur une simple alternance binaire entre courbes montantes et courbes descendantes :



Afin de justifier un tel résultat, il faut postuler que les règles intonatives s'appliquent, en réalité, à la structure métrique non codifiée qui sous-tend l'ensemble de la composante (1). Cette conclusion s'avère importante non seulement pour l'analyse du texte, mais aussi pour la théorie générale. Il semble communément admis que l'intonation devient primordiale dans le vers libre et le poème en prose (voir, par exemple, Crystal, Jakobson, p. 230, Mounin). Pourtant, d'un bout à l'autre des *Ponts*, l'intonation demeure secondaire, même à l'intérieur de G', où les courbes montantes peuvent être neutralisées en raison de l'inversion qui déplace le pronom *ce* (voir encore P. Martin 1975).

3. La description à laquelle je suis parvenu jusqu'ici se trouve corroborée par une étude distributionnelle menée au niveau phonémique. J'utiliserai le système de traits de Jakobson et Halle⁽⁴⁾, sans m'attacher aux dimensions qui paraissent négligeables pour mon propos.

3.1. En première approximation, l'on peut dégager deux principes organisateurs :

- (i) l'absence, au sein de certains groupes, de phonèmes graves (/u, o, ɔ, ɔ̃, ɑ̃, w, p, b, m, f, v/);

⁽⁴⁾ Voir, par exemple, Jakobson, Jakobson et Waugh. Je conserverai cependant la notion traditionnelle de degré d'aperture, qui permet de décrire très simplement les faits observés en H et F.

- (ii) l'alternance, dans d'autres groupes, de voyelles nasales, surtout graves, et de voyelles orales aiguës.

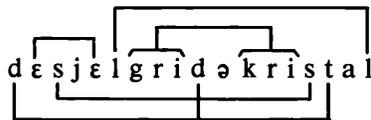
Schématiquement :

Absence de phonèmes graves A, C (sauf /w/), B' (occlusives)	Alternance entre nasales et orales aiguës B, D, A', C', E, I
---	---

Le phénomène observé explique la répartition quantitative des voyelles nasales : B, D, A', C', E et I totalisent 21 occurrences ; B', D', F, G et G' en contiennent 11 ; A, C, E', H n'en referment aucune. D'un point de vue global, trois éléments doivent être mis en exergue. Tout d'abord, l'extrême densité de la composante (1) et le statut marginal de D'. Ensuite, l'alignement du couple E-E' sur le couple C'-D'. Enfin, la parenté entre (1), (2) et (4).

3.1.1. Les différentes parties de (1) se disposent ici en chiasme. En effet, A' et C' possèdent la même caractéristique dominante que B et D, tandis que B' se rapproche de A et C. Plusieurs procédés viennent accentuer cet effet. Les plus évidents sont, d'une part, les rimes ou assonances (*crystal-droits-canal* vs. *bombés-premiers-légers*, voir Felsch, p. 313, 318 et Kloepfer-Oomen), d'autre part, les parallélismes fondés sur l'emploi des occlusives graves et sur l'alternance /ɔ̃/-/e/ accompagnée deux fois d'une allitération (*ponts-bombés-premiers-longs et légers*). En outre, A et la fin de B' partagent un rythme anapestique marqué, l'allitération des occlusives compactes appuyée par des liquides, et la récurrence des (semi-)voyelles orales compactes ou aiguës. Si l'on néglige le groupe médian D₂, qui est d'ailleurs isolé par deux allitérations, D' acquiert la même coloration vocalique, mise en évidence par la répétition de la séquence /sa + occlusive grave/ et la quasi-rime /ɛs/-/is/ (Kloepfer-Oomen).

La solidarité des couples A-B et C-D se voit renforcée par des parallélismes locaux. Les liquides achèvent de créer, à l'intérieur de A, un réseau remarquablement complexe de recopages et d'images-miroirs (voir Felsch p. 310, Kloepfer-Oomen p. 33-35, 49, Ribí p. 79) :



Plusieurs traits de A réapparaissent dans B : succession /i...a + liquide/, image-miroir de la séquence /d...constrictive aiguë... d...constrictive aiguë/, répétition de la séquence /dɛs...də/. Pourtant, les voyelles /i/ et /a/, placées sous les accents principaux de A, sont reléguées ici au sein de *bizarre* ; et si ce mot répond à *cristal*, il se situe néanmoins en début du groupe ; enfin, la suite /dɛs/ recule de l'initiale vers le centre. De ce point de vue, C et D constituent des reprises atténuées de A et B : la séquence /səsi...liquide...a/ se reproduit partiellement dans /søla/, mais l'effet prégnant, en D comme en B, résulte de l'allitération des occlusives graves.

3.1.2. Si E s'aligne sur C' par l'alternance entre voyelles nasales et voyelles orales aiguës, E' appartient de toute évidence au paradigme de A-C-B'-D'. Sa structure ternaire, l'assonance *dômes-signaux* établissent un rapport privilégié avec D'. La récurrence des phonèmes /ɛ/ et /a/, unie dans E₃ à deux allitérations croisées (/rɛ...pa...ra...pɛ/), ainsi que la séquence /d...dɛ...dɛs...də/ rappellent A, B' et D'.

3.1.3. Nous retrouvons des phénomènes similaires au sein de la composante (4). I renferme un nombre particulièrement élevé de voyelles nasales, ce que souligne le parallélisme /jōblātōbā/. En fin de groupe, au contraire, nous observons une dominance des phonèmes compacts ou aigus. Parmi ceux-ci se détache la voyelle /i/ placée deux fois sous l'accent principal (cf. plus haut) et précédée deux fois d'une occlusive aiguë. À l'intérieur de H, les liquides jouent un rôle local : allitération de /l/ en tête de H₁ et H₂, répétition de la séquence /occlusive + liquide/. En outre, H₁ s'oppose à H₂ par le degré d'aperture des voyelles. Mais la séquence /ar...ra...ɛr/ renvoie à (1). La solidarité entre H et I se trouve encore confirmée par le parallélisme *bleue-blanc* à la finale de H₁ et I₁.

3.2. Je commenterai très brièvement les fonctions, presque exclusivement internes, que remplit la distribution phonémique à l'intérieur des autres groupes. F₁, F₃ et G' présentent l'allitération commune *des-de* sans les propriétés qui lui sont associées dans les cas déjà analysés. En G', ce fait contribue à assurer une fréquence anormale à la voyelle /ɛ/, laquelle est combinée, sinon, avec une ou deux liquides. La rime *airs-populaires*, la répétition, puis l'inversion de la suite /(z,s)ɛ(r)/ accentuent la singularité de G' (voir Felsch p. 365). F contient plusieurs parallélismes : *accords-cordes* (souvent remarqué, Cohn p. 303, Frohock p. 195-196, Wing 1973 p. 513), *mineurs-montent*, *cordes-berges*,

auxquels s'ajoute la récurrence de /k/ et /r/. L'isolement de l'élément médian F₂ se marque également par le degré d'aperture des voyelles. G₁, G₂ et G₃ portent chacun l'accent principal sur une voyelle fermée (diffuse), d'abord grave, puis aiguë bémolisée et enfin aiguë non bémolisée. La répétition des suites /st/ et /ym/ et la récurrence de /tr/ soulignent l'ensemble du groupe (cf. Felsch p. 340). G et G' commencent par la même voyelle nasale, tandis que G', se termine sur le mot *publics*, qui renvoie simultanément à *musique* et à *populaires* (l'assonance interne *hymnes-publics* correspondant à la rime interne *airs-populaires*)⁽⁵⁾.

4. L'étude syntaxique nous livre des résultats qui vont, à deux exceptions significatives près, dans le même sens.

4.1. À l'instar d'autres textes rimbaldiens, notre poème glisse progressivement du style nominal vers le style verbal⁽⁶⁾. Les groupes A et B possèdent chacun la structure superficielle d'un syntagme nominal, sans qu'apparaisse la scission sujet/prédictat. C, D, A' et B' se laissent au contraire décomposer en un sujet et un prédicat non personnel, ce dernier exprimant une relation unaire dans C-D et une relation binaire dans A'-B'. C' et D' en reviennent à des relations unaires, traduites en surface par un prédicat non personnel (C') ou personnel (D'). La gradation observée, et son arrêt provisoire en C', opèrent également à l'intérieur du lexique, puisque *descendant*, *obliquant* et *se renouvelant* fonctionnent en tant que variantes non personnelles de prédicats personnels. Les groupes qui suivent possèdent tous un prédicat personnel. Cependant, G introduit une rupture : pour la première fois, le sujet n'est plus inanimé, mais bien indéterminé et humain. La phrase interrogative G' accentue cette cassure, que la fin de la pièce annihile. En

(5) Certaines des récurrences découvertes s'amplifient au niveau typographique. Ainsi, en A, le phonème /j/ est transcrit *i*, tandis que *des*, *ciels* et *gris* possèdent un *s* final et/ou un *c* initial qui annoncent *cris*-. De même, le *d* de *accords* souligne le parallélisme avec *cordes* (F).

(6) Voir *Mémoire* (Meschonnic p. 106) et *Enfance* (Henry p. 170-171) ainsi que Chadwick (p. 53-54). De manière générale, la description stylistique du procédé reste dangereusement flottante. Dès lors, «l'impressionnisme» rimbaldien est attribué tantôt à l'usage massif de phrases nominales, tantôt à la prédilection de l'auteur pour le verbe (voir Bernard 1960 p. 108, Etiemble-Gauclère p. 196, 206-268, Morawska 1962, Todorov p. 212, etc.). Pour la classification des phrases nominales, je me fonde sur mon article de 1975.

Figure 2

Champ sémantique	Termes opposés		Termes neutres	
GRAPHISME ⁽⁷⁾	/droit/ <i>crystal</i> <i>droits</i> <i>descendant</i> <i>ou obliquant</i> <i>en angles</i> <i>mâts</i> <i>rayon</i>	vs.	/courbe/ <i>bombés</i> <i>circuits</i> <i>dômes</i>	<i>ciels, bizarre, dessin, figures, signaux, parapets, se croisent, filent, cordes</i>
POIDS	/légers/ <i>légers</i> <i>mesures</i> <i>frêles</i>	vs.	/lourd/ <i>chargé(s) de</i> <i>dômes</i> <i>soutiennent</i>	
CHROMATISME	/éclat/ <i>gris(e)</i> <i>crystal</i> <i>éclairés</i> <i>bleue</i> <i>rayon blanc</i>	vs.	/couleur/ <i>rouge</i>	
VERTICALITE	/haut/ <i>ciels</i> <i>mâts</i> <i>haut du</i> <i>ciel</i>	vs.	/bas/ <i>canal</i> <i>rives</i> <i>mineurs</i> <i>berges</i> <i>L'eau</i> <i>bras de mer</i>	Verbes de mouvement : <i>descendant, s'abaissent, s'amointrissent, montent, tombant</i>
MUSIQUE SPECTACLE				<i>accords mineurs, cordes, instruments de musique, airs populaires, concerts seigneuriaux, hymnes publics, comédie</i>

(7) Selon Felsch (p. 313) et Kloepfer-Oomen, *descendant* et *obliquant* seraient des antonymes. J'y vois, pour ma part, des termes qui, suivant une procédé favori de Rimbaud, introduisent dans le texte une précision technique apparente (verticalité ou non-verticalité, caractère orthogonal ou non des croisements de lignes). Remarquons que *descendant* n'appartient au pôle /droit/ que dans le cas où *en angles* modifie les deux participes. Le mot *bizarre* semble lié au graphisme (Friedrich), comme en témoignent encore ces vers d'Hugo :

«À droite, vers le nord, de bizarres terrains
Pleins d'angles qu'on dirait façonnés à la pelle»

(*Contemplations*, II, vi)

En effet, hormis *comédie*, ils apparaissent tous, comme *rouge*, au sein de la composante (3). D'autre part, j'ai assigné la valeur /éclat/ à l'adjectif *bleue* en raison du parallélisme *bleue-blanc* et de l'affinité que manifestent le gris et le bleu dans les *Illuminations* ⁽⁸⁾.

5.1.1. Certaines ambiguïtés sont liées au fait que l'un ou l'autre mot appartient à deux champs sémantiques. Ainsi, nous pouvons comprendre *accords* en tant que métaphore de *cordes* «câbles» amenée par les parallélismes typographiques, phonémiques et syntaxiques ; ou, à l'inverse, conserver à *accords* son sens technique tout en glosant *cordes* par «instruments à cordes» (voir Felsch p. 334, Frohock p. 195-196). Corrélativement, *mineurs* recevra ou non une acception axiologique qui le rapproche de *s'abaissent* et *s'amoindrissent* (Felsch p. 324, 333).

5.1.2. D'autres chevauchements entre champs sémantiques provoquent des associations significatives : *dômes* appartient aux pôles /courbe/ et /lourd/, *crystal* à /droit/ et /éclat/, *mâts* à /droit/ et /haut/, *ciel(s)* au champ GRAPHISME et au pôle /haut/. Ceci va de pair avec la distribution des termes considérés à l'intérieur des différents groupes. En effet, nous pouvons dégager, comme en phonologie, deux principes organisateurs :

/éclat/ ou GRAPHISME vs. /couleur/ et MUSIQUE, SPECTACLE	
(1) (2) (4)	(3), avec le flottement de F
/droit/ ou /léger/ ou /haut/ vs. /courbe/ ou /lourd/ ou /bas/	
A C A' C' I	D B' D' H

L'on voit que la solidarité entre (1) et (4) se retrouve nettement ici. Au sein des deux composantes, la même opposition complexe répond aux couples binaires que nous avons décrits aux niveaux précédents. L'on obtient ainsi une équivalence qui pourrait se résumer de la manière suivante : ce qui est droit est léger et haut, ce qui est courbe est lourd et bas.

5.1.3. Par rapport à cette analyse globale, il convient de détacher le statut ambivalent de (2). J'ai montré plus haut que E s'alignait sur C' tout en répétant le syntagme *chargé de* + Nom pluriel. Cette récurrence

⁽⁸⁾ Voir plus loin. Dans *Métropolitain*, on trouve le syntagme *rayons bleus*. Sur l'opposition /éclat/ vs. /couleur/, voir Bernard 1960, p. 117-119, Chadwick p. 52-53, Felsch p. 309, 321, Morawska 1964 p. 52-61, ainsi que Giusto p. 45, 101-103, qui relève les associations ciel-éclat et eau-cristal.

engendre un oxymore, puisque *masures* s'oppose à *dômes*. Dans E', l'oxymore entre *soutiennent* et *frères parapets* est atténué par le fait que *soutenir*, utilisé avec un sujet animé, peut sélectionner un objet marqué /faible/ (voir Felsch p. 328-329).

5.2. L'étude sémantique et pragmatique de la phrase confirme les résultats atteints. L'on sait que, sauf sens itératif, une proposition de forme *encore-p* véhicule le présupposé ou le sous-entendu *bientôt-non-p*. Par conséquent, E signifie indirectement que les ponts en question ne seront bientôt plus chargés de mesures (voir Felsch p. 327). Si, de plus, *masures* fonctionne comme terme minimal d'une échelle croissante d'éléments pesants, il s'ensuit que les ponts ne seront bientôt plus chargés d'aucun de ces éléments⁽⁹⁾. Le passage au verbe actif *soutiennent* accentue cette orientation en suggérant, par le rappel de la construction à sujet animé, une «activité» totalement absente de E. Au niveau de F, c'est ce qu'on nomme souvent «l'aspect» ou le «mode d'action» qui attribue à la phrase une ambiguïté correspondant étroitement à celle du mot *cordes*. Hormis I et F, tous les énoncés du poème reçoivent une interprétation «stative» qui exclut, par exemple, l'adjonction de l'expression *voici que* : pour prendre un seul cas, *L'eau est grise et bleue* ne peut être modifié, sans que le sens se voie forcé, en *Voici que l'eau est grise et bleue*. Or, I admet parfaitement ladite transformation – ce qui justifie l'emploi du tiret – tandis que F oscille entre une lecture «non stative» favorisant la glose «instruments à cordes» et une lecture «stative» qui maintient la métaphorisation de *accords*. L'on voit que la sémantique lexicale et la sémantique phrastique se rejoignent pour installer un point de tension à la frontière séparant (2) et (3).

5.3. Examinons, pour conclure, les facteurs sémantiques ou pragmatiques qui affectent la cohérence du texte. L'hypothèse de Ruwet prédit, rappelons-le, que les déviations observées permettent aux parallélismes superficiels de véhiculer un certain message. Dans le cas présent, deux phénomènes, l'un restreint et l'autre systématique, doivent être commentés.

(9) Parmi les innombrables travaux sur la sémantique de *encore*, je citerai Doherty, Hoepelman-Rohrer, König, R. Martin et Muller. Sur la loi des échelles qui s'applique si *masures* est un terme minimal, voir Fauconnier.

5.3.1. Le premier, assez courant en poésie (voir Ruwet 1975a p. 317-320), instaure une rupture totale entre (3) et (4). En effet, ni H ni I ne peuvent constituer une réponse à la question *oui-non* G'. La personne humaine, dont l'existence est impliquée de manière d'abord diffuse (F), puis impérative par l'usage de *On* (G) et le recours à l'interrogation (G'), disparaît complètement de la dernière composante ⁽¹⁰⁾. De nouveau, un retour s'effectue ainsi vers la situation initiale (1 et 2).

5.3.2. Pour introduire la seconde source de déviations, je distinguerai, en simplifiant beaucoup, deux types de syntagmes nominaux. Un syntagme nominal SN_o est *endophorique* si et seulement si :

- (i) son extension E_o ne peut être repérée sans que soit préalablement repérée l'extension respective E₁...E_n de n (≥ 1) syntagmes nominaux SN₁...SN_n ;
- (ii) tout SN_i (1 ≤ i ≤ n) précède ou suit SN_o à l'intérieur du texte ;
- (iii) l'une des clauses suivantes est satisfaite :
 - (a) la réunion de E₁...E_n inclut E_o, au sens strict ou large
 - (b) La réunion de E₁...E_n contient un ou plusieurs objets qui possèdent, isolément ou conjointement, les objets appartenant à E_o comme partie(s).

Dans tous les autres cas, SN_o sera *exophorique* ⁽¹¹⁾. Ainsi le SN *ces ponts* est endophorique et satisfait à (iiiia) : (*des*) *ponts*...*ces ponts* ; le SN *les rives* est endophorique et remplit la condition (iiiib) : (*le canal*...*les rives* ; les SN (*des*) *ponts* et (*le*) *canal* sont exophoriques.

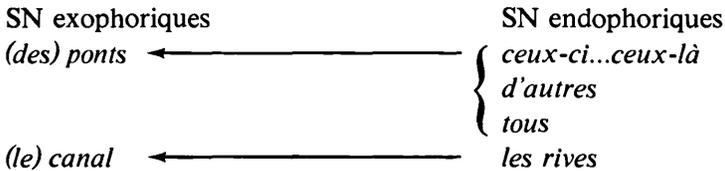
La plupart des commentateurs ont remarqué que les SN exophoriques gardent très souvent une extension indéterminée dans les *Illuminations* (voir Felsch, Frohock p. 158-168, Kittang, Klopfer-Oomen p. 77, Plessen p. 324, Todorov p. 128-129, 209-210, etc.). Ceci entraîne, par voie de conséquence, que de nombreux SN endophoriques reçoivent, eux aussi, une extension indéterminée. Cependant,

⁽¹⁰⁾ Voir Felsch p. 337-341 et Wing 1973 p. 513. Rimbaud se sert plusieurs fois de *on* suivi d'un verbe de perception pour introduire une coordonnée subjective indéterminée (*Villes* (*Ce sont des villes !*), *Barbare*, *Mouvement*). Souvent, *on* renvoie confusément à l'émetteur du message (*Enfance*, *Villes* (*L'acropole*), *Métropolitain*).

⁽¹¹⁾ J'emprunte les termes *endophorique* et *exophorique* à Halliday et Hasan (p. 33). Ce que je viens d'énoncer ne vaut que pour les contextes extensionnels (et ne s'applique pas, par exemple, au SN *un bras de mer*). Les clauses (iiiia) et (iiiib) correspondent à la distinction rhétorique entre synecdoque et métonymie, qui se trouve ainsi intégrée dans l'étude des relations endophoriques (voir Ruwet 1975b).

pour ce qui concerne *Les Ponts*, des déviations plus graves viennent s'ajouter à ce procédé général.

5.3.2.1. Considérons d'abord la première composante. Une lecture fondée sur les indications typographiques établira le réseau de relations figuré ci-dessous :



Au-delà de ces rapports, l'ensemble du passage fait problème. Le SN endophorique *les premiers* renvoie-t-il à *ceux-ci* ou à *ceux-ci* et *ceux-là* ? Faut-il repérer l'extension de *ces figures* à partir de la seule extension de *d'autres* ? Enfin, en quoi les ponts décrits méritent-ils l'appellation de *circuits éclairés du canal* (ce qu'implique l'usage de *autres*) ? Si, au contraire, nous adoptons une lecture inspirée de la structuration précédemment justifiée, nous obtenons les gloses suivantes : *ceux-ci* = «les ciels», *ceux-là* = «les ponts», *d'autres* = «d'autres ciels ou d'autres ponts», *les premiers* = «les premiers ciels ou les premiers ponts mentionnés», *ces figures* = «les figures constituées par ces ciels et ces ponts», *les autres circuits éclairés* = «les circuits éclairés du canal, pareils aux circuits que forment les ciels et les ponts», *tous* = «tous ces ciels et tous ces ponts». La superposition des deux interprétations engendre une complexité discursive qui renforce l'extrême densité des parallélismes formels ⁽¹²⁾.

5.3.2.2. Au sein de (4), le SN endophorique *(le) ciel* reprend le SN exophorique *Des ciels*, mais avec un passage du pluriel au singulier qui caractérise les deux dernières phrases du poème : *(ciels) gris* vs. *(eau) grise*, *les autres circuits éclairés du canal* vs. *L'eau*. L'importance de ce glissement est encore confirmé par l'usage du syntagme *Un rayon blanc*. Il apparaît ainsi que la solidarité entre (1) et (4) se double d'une opposition sémantique fondamentale ⁽¹³⁾.

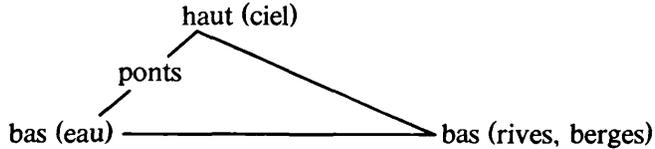
⁽¹²⁾ Voir Felsch p. 318-321 et Friedrich. L'effet obtenu est bien décrit par Hackett (p. 50) : «The grey cristal skies and the grey-blue waters (...) are themselves bridge-like elements in the intricate pattern and interweaving of all the bridges of the city».

⁽¹³⁾ Sur les rapports entre (1) et (4), voir Cohn p. 303, Wing 1973 p. 513-514, et surtout Kloepfer-Oomen p. 136-137, qui relèvent une opposition similaire du pluriel et

6. Je crois avoir réuni tous les éléments internes nécessaires à une compréhension objective du texte. Les limites du présent article m'interdisent de montrer, dans le détail, comment mon analyse permet de justifier certains résultats obtenus par une approche thématique. Je me contenterai donc d'esquisser quelques conclusions, laissant aux spécialistes le soin d'approfondir ou de réfuter mon hypothèse.

6.1. Parmi les thèmes principaux des *Illuminations*, l'on relève l'antinomie du haut et du bas – symbolisée par le couple ciel-mer (eau) – et sa transgression par des mouvements ascendants ou descendants qui font l'objet de brusques renversements. La fusion du ciel et de l'eau peut s'exprimer de plusieurs manières. Certains adjectifs de couleur (*bleu, gris*) qualifient indifféremment le ciel ou la mer, et l'eau en général. Souvent, la mer est dite «haute» ou située dans la partie haute d'un paysage imaginaire ; parfois aussi l'eau monte comme au Déluge. Inversement, le ciel entame, dans quelques pièces, un irrémédiable mouvement de descente. Cette union du haut et du bas semble aller de pair avec la maturité et l'apaisement de l'individu à la fin d'*Enfance* ⁽¹⁴⁾.

Le poème qui nous occupe présente un développement triangulaire que je figurerai comme suit :



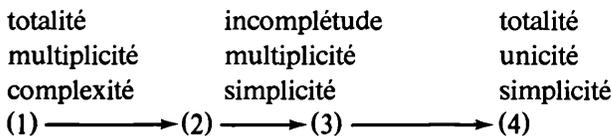
Au sein des composantes (1) et (4), le ciel et l'eau entrent en contact et se fondent par leurs propriétés graphiques et chromatiques. Cependant, l'alternance binaire des couples A-B, C-D, A'-B' et H-I, sur laquelle se greffe l'opposition /droit ou haut/ vs. /courbe ou bas/, maintient l'antinomie initiale. De A' à B', un mouvement descendant conduit, par l'entremise des ponts, de la zone élevée vers la zone inférieure. Le *mais* de C' inverse cette orientation tout en introduisant des objets

du singulier dans *Villes* (*L'acropole*). L'usage systématique de pluriels s'étend même, en (1), à l'expression *en angles* (voir encore Felsch p. 309, 317).

⁽¹⁴⁾ Voir *Après le Déluge, Enfance, Phrases*, les deux *Villes, Mystique, Fleurs, Métropolitain, Barbare, Soir historique, Jeunesse I*, ainsi que *Mémoire*. Sur la fin d'*Enfance*, voir Henry p. 181. L'on trouve de plus amples développements dans les travaux de Chisholm, Felsch p. 259-263, Giusto p. 49-50 et 80-83, Hubert, Plessen p. 117-119, Richard p. 228-232.

qui se distinguent des ponts par une propriété contraire (/lourd/ vs. /léger/) (15). En (2) et (3), le contraste ainsi établi se trouve explicité. Les ponts tendent à s'élever vers le graphisme et l'éclat, tandis que les berges sont le lieu de la couleur (le rouge, qui habite souvent les franges basses de l'univers rimbaldien (16)), de la musique et du spectacle ; éléments qui disparaissent complètement de (4).

6.2. Jusqu'à présent, l'interprétation s'accorde parfaitement avec l'organisation formelle. Pourtant, (1), (2) et (3) nous offrent l'image d'une multiplicité qui s'efface définitivement en (4). La tension devient particulièrement nette lorsque nous comparons le début et la fin du poème, à tous les niveaux de notre analyse. De (1) à (3), la complexité structurale et discursive va diminuant, en même temps que l'on passe de la totalité à l'incomplétude (*peut-être...bouts de...restants de*). Ceci prouve que le mouvement général du texte s'articule de nouveau en trois temps (17).



L'on comprend dès lors que les ponts, facteurs de multiplicité et de complexité, restent absents de (4).

6.3. Toutes les indications rassemblées ici laissent subsister une ambiguïté fondamentale. Si nous nous fondons sur la typographie, et sur la rupture brutale qui sépare (3) et (4), nous en concluons que le SN endorphorique *cette comédie* désigne l'ensemble de la réalité décrite. Dans cette hypothèse, *Les Ponts* s'achèvent, comme le suggère ordinairement la critique, par l'annihilation sarcastique d'une vision (18). Mais

(15) Le commentaire de Friedrich : «ce qui est léger écrase ce qui est pesant» ne me convainc guère. Je songerais plutôt à l'effet d'optique évoqué par Felsch p. 323. La conjonction *mais* a donc pour rôle d'introduire un argument allant à l'encontre de la conclusion «les ponts sont attirés vers le bas» (voir Ducrot).

(16) Voir *Enfance, Parade, Villes (Ce sont des villes !)*, *Dévotion*. Sur l'affinité entre rouge, noir et nuit, voir Morawska 1964 p. 141.

(17) L'importance de la multiplicité et de la totalité a été fréquemment soulignée depuis Rivière. Voir, par exemple, Bernard 1959 p. 188, Etiemble-Gauclère p. 63, Houston p. 257-258, Plessen p. 110 et pour *Les Ponts*, le commentaire de Felsch.

(18) Voir Cohn p. 303, Fowlie p. 190-191, Plessen p. 106-107, Richard p. 228, 244, Rivière p. 131-134, etc. Il est incontestable que Rimbaud affectionne ce genre de conclusion.

nous pouvons également invoquer les nombreux indices de rapprochement entre (1), (2) et (4), ainsi que la valeur «non stative» de F, pour adopter une lecture différente. L'intrusion de la musique, de la couleur et de la subjectivité ⁽¹⁹⁾ met en péril le monde objectif où le ciel et l'eau se fondent par le mouvement descendant puis ascendant des ponts. L'état de départ se restaure, en fin de compte, sans intermédiaire et dans l'apaisement. Le SN endophrasique *cette comédie* recouvre alors une acception plus littérale, tandis que la musique apparaît sous une forme traditionnelle, désuète ou dérisoire qui contraste avec la modernité des ponts. Ceux-ci, à leur apogée (E'), s'identifient aux bateaux, symboles typiques du progrès et de la technicité (voir Felsch p. 328-330, Plessen p. 202-215, Wing 1974 p. 38-41). C'est ainsi qu'à travers son univers à trois termes, et ses ambivalences locales, le poème illustre une fois de plus l'ironie rimbaldienne, qui oscille, indécise, entre le nihilisme destructeur et la sagesse résignée ⁽²⁰⁾.

BIBLIOGRAPHIE

- AHEARN E., «Imagination and the Real : Rimbaud and the City in Nineteenth Century Poetry», *Revue de littérature comparée*, XLVII (1973), p. 522-544.
- BERNARD S., 1955, «Rimbaud, Proust et les Impressionnistes», *Revue des sciences humaines*, fasc. 78 (1955), p. 257-262.
- , 1959, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet.
- , 1960, «La palette de Rimbaud», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 12 (1960), p. 105-119.
- BROOME P., «From Vision to Catastrophe in Rimbaud's *Illuminations*», *Forum for Modern Language Studies*, XV (1979), p. 361-379.
- CHADWICK C., «La poésie des *Illuminations*», *Revue des lettres modernes*, 370-373 (1973), p. 43-61.
- CHISHOLM A.R., 1929, «Rimbaud's Fusion of Sea and Sky», *French Quarterly*, XI (1929), p. 31-37.
- , 1930a, *The Art of Rimbaud*, Melbourne, University Press.

⁽¹⁹⁾ Wing 1974 p. 108 et Broome p. 367 ont signalé que l'intervention du «je» coïncide avec une inversion du mouvement, qui devient descendant, dans *Villes (L'acropole)*.

⁽²⁰⁾ L'on peut, à l'instar d'une certaine exégèse, voir dans *Les Ponts* le reflet d'une expérience intérieure (voir Whitaker). L'on peut également maintenir que le texte devient son propre thème (Giusto p. 249, Kloepfer-Oomen p. 157). Ces réductions me semblent inutiles.

- , 1930b, «*Moi qui trouais le ciel* (Note sur l'esthétique de Rimbaud)», *Revue d'histoire littéraire de la France*, XXXVII (1930), p. 259-264.
- COHN R.G., *The Poetry of Rimbaud*, Princeton, University Press, 1973.
- CORNULIER B. DE, «Métrique du vers de 12 syllabes chez Rimbaud», *Le Français moderne*, XLVIII (1980), p. 140-174.
- CRYSTAL D., «Intonation and Metrical Theory», *Transactions of the Philological Society*, 1971, 1-33, repris dans *The English Tone of Voice*, Londres, Arnold, 1975, p. 105-124.
- CULLER J., *Structuralist Poetics*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975.
- DAVID J. et MARTIN R., éd. *La Notion d'aspect*, Paris, Klincksieck, 1980.
- DELAS D., «Phonétique, phonologie et poétique chez R. Jakobson», *Langue française*, 19 (1973), p. 108-119.
- DOHERTY M., «*Noch* and *schon* and their Presuppositions», dans KIEFER F. et RUWET N., éd. *Generative Grammar in Europe*, Dordrecht, Reidel, 1973, p. 154-177.
- DOMINICY M., 1975, «La phrase nominale en psychomécanique et en grammaire générative», dans DE VRIENDT S., DIERICKX J. et WILMET M., éd. *Grammaire générative et psychomécanique du langage*, Bruxelles-Paris, AIMA-Didier, p. 177-208.
- , 1981, Compte rendu de PELLETIER A.-M., *Fonctions poétiques*, *Revue internationale de philosophie*, 136-137 (1981), p. 403-405.
- DUCROT O., *Les Mots du discours*, Paris, éd. de Minuit, 1980.
- EIJGENDAAL A.W.G., «De *Illuminations* van Arthur Rimbaud : spanning van het betekenen», *Forum der Letteren*, XVII (1976), p. 65-77 et 147-163.
- ELWERT W.Th., *Traité de versification française*, Paris, Klincksieck, 1965.
- ETIEMBLE et GAUCLÈRE Y., *Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1950 (1^{re} éd. 1936).
- FAUCONNIER G., «Polarité syntaxique et sémantique», *Linguisticae Investigationes*, I (1977), p. 1-37.
- FELSCH A., *Arthur Rimbaud, Poetische Struktur und Kontext. Paradigmatische Analyse und Interpretation einiger «Illuminations»*, Bonn, Bouvier, 1977.
- FOWLIE W., *Rimbaud*, Chicago, The University Press, 1967.
- FRIEDRICH H., *Structures de la poésie moderne*, Paris, Denoël-Gonthier, 1976.
- FROHOCK W.M., *Rimbaud's Poetic Practice*, Cambridge, Harvard University Press, 1963.
- GARDE P., *L'Accent*, Paris, P.U.F., 1968.
- GENETTE G., *Mimologiques, Voyage en Cratylie*, Paris, éd. du Seuil, 1976.
- GIUSTO J.P., *Rimbaud créateur*, Paris, P.U.F., 1980.
- GLATIGNY M., «Remarques sur la détermination et la caractérisation dans quelques textes littéraires», *Le Français moderne*, XXXII (1964), p. 259-274, XXXIII (1965), p. 1-20 et 109-116.
- GUIRAUD P., 1954a, *Index du vocabulaire du symbolisme IV. Index des mots des «Illuminations» d'Arthur Rimbaud*, Paris, Klincksieck.

- , 1954b, «L'évolution statistique du style de Rimbaud et le problème des *Illuminations*», *Mercure de France*, 1094 (1954), p. 201-234, repris partiellement dans *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, Paris, P.U.F., 1960, p. 127-138.
- GUYAUX A., «Pour l'analyse des *Illuminations*», dans *Le mythe d'Etiemble*, Paris, Didier, 1979, p. 93-101.
- HACKETT C.A., «Rimbaud and the *splendides villes*», *L'Esprit Créateur*, IX (1969), p. 46-53.
- HALLIDAY M.A.K. et HASAN R., *Cohesion in English*, Londres, Longman, 1976.
- HENRY A., «Linguistique structurale et esthétique littéraire : un essai d'explication de *Enfance* de Rimbaud», dans *Méthodes de la grammaire. Tradition et nouveauté*, Université de Liège, 1966, p. 105-120, repris dans *Automne*, Gembloux, Duculot, 1977, p. 167-184.
- HOEPELMAN J. et ROHRER C., «*Déjà* et *encore* et les temps du passé en français», dans David et Martin, éd., p. 119-143.
- HOUSTON J.P., *The Design of Rimbaud's Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1963.
- HUBERT R.R., «The Use of Reversals in Rimbaud's Poetry», *L'Esprit Créateur*, IX (1969), p. 9-18.
- JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale*, Paris, éd. de Minuit, 1963.
- JAKOBSON R. et WAUGH L., *La Charpente phonique du langage*, Paris, éd. de Minuit, 1980.
- KITTANG A., *Discours et jeu. Essai d'analyse des textes d'Arthur Rimbaud*, Bergen-Grenoble, Universitetsforlaget-Presses Universitaires, 1975.
- KLOEPFER R. et OOMEN U., *Sprachliche Konstituenten moderner Dichtung, Entwurf einer deskriptiven Poetik – Rimbaud*, Bad Homburg, Athenäum, 1970.
- KÖNIG E., «Temporal and Non-Temporal Uses of *noch* and *schon* in German», dans ROHRER C., éd., *Actes du colloque franco-allemand de linguistique théorique*, Tübingen, Niemeyer, 1977, p. 181-204.
- MARTIN P., 1975, «Une grammaire de l'intonation de la phrase française», *Rapport d'activités de l'Institut de phonétique de l'Université libre de Bruxelles*, 9/2, p. 77-96.
- , 1978, «Questions de phonosyntaxe et de phonosémantique en français», *Linguisticae Investigationes*, II (1978), p. 93-126.
- MARTIN R., «*Déjà* et *encore* : de la présupposition à l'aspect», dans David et Martin, éd., p. 167-180.
- MAZALEYRAT J., *Éléments de métrique française*, Paris, Colin, 1974.
- MESCHONNIC H., «Le travail du langage dans *Mémoire* de Rimbaud», *Langages*, 31 (1973), p. 103-111.
- MESSING G.M., «Structuralist Approach of Poetry : Some Speculations», *Lingua*, 49 (1979), p. 1-10.

- MORAWSKA L., 1962, «L'expression du mouvement dans la poésie de Rimbaud», *Kwartalnik Neofilologiczny*, IX (1962), p. 261-268.
- , 1964, *L'adjectif dans la langue des symbolistes français (Rimbaud, Mallarmé, Valéry)*, Poznan, Université A. Mickiewicz.
- MOUNIN G., «Les difficultés de la poétique jakobsonienne», *L'Arc*, 60 (1975), p. 64-69.
- MULLER C., «Remarques syntacto-sémantiques sur certains adverbes de temps», *Le Français moderne*, XLIII (1975), p. 12-38.
- PLESSEN J., *Promenade et poésie. L'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud*, Paris-La Haye, Mouton, 1967.
- RIBI M., *Essai d'une rythmique des «Illuminations» d'Arthur Rimbaud*, Thèse de Zurich, Uto S.A., 1948.
- RICHARD J.-P., *Poésie et profondeur*, Paris, éd. du Seuil, 1955.
- RIMBAUD A., *Illuminations*, éd. de H. DE BOUILLANE DE LACOSTE, Paris, Mercure de France, 1949 ; éd. de A. PY, Genève-Paris, Droz-Minard, 1967 ; éd. de N. OSMOND, Londres, Athlone Press, 1976.
- Œuvres*, éd. de S. BERNARD et A. GUYAUX, Paris, Garnier, 1981.
- Œuvres complètes*, éd. de A. ADAM, Paris, «Bibl. de la Pléiade», 1972.
- Poésies*, éd. de D. LEUWERS, «Le Livre de poche», 1979.
- RIVIÈRE J., *Rimbaud*, Paris, Emile-Paul Frères, s.d. [1930].
- RUWET N., 1975a, «Parallélismes et déviations en poésie», dans KRISTEVA J., MILNER J.-C. et RUWET N., éd. *Langue, discours, société, Pour Emile Benveniste*, Paris, éd. du Seuil, p. 307-351.
- , 1975b, «Synecdoques et métonymies», *Poétique*, 23 (1975), p. 371-388.
- , 1980, «Malherbe : Hermogène ou Cratyle ?», *Poétique*, 42 (1980), p. 195-224.
- SCHAETTEL M., «Analyse et (re)construction d'un sonnet de Rimbaud», *Revue des lettres modernes*, 445-449 (1976), p. 43-56.
- TODOROV T., *Les Genres du discours*, Paris, éd. du Seuil, 1978, reprend «Une complication de texte : les *Illuminations*», *Poétique*, 34 (1978), p. 241-253.
- WERTH P., «Roman Jakobson's Verbal Analysis of Poetry», *Journal of Linguistics*, XII (1976), p. 21-73.
- WHITAKER M.J., *La Structure du monde imaginaire de Rimbaud*, Paris, Nizet, 1972.
- WING N., 1973, «Rimbaud's *Les Ponts, Parade, Scènes* : The Poem as Performance», *The French Review*, XLVI (1972-1973), p. 506-21, repris dans Wing 1974.
- , 1974, *Present Appearances, Aspects of Poetic Structure in Rimbaud's Illuminations*, Romance Monographs Inc., 9, University of Mississippi.

Jean-Pierre Chambon

Une mauvaise réponse à une bonne question

(À propos d'un article de Tzvetan Todorov sur les *Illuminations*)

Dans un numéro de 1978 de *Poétique*, Tzvetan Todorov a consacré quelques pages aux *Illuminations* ⁽¹⁾. Le rimbaldiste «classique» était en droit d'en attendre, sinon une révolution, du moins des perspectives nouvelles. On nous permettra de livrer ici quelques raisons de notre insatisfaction.

**

Le point de départ est pourtant excellent. Todorov écrit – c'est la première phrase de son article – que «le vrai problème des *Illuminations* n'est évidemment pas chronologique mais sémantique : de quoi parlent ces textes énigmatiques ? et que veulent-ils dire ?» (p. 241).

Telle est bien en effet le préalable qui frappe de nullité tant de commentaires littéraires, philosophiques ou autres, qui ne sont pas affrontés d'abord, dans le détail des textes, à ces redoutables questions.

Dans la première partie de son article, Todorov, avant de proposer sa propre «stratégie», passe en revue, pour les récuser, quatre approches des *Illuminations*, approches qui, pour nous, ont en commun de fuir le texte : la «critique évhémériste» (qui ne considère le texte que comme une «source d'informations sur la vie du poète», et dont Todorov montre bien les limites méthodologiques), la «critique étiologique» (en perte de vitesse, nous semble-t-il), la «critique ésotérique» (illustrée par un Jean Richer), et, enfin, la «critique paradigmatique» (thématique, par exemple).

(1) «Une complication de texte : les *Illuminations*», *Poétique* 34, avril 1978, p. 241-253 (repris dans *Les Genres du discours*, 1978, p. 204-220 ; voy. aussi, sur les obscurités de Rimbaud, T. TODOROV, *Symbolisme et interprétation*, 1978, p. 78-80).

Deux absences sont toutefois notables, à notre sens, non que Todorov ait entendu se montrer exhaustif, mais parce qu'elles concernent deux tendances qui, précisément, illustrent le «retour au texte», prôné dès 1962 par Suzanne Bernard, retour d'autant plus nécessaire qu'«on avait eu davantage tendance à verser dans le délire d'interprétation philosophique» (2).

Cette attitude de «retour au texte» a été en particulier manifestée, depuis les années 60, par les travaux de Robert Faurisson, Antoine Fongaro, Yves Denis, Georges Pomet, et – de façon, il est vrai, intermittente (3) – Antoine Adam. Plusieurs de ces travaux portent sur les *Illuminations* (4), et nous ne pensons pas qu'ils tombent tous sous le coup des critiques de Todorov.

Le plus remarquable encore n'est-il pas l'absence de l'approche structurale (mais elle est, peut-être, visée, au moins en partie, sous le nom de «critique paradigmatique») ? Faut-il entendre qu'elle laisse Todorov insatisfait (autant que nous), même lorsqu'elle est pratiquée par un maître comme Albert Henry (5) ?

**

Quoi qu'il en soit de ce panorama, ce qui nous importe, c'est la propre «stratégie critique» de Todorov, à laquelle est consacrée la plus grande partie de sa contribution.

Cette stratégie «consiste à prendre au sérieux la difficulté de lecture» (p. 244). S'il s'agit de «ne [...] pas faire semblant de comprendre» (6), il convient d'applaudir.

(2) «État présent des études sur Rimbaud», *L'Information littéraire*, 1962 ; repris dans *The Present State of the French Studies*, éd. par Ch. B. Osburn, 1971, p. 681-682.

(3) On comparera, par exemple, sa prise de position de 1961 sur l'étude de R. Faurisson («L'article sur *Voyelles* est pour nous le signal d'une libération») à celle de 1972 (éd. de la Pléiade, p. 900-901).

(4) Citons R. FAURISSON, *A-t-on lu Rimbaud ?*, 1961 ; Y. DENIS, *Les Temps modernes*, janvier et avril 1968 (sur *Après le Déluge et H*) ; G. POMET, «Faut-il 'décoder' Rimbaud ?», *Rev. des Sc. Hum.*, janvier-mars 1969 ; M. ASCIONE et J.-P. CHAMBON, «Les 'zolismes' de Rimbaud», *Europe*, mai-juin 1973 ; et plusieurs comptes rendus d'A. FONGARO dans les *Studi Francesi*.

(5) «Linguistique structurale et esthétique littéraire : un essai d'explication de *Enfance de Rimbaud*», *Méthodes de la grammaire*, 1966, p. 105-120.

(6) G. MOUNIN, *La Communication poétique*, 1969, p. 226-227, note 1.

Mais Todorov ne semble malheureusement pas l'entendre de cette oreille ; au contraire.

Voici quelle est la substance de son argumentation (7).

1. *Le «caractère fictif du référent»*. «Quand le texte de Rimbaud évoque un monde, l'auteur prend tous les soins nécessaires pour nous faire comprendre que ce monde n'est pas *vrai* [souligné par T.T.]. Ce sont des êtres ou des événements surnaturels ou mythologiques [...]; des objets et des lieux qui atteignent des dimensions jamais vues [...]. Ou simplement des objets physiquement possibles mais à tel point invraisemblables qu'on renonce à croire à leur existence [...]. Souvent, une phrase ou un mot du texte dit ouvertement que la chose décrite n'est qu'une image, une illusion, un rêve».

2. *«Une action, bien plus insidieuse, sur les aptitudes référentielles du discours même»*. «Les êtres désignés par le texte des *Illuminations* sont essentiellement indéterminés : nous ne savons d'où ils viennent ni où ils partent [...]. [...] ces objets sont aperçus le temps infinitésimal d'une illumination».

3. *«De l'absence d'organisation, Rimbaud a fait le principe d'organisation, et ce principe fonctionne à tous les niveaux»*. «La chose est évidente, par exemple, dans les relations entre paragraphes : il n'y en a pas. [...] Les seuls rapports entre événements ou entre phrases que cultive Rimbaud sont la coprésence. [...] L'attaque contre la syntaxe devient particulièrement ostentatoire lorsqu'elle atteint la proposition. [...] la discontinuité entre phrases porte atteinte au référent ; celle entre syntagmes détruit le sens même».

4. *«La référence [...] est définitivement mise à mort par les affirmations franchement contradictoires [de Rimbaud]»*. «Rimbaud affectionne l'oxymore. [...] D'autres textes se construisent ouvertement sur la contradiction, ainsi *Conte*. Le Prince tue les femmes ; les femmes restent vivantes. [...] Ensuite le Prince meurt, mais il reste vivant. Il rencontre un soir un Génie, mais le Génie, c'est lui-même. [...] qu'est-ce qu'un silence houleux, un désert de plantes, une mort qui n'en est pas une, une absence qui est présente ?».

(7) Ce résumé comporte, bien entendu, les inconvénients de tous les résumés ; le lecteur est invité à se reporter à l'article de Todorov. Nous soulignons.

5. «Même lorsqu'on comprend le sens des mots on est incapable de construire leur référence : on comprend ce qui est dit, on ignore de quoi on parle. Le texte des *Illuminations* est parcouru par ces expressions énigmatiques, ambiguës [...]. Les *Illuminations* contiennent très peu de métaphores sûres [...]. On peut se demander [...] si on est bien en droit de parler de synecdoque [...]. [Les parties] ne sont pas là «pour le tout» [...]. Pour un poète, qu'on imagine traditionnellement baignant dans le concret et le sensible, Rimbaud a une tendance très prononcée à l'abstraction [...]. [...] tout au long des *Illuminations*, Rimbaud préférera les mots abstraits aux autres. [...] pour chaque texte particulier, même si on comprend le sens des phrases qui le composent, on a le plus grand mal à savoir exactement l'être que ces phrases caractérisent. [...] [Cette impression s'accroît lorsque] la syntaxe est inidentifiable ou franchement différente de celle de la langue française».

Si nous nous permettions de dépouiller les analyses de Todorov de leur vêtement technique et de les traduire dans la langue de tous les jours ⁽⁸⁾, nous obtiendrions à peu près ceci :

1. Les *Illuminations* sont essentiellement constituées de textes de fiction ;
2. Ceux-ci ne racontent pas une histoire avec des personnages bien campés ;
3. On ne voit pas bien comment ils sont organisés ;
4. Ils acceptent et incluent la contradiction ;
5. Ils sont abstraits, peu conformes à la rhétorique traditionnelle, et ils contiennent beaucoup de phrases, d'expressions et de mots qu'on ne comprend pas.

En somme, les textes des *Illuminations* ne sont pas un récit naturaliste à personnages, mais sont dialectiques, abstraits, nouveaux, et l'on ne comprend pas très bien.

Voici maintenant les conclusions que Todorov tire de l'argumentation que nous avons rappelée plus haut :

«[...] aucune œuvre particulière n'a déterminé plus que les *Illuminations* l'histoire de la littérature moderne. Paradoxalement, c'est en voulant restituer le sens de ces textes que l'exégète les en prive – car leur

⁽⁸⁾ Voy. l'opération à laquelle se livre W. LABOV, *Le Parler ordinaire*, I, 1978, p. 130-133.

sens, paradoxe inverse, est de n'en point avoir. Rimbaud a élevé au statut de littérature des textes qui ne parlent de rien, dont on ignorera toujours le sens – ce qui leur donne un sens historique énorme. Vouloir découvrir ce qu'ils veulent dire, c'est les dépouiller de leur message essentiel, qui est précisément l'affirmation d'une impossibilité d'identifier le référent et de comprendre le sens ; qui est manière et non matière – ou plutôt, manière faite matière. Rimbaud a découvert le langage dans son (dis)fonctionnement autonome, libéré de ses obligations expressive et représentative, où l'initiative est réellement cédée aux mots ; il a trouvé, c'est-à-dire inventé, une langue et, à la suite d'Hölderlin, a légué le discours schizophrénique comme modèle à la poésie du xx^e siècle».

Le gouffre qui sépare les prémices de, majeures saute aux yeux. Fiction, absence d'organisation (apparente), contradiction, abstraction, difficultés de sens ne sont pas synonymes de «(dis)fonctionnement autonome [du langage]», ni de «discours schizophrénique».

*

**

Notre intention n'est pas de nous étendre sur la richesse de l'information que Todorov nous apporte sur les *Illuminations*, ni de vérifier dans le détail si ses propositions sont adéquates ou non aux proses de Rimbaud. Nous nous limiterons à quelques réflexions générales sur la démarche de Todorov et sur ses conclusions.

D'une façon générale, les remarques de Todorov nous paraissent à la fois trop particulières pour concerner l'ensemble des *Illuminations* et trop générales pour atteindre le caractère spécifique du recueil.

L'auteur généralise souvent trop vite ses affirmations. Pour ne prendre qu'un exemple, celui de *Vagabonds*, il ne semble pas que le «monde» évoqué n'y soit pas «vrai», ni que le référent y soit frappé d'une quelconque «disqualification». Du moins n'y a-t-il aucun indice textuel que la *fenêtre* et la *paillasse* ne désignent une fenêtre et une paillasse réelles. Nulle attaque, ici, contre la syntaxe ou la rhétorique : style indirect libre, rapports qui ne sont pas de «coprésence», expression claire de rapports de succession («Je répondais [...] et je finissais par [...]»), «après», «aussitôt endormi») et de causalité («en effet»), organisation, toute logique, en paragraphes. Il y a, certes, dans ce texte quelques difficultés de sens, et les éditeurs ont été tentés d'«imaginer des coquilles» (Todorov, p. 252), corrigeant *cavernes* en *tavernes*. Mais il fallait résister à la tentation : Charles Bruneau tira au clair le sens de

caverne⁽⁹⁾. L'expression *bande de musique rare* fut, elle aussi, expliquée. On peut se faire une idée de ce qu'est le «luxé nocturne», «distraction vaguement hygiénique». Et l'on ne péchera pas plus par «evhémérisme» à penser que le «satanique docteur» soit Verlaine (qui, d'ailleurs, se reconnut lui-même), qu'à voir Napoléon III dans «l'Empereur» indéterminé de *L'Éclatante Victoire de Sarrebruck*.

En tout état de cause, quand elles s'appliquent effectivement à tel ou tel texte ou passage des *Illuminations*, et même à supposer qu'elles s'appliquent à tous, les propositions de Todorov se révèlent beaucoup trop générales pour être utiles. Elles s'avèrent en particulier incapables de cerner la «différence de statut entre les *Illuminations* et [...] tout autre texte» (p. 243), s'il y en a une.

Les *Illuminations* partagent en effet le caractère fictif du référent précisément avec les innombrables textes de fiction. Même la disqualification explicite du référent constitue en quelque sorte une tradition littéraire, au moins depuis le premier troubadour :

Farai un vers de dreyt rien :
Non er de mi ni d'autra gen,
Non er d'amor ni de joven,
Ni de ren au ... ⁽¹⁰⁾

Quant à l'indétermination des personnages, on pourrait rappeler encore Guilhem de Peitieux :

Amigu'ai ieu, no sai qui s'es,
Qu'anc no la vi, si m'ajut fes ⁽¹¹⁾.

Mais, nous assure Todorov, la mise à mort définitive de la référence est assurée dans les *Illuminations* par la contradiction. Todorov donne quelques exemples d'oxymore, puis écrit qu'il est «plus caractéristique» encore de voir Rimbaud proposer «deux termes tout différents, comme s'il ne savait pas lequel appliquer, ou comme si cela n'avait pas d'importance» (p. 248). Et de citer comme exemple : «Leur raillerie ou

⁽⁹⁾ *La Grive*, n° 83, octobre 1954, p. 21-22.

⁽¹⁰⁾ *Les Chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine*, éd. par A. Jeanroy, 1967², pièce IV, v. 1-4, p. 6 – «Je ferai ces vers sur le pur Néant / Et ce ne sera sur moi ni personne, / Non plus sur amour ni sur jeunesse / Ni sur rien d'autre» (trad. de P. SEGHERS, *Le Livre d'or de la poésie française*, s.d., p. 17).

⁽¹¹⁾ *Op. cit.*, pièce IV, v. 25-26, p. 7. – «J'ai une amie, mais je ne sais qui elle est, car jamais, de par ma foi, je ne la vis» (trad. d'A. JEANROY).

leur terreur dure une minute, ou des mois entiers» (*Parade*), «la boue est rouge ou noire» (*Enfance V*), «sur le lit ou sur le pré» (*Veillées I*), etc. Toutefois, si j'entends – et chacun de nous peut entendre chaque jour des dizaines de phrases de ce genre – : «Il ne sait pas s'il mettra une minute ou des mois entiers à résoudre ce problème», ou bien : «Il couchera dans le salon ou dans la salle de bains», en viendrai-je à la conclusion que la référence vient d'être «mise à mort» ou même mise à mal ?

Mais, ajoute Todorov, «d'autres textes se construisent ouvertement sur la contradiction, ainsi *Conte*». N'est-ce pas justement le lot de bien des contes que d'être bâtis sur la contradiction ? Est-on pour autant en droit de parler de «mise à mort» de la référence ?

Enfin, Todorov s'interroge sur «une mort qui n'en est pas une», «un silence houleux» et quelques autres expressions rimbaldiennes contradictoires. Que dire, alors, de la *mort vitale* et de la *vie mortelle* de saint Augustin ⁽¹²⁾, ou des *Morts vivants et vivants morts* d'Eugène Pottier ⁽¹³⁾, pour ne retenir que deux exemples ?

Disons, pour conclure sur ce point, que la «disqualification» ou la prétendue «mise à mort» du référent n'ont rien de particulier à Rimbaud, ni même au discours poétique ou littéraire. Quand Desnos nous parle joyeusement d'«une fourmi de dix-huit mètres», ou Rimbaud d'un «dôme [...] de quinze mille pieds de diamètre environ» (*Villes* ; noter d'ailleurs l'ironie du *environ*), ou encore Eluard de «la terre [...] bleue comme une orange», ils ne font que jouer en poètes sur une des caractéristiques constitutives du langage humain : «l'évasion de la praxis linguistique des horizons de la praxis matérielle» par la production de «messages décrochés de la réalité référentielle» ⁽¹⁴⁾. Il s'agit, en somme, de la capacité du langage à mentir sur le monde, le langage n'acquérant son «statut propre que par la faille dessinée avec le monde référentiel, jusqu'à la représentation de l'objet absent et jusqu'à la possibilité de mentir» ⁽¹⁵⁾.

Les *Illuminations* ne nous montrent donc pas un langage autre, dans son «(dis)fonctionnement autonome, libéré de ses obligations expressive et représentative», – ce qui n'est que le fantasme de l'idéalisme

⁽¹²⁾ Cité par I. FÓNAGY, *Langages* 31, septembre 1973, p. 91.

⁽¹³⁾ *Œuvres complètes*, 1966, p. 188.

⁽¹⁴⁾ R. LAFONT, *Le Travail de la langue*, 1978, p. 91.

⁽¹⁵⁾ *Ibid.*, p. 15.

linguistique. Si l'on tient à trouver une philosophie du langage dans les *Illuminations*, on dira volontiers au contraire qu'elles attirent notre attention sur ce qui est le lot de tout langage et de tout discours : que le langage n'est pas le réel, qu'à travers lui nous «n'atteindrons pas une réalité objective, devant laquelle il s'établit en même temps qu'il en pose l'existence» (16). Ou, dit banalement, que le mot n'est pas la chose. Bref, que «nous demeurons pris au spectacle linguistique» (17). Et, il faut le reconnaître, le spectacle des *Illuminations* est particulièrement fascinant.

Quant au principe de désorganisation érigé en principe d'organisation «à tous les niveaux» (?), les remarques de Todorov à ce sujet font penser à celles de ces psychologues américains qui ne concevaient des phrases de l'anglais noir américain telles *They mine* (litt. «Ils à moi») ou *Me got juice* (litt. «Moi ai du jus de fruit») que comme «une série de mots mal reliés» (18). Eux aussi auraient pu dire que l'anglais noir américain avait érigé l'absence d'organisation en principe d'organisation. Ils manifestaient seulement par là, qu'ils étaient incapables de découvrir les principes d'organisation (la grammaire) de l'anglais noir américain (19). Dans le même ordre d'idées, on entend aussi que le chinois, par exemple, «n'a pas de grammaire». Comprendre qu'il a une grammaire différente de celles des langues pratiquées par la personne qui profère cette opinion, si bien que cette personne a été incapable de découvrir cette grammaire.

N'y a-t-il pas quelque danger à décréter de même que, dans les *Illuminations*, la désorganisation règne en maîtresse comme principe d'organisation ? Outre que la formule paraît trop générale (voyez la structure tout à fait classique de *Vagabonds*, par exemple), n'est-ce pas une façon de dire simplement que nous ne comprenons pas bien la structure de ces textes ? Et, plus gravement encore, n'est-ce pas s'interdire par avance de la comprendre jamais ?

Si l'on veut bien reprendre un instant le contre-exemple de *Vagabonds*, on constatera :

1. qu'il existe un sens objectif dans l'ici et maintenant du texte, indépendant des idées du lecteur et du critique, comme de l'évolution

(16) *Ibid.*, loc. cit.

(17) *Ibid.*, loc. cit.

(18) W. LABOV, *op. cit.*, I, p. 137.

(19) *Ibid.*, loc. cit.

ultérieure de la poésie. La réalité de ce sens objectif est ici garantie par son «efficacité communicative»⁽²⁰⁾, par le fait que Verlaine se soit reconnu⁽²¹⁾ dans le «satanique docteur».

2. que ce sens objectif est connaissable, qu'on peut passer – pour peu qu'on décide de s'en donner la peine – d'une connaissance imparfaite à une connaissance meilleure (*caverne* fut élucidé par Bruneau). Il n'y a pas de raison que ce mouvement s'arrête, ou pour décider que ce qui est valable pour *Vagabonds* ne le serait pas pour d'autres *Illuminations*.

La position de Todorov consiste, au contraire,

1. à nier l'existence d'un sens objectif en dissolvant celui-ci dans un «méta-sens» historique («Rimbaud a élevé au statut de littérature des textes qui ne parlent de rien, dont on ignorera le sens – ce qui leur donne un sens historique énorme», p. 252), de la même façon que d'autres le nient en posant une polysémie infinie (un texte a autant de sens qu'on veut bien lui donner). Plus exactement, le «méta-sens» est ici tout téléologique.

2. à hypostasier notre ignorance relative ou provisoire en ignorance absolue. Todorov transforme un état de fait (le sens de beaucoup de phrases et de textes des *Illuminations* nous échappe présentement) en un décret. Il a, à ce sujet, des mots définitifs, parlant de «l'impossibilité principielle de tout "explication"» (p. 244), ou encore de «phrases agrammaticales dont on ignorera, à tout jamais et non seulement «dans l'état actuel de nos connaissances», le référent et sens» (p. 252). À notre avis, Todorov rend les armes avant même d'avoir combattu. André Breton faisait preuve, quant à lui, de plus de modération quand il avertissait : «Tu ne connaîtras jamais *bien* Rimbaud».

Cette attitude d'un des maîtres de la critique moderne n'est pas légère de conséquence. On voit se dessiner une alliance stratégique, objectivement obscurantiste, où le sémiologue rejoint bien des critiques plus traditionnels pour lesquels, au fond, «la poésie, ça ne s'explique pas»⁽²²⁾, ou qui entendent «se contenter de déguster [les vers de Rimbaud] comme une gourmandise, sans se flatter d'expliquer le plaisir qu'on y trouve»⁽²³⁾. Nous craignons fort que les vues théoriques de Todorov ne

⁽²⁰⁾ R. LAFONT, *op. cit.*, p. 7.

⁽²¹⁾ Lettre d'août 1878 à Charles de Sivry (cité par A. ROLLAND DE RENÉVILLE et J. MOUQUET, Rimbaud, *Œuvres complètes*, 1963, p. 782).

⁽²²⁾ Voy. G. MOUNIN, *op. cit.*, *l. c.*, qui oppose à cette opinion la situation, banale, du traducteur de poésie, qui, lui, doit chercher à comprendre.

⁽²³⁾ M. A. RUFF, édition des *Poésies* de Rimbaud, 1978, p. 212.

viennent renforcer, voire justifier, la paresse de plus d'un critique devant le texte.

Le lecteur aura peut-être reconnu, chemin faisant, à l'œuvre dans l'article de Todorov, quelques-unes des figures classiques de l'idéalisme : négation de la réalité objective, affirmation de l'inconnaissabilité du réel, conception d'un langage «libéré de ces obligations expressive et représentative», primat de la forme sur le fond (de la «manière» sur la «matière», pour le dire dans les termes de Todorov, p. 253). Peut-être même verra-t-il là un des fondements de l'alliance stratégique dont nous parlions (24).

(24) Ce texte, écrit «à chaud», en octobre 1978, peu de temps après la publication de l'article de Todorov, ne tient pas compte de plusieurs autres réactions convergentes, au même article, en particulier celles d'André Guyaux (*Le Mythe d'Étiemble*, 1979, p. 93-101) et d'Antoine Fongaro (*Studi francesi*).

Poétique du glissement

Soit, dans *Nocturne vulgaire*, cette phrase de quatre lignes, au rythme interrogatif, placée vers la fin du texte, et mise entre parenthèses :

– *Postillon et bêtes de songe reprendront-ils sous les plus suffocantes futaies, pour m'enfoncer jusqu'aux yeux dans la source de soie.*

Détachons trois mots, qui forment un groupe nominal : *bêtes de songe*, un des sujets du verbe.

C'est à propos de cas semblables qu'on peut, je crois, parler de glissement, de lapsus poétique. On ne doit pas, on le peut. Observons d'abord le caractère étrange du syntagme : *bêtes de songe* n'est pas une expression courante, elle est particulière, comme si elle était réservée au texte et à la phrase où elle se trouve. Observons ensuite la proximité phonique d'une autre expression, plus courante, **bêtes de somme*, postulée, et que j'inscris avec l'astérisque. On peut ainsi, dans ce cas peut-être privilégié (parce que le glissement est vraiment virtuel : impossible à prouver ; et parce qu'il est, comme on le verra, composé de plusieurs effets, phoniques et sémantiques) reconstituer, à partir de l'expression courante, **bêtes de somme*, le chemin vers l'expression poétique, *bêtes de songe*, chemin glissant auquel je donne le nom de glissement, ou de *lapsus*, malgré les autres usages du mot.

Refaisons le chemin : de **bêtes de somme*, au sens courant, le langage poétique passerait à **bêtes de somme* dans un sens convenant plus particulièrement au texte (**somme* — **sommeil*), par un premier lapsus, sémantique, permettant au même mot, **somme*, de glisser d'un sens à l'autre, d'un sens fondu dans une expression toute faite à un sens donnant à l'un des mots une surprenante autonomie. Dans un second temps, le mot **somme*, découvert à une signification différente et plus forte parce que particulière au texte, deviendrait, en vertu d'une proximité sémantique (une paronymie) et d'une proximité phonique (une allitération), le mot *songe*. Et le syntagme apparaît, dérivé de sa propre histoire-fiction : *bêtes de songe*. Nous verrons que, dans le même texte, *Nocturne vulgaire*, où l'on peut d'ailleurs observer un

autre lapsus : *source de soie* – **source de joie*, apparaissent d'autres phénomènes, plus ou moins proches de celui-ci et qui composent un véritable contexte du glissement.

Bien entendu, il n'y a pas de logique de la vraisemblance ou de la probabilité qui permette de systématiser ce qui n'en est pas moins un fait, un fait double, de lecture et d'écriture littéraires. L'idée d'une intention du poète, cherchant délibérément de tels effets, serait un contresens par rapport à la composition poétique elle-même, qui se réserve jalousement, pour rester ce qu'elle est, un très vaste arbitraire. C'est précisément pourquoi je conserve à ceci le nom de lapsus, parce que le mécanisme est le même que pour le phénomène oral ou écrit auquel on donne habituellement ce nom. On a occasionnellement désigné d'un autre nom des faits analogues : paragramme, signifiance, etc. Il s'agit en tout cas d'une donnée poétique, qui n'est pas limitée au poème en prose mais qui a souvent en lui une plus forte présence, puisque loin des conventions de rythmes ou de rimes, le poème en prose privilégie spontanément d'autres formes de répétition.

Du fait même de leur caractère invérifiable, on peut difficilement dresser une liste exhaustive de ces faits. Je voudrais cependant citer quelques mots ou groupes de mots, prélevés dans des textes des *Illuminations* et derrière lesquels on peut imaginer un syntagme plus courant, refaire le lapsus, dans l'autre sens, à rebours, et moyennant une altération minimale. Ainsi peut-on lire, entendre : **cœur de pierre* ou **cœur de fer* derrière *chœur de verres* dans *Jeunesse III*, et dans le même texte, *les nerfs vont vite* **casser* derrière *les nerfs vont vite chasser* ; **eau de rose* derrière *rose d'eau* dans *Fleurs* ; **prendre du ventre* derrière *prendre du dos* et **maîtres-chanteurs* derrière *maîtres jongleurs* dans *Parade* ; **bonté divine* derrière *gaité divine* dans *Vies II* ; **teintures carminées* derrière *tentures carminées* dans *Royauté* ; **de gré ou de force* derrière *de droit ou de force* dans *Guerre* ; **au fronton des palais* derrière *au front des palais* dans *Aube* ; **au bois joli* derrière *Aubois d'Ashby* dans *Dévotion* ⁽¹⁾ ; **le vin des tavernes* derrière *le vin des cavernes* dans *Vagabonds* ⁽²⁾ ; **le brisement de la glace* derrière *le*

(1) Lecture de Jean-Pierre Richard à la soutenance de thèse de Jean-Pierre Giusto, Université de Paris-Sorbonne, le 24 juin 1977.

(2) Coquille célèbre de l'édition Berrichon.

brisement de la grâce dans *Génie* ⁽³⁾ ; **Jardin des Plantes* derrière *jardins de palmes* dans *Royauté* ⁽⁴⁾ ; **pauvres d'esprit* derrière *l'esprit des pauvres* dans *Dévotion* ; **Après nous le déluge* ou **avant le déluge* derrière *Après le Déluge* ⁽⁵⁾ ; **C'est la vraie route. En avant, marche !* derrière *C'est la vraie marche. En avant, route !* dans *Démocratie* ; **je t'en prie* derrière *on t'en prie* dans *A une Raison*. Ou encore – pourquoi pas ? – **l'argent console* derrière *l'argent des consoles* dans *Bottom*.

Cette liste est livrée aux hasards des lectures. Son principe est de n'être pas complète, et d'être extensible, sans qu'on puisse pourtant la restreindre, le propre du phénomène étant d'être facultatif. J'y ajoute un certain nombre d'autres cas, qui me sont tous fournis par Charles Chadwick dans son dernier ouvrage sur Rimbaud. Le critique anglais les mentionne en leur donant un tout autre sens : celui d'une erreur qu'aurait faite Rimbaud. Il en fait donc plutôt un *lapsus* de la plume qu'un *lapsus* de l'oreille et les qualifie de «probable or possible mistakes». Les voici : *la main de la campagne* pour **la main de la campagne* dans *Vies I* ; *mers et fables* pour **mers et sables* dans *Enfance V* ; *canaux pendus* pour **fanaux pendus* dans *Villes (Ce sont des villes !)* ; *route hydraulique motrice* pour **roue hydraulique motrice* dans *Mouvement* ; *toits rongés* pour **toits rangés* dans *Nocturne vulgaire* ; *le terreau de l'arête est piétiné* pour **le terrain de l'arête est piétiné* dans *Mystique* ⁽⁶⁾. À la suite de cette liste de prétendues erreurs, qui naturellement n'en sont pas, Charles Chadwick s'engage dans une obscure hypothèse selon laquelle le manuscrit des *Illuminations* serait à

⁽³⁾ Lecture d'Etiemble, qui parle de «métagramme patent» («Sur quelques traductions de *Génie*», *A. Rimbaud 4 (La Revue des lettres modernes, n° 594-599)*, 1980, p. 77).

⁽⁴⁾ Lecture de Nick Osmond (Rimbaud, *Illuminations, Coloured Plates*, Edited by Nick OSMOND, University of London, The Athlone Press, «Athlone French Poets», 1976, p. 109).

⁽⁵⁾ Le mot «Après nous le déluge» est attribué à Mme de Pompadour. Pierre Brunel voit plutôt, derrière cet *Après le Déluge un avant le déluge* : «Nous parlons souvent d'«avant le déluge», – c'est même l'un de nos tics de langage. Rimbaud prend cette expression à rebours». (Pierre BRUNEL, *Rimbaud*, Hatier, 1973, p. 94). Mais au fond, *avant* et *après* sont symétriques et se démarquent réciproquement l'un de l'autre. Couramment, les deux formules existent : *Avant le Déluge* est le titre d'un film de Cayatte ; *Après le Déluge*, d'un roman de Paul-André Lesort (*Le Seuil*, 1977).

⁽⁶⁾ Charles CHADWICK, *Rimbaud*, University of London, The Athlone Press, «Athlone French Poets», 1979, p. 110.

la fois une première et une seconde version (7). Il perd ainsi, je crois, la véritable portée de son observation.

Sont présents, dans ces deux listes, qui peuvent aussi bien n'en faire qu'une, des faits qu'on peut juger très différents les uns des autres, mais qui ont en commun le principe de la proximité d'un syntagme courant, passé dans la langue, souvent figé, et du syntagme poétique, qui semble en dériver et se place ainsi en retrait et en dérivation du discours normal. Le poète, comme l'on sait, est un corrupteur de mots.

Le mécanisme est reconstitué par hypothèse, bien entendu. On ne peut vérifier cette «corruption» poétique comme on pourrait le faire pour un mécanisme semblable dans la langue, lorsqu'un mot change de forme, se détériore à l'usage, subissant par exemple l'apocope (le cuir qui *ponge* au lieu de *s'éponger*) ou la métathèse (le *formage* qui devient le *fromage*). Mais si conjectural soit-il, le phénomène nous rappelle que l'écrivain s'approprie la langue : il la modifie, donc il la crée. Et que le langage poétique est particulier : il s'emploie lui-même, dès qu'il le peut, à entamer les normes du discours.

Il ne s'agit là ni d'un fait réservé aux *Illuminations*, ni de formules poétiques exclusivement rimbaldiennes. C'est un fait de parole et de poésie au sens le plus large, et son audience ou son audition est, elle aussi, illimitée. On rencontre, dans la poésie en vers de Rimbaud, des cas très semblables à ceux que j'ai cités. On peut ainsi, dans *Les Poètes de sept ans*, lire **galeux escaliers* derrière *galeux espaliers* (8), ou observer dans *Comédie de la soif* le jeu entre *voir* et **bqire* : *vois le Bitter sauvage*, ou encore dans le *Bateau ivre*, lire **cheveux d'ange* derrière les *cheveux des anses* et retrouver, comme dans l'exemple analysé plus haut, les différents stades d'un chemin poétique, le mot *anses* («divinités scandinaves») ayant conservé le sens intermédiaire, proche encore du mot *anges*, dont la forme subsiste en filigrane comme pour faire apparaître la particularité sémantique d'un mot auquel une lecture innocente eût donné un sens plus commun.

Il est presque impossible de penser que ces glissements poétiques sont absolument conscients. Ils manifestent un narcissisme dont on trouve d'autres traces, mais rien qui soit de l'ordre du jeu de mots. Au contraire, on rencontrera de véritables jeux de mots à la lecture d'*Une*

(7) *Ibid.*, p. 110-111.

(8) Signalé dans l'éd. Suzanne Bernard, Paris, Garnier, 1960, p. 395 note 12.

saison en enfer, où transparait plus d'ironie et de théâtralité : *J'ai reçu au cœur le coup de la grâce. Ah ! je ne l'avais pas prévu !*, écrit Rimbaud dans *Mauvais sang*. La corruption de la formule *le coup de grâce est voulue ; le jeu de mots ne tient qu'à la présence d'un article, qui d'ailleurs suffit à ce que l'on reconnaisse une autre formule : *faire à quelqu'un le coup de*, abuser de sa crédulité. L'effet est calculé. De même dans *Délires I*, on restitue *bouchers* dans *des brutes sensibles comme des bûchers*. Et dans la lettre à Demeny du 15 mai 1871, Rimbaud, en parlant de *l'âme pour l'âme*, parodie la célèbre formule de *l'art pour l'art*, avec une volonté véritablement pédagogique qui donne au phénomène une toute autre portée.

Au contraire, dans la plupart des cas cités des *Illuminations*, il s'agit de quelque chose de plus inconscient, don d'une parole instinctive à une parole poétique.

La lecture est plus ou moins sensible à ce phénomène. Elle est libre. Elle est peut-être la première à commettre le lapsus et à le révéler dans une écriture qui, elle aussi, l'a commis. Glissant elle-même du discours littéraire à un discours plus parlé, elle restitue une diction normale, elle ronge le relief poétique : *brisement de la glace* au lieu de *brisement de la grâce*. Tout cela appartient d'abord à ce que la linguistique a baptisé du nom de «signifiant». Et de même que le phénomène est facultatif, son interprétation est extensible. Prenons un cas un peu différent : le thème de la capture, du viol, dans *Aube* et sa présence anagrammatique dans le mot *voiles*. Il s'en faut d'une apparente permutation entre *voiler* et *viol*. Tel est le sens du texte : *J'ai embrassé l'aube d'été*. Prendre l'aube consiste à la voiler, à la recouvrir d'ombres au moment où elle s'échappe, où elle se fond dans le jour : *je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps*. Pour capturer l'aube, il faut la restaurer et la surprendre. Le mot *voiles* apparaît à deux reprises. Il y a, derrière lui, *l'entreprise* qui le nie ou l'absorbe, autorisée par le statut divin du poète.

L'analyse du glissement est elle-même l'analyse de son incertitude. Et l'incertitude est double : le mot reconstitué (par la lecture) et refoulé (par l'écriture) est conjectural ; et le sens donné au rapport entre le mot reconstitué et l'autre est, lui aussi, délivré de toute nécessité. De *voiler* à *viol*, il n'y a qu'un pas, qui rejoint toute une interprétation du texte. Mais on pourrait aussi bien s'en passer. Prenons un autre exemple, un peu différent, dans le texte duquel nous sommes partis et auquel nous reviendrons : *Nocturne vulgaire*. Il s'agit de deux mots en allitération,

Sodomes et *Solymes*, situés tout près l'un de l'autre. L'allitération est un autre phénomène, plus commun, mais fondé sur un mécanisme analogue. Et dans ce cas, la reconstitution d'un des deux mots n'est pas conjecturale : ils sont là tous les deux. Il s'ensuit une assimilation de l'un à l'autre, renforcée par la structure syntaxique qui les dispose en symétrie :

et les Sodomes, – et les Solymes, –

La ville sainte (*Solyme* est un autre nom de Jérusalem) et la ville damnée se retrouvent ensemble, coordonnées, multipliées sous les mêmes *orages*, alors que dans la *Bible*, Sodome seule est foudroyée. Rimbaud, entre tirets, joint la ville sainte à la malédiction. Le phénomène est plus banal peut-être, mais fort, car on y voit le va-et-vient mortel entre la damnation et le salut. Et la damnation l'emporte : c'est Solyme qui est assimilée à Sodome et non l'inverse ; c'est elle qui, de son nom courant de Jérusalem, fait un pas vers l'autre. Toute une partie du texte, d'ailleurs, est inséminée par ces deux lettres productrices de l'assimilation : le *s* et le *o*. Et ce sont ces deux lettres aussi qu'on retrouve dans le glissement *songe-somme* signalé plus haut. Nous y reviendrons encore.

L'exemple de *Sodomes* et de *Solymes*, frère réel du lapsus virtuel, montre la face tangible d'un phénomène dont le principe est pourtant d'être virtuel, et d'être, en cela, un signe poétique. Quelques critiques ont tenté de trouver dans l'anagramme une manière d'explication du texte. On peut imaginer en effet que tout élément hermétique des *Illuminations* aurait une traduction anagrammatique. Mais c'est une illusion et l'expérience le montre, par exemple celle des célèbres anagrammes de Faurisson pour les *sœurs* de *Dévotion* (*Louise Vanaen de Voringhem* décomposé en *devine la ... sinon [devine] H... ou ma verge ... !* et *Léonie Auboïs d'Ashby*, en *Si l'abbé nous y aide, oh !*⁽⁹⁾), que l'on peut, à discrétion, refaire et défaire. Etiemble s'est amusé à en composer d'autres, pour répondre à ceux de Faurisson. Le jeu est infini et gratuit. On ne peut résoudre le mot par l'anagramme. On peut seulement l'y dissoudre, permettre l'anagramme. Mais il faut empêcher toute scientificité du phénomène, il faut laisser le mot signifier en dépit de l'anagramme.

(9) Robert FAURISSON, «A-t-on lu Rimbaud ?», *La Bibliothèque volante*, n° 4, juillet 1971, p. 27-28 (publié d'abord dans *Bizarre*, n° 21-22, 4^e trim. 1961).

Lionel Ray, qui refuse les anagrammes de Faurisson, en a cependant cherché d'autres, dans le même texte, *Dévotion*. Il traduit *Mais plus alors* en *Mais plus à l'or*, s'autorisant de la phrase précédente : *A tout prix (...)*⁽¹⁰⁾. C'est différent des anagrammes de Faurisson. Car c'est à peine de l'anagramme. C'est le degré zéro de l'anagramme et nous nous rapprochons du phénomène du lapsus, où parfois une seule lettre est modifiée : *chasser* / **casser* ; *grâce* / **glace*. C'est tout autre chose aussi car c'est un signe d'écoute. Même si, je crois, celui-ci ne vaut guère, parce que, justement, il engendre un mécanisme interprétatif, il nous montre que la condition du glissement est dans la distance entre deux mots.

Faurisson faisait de *Léonie Aubois d'Ashby* quelque chose qui ne ressemblait plus du tout à *Léonie Aubois d'Ashby*. J'ai cité plus haut la lecture-glissante de Jean-Pierre Richard : *Aubois d'Ashby* – **Au bois joli*, qui reste au contraire très proche, par la rime en particulier, du nom propre figurant dans le second paragraphe de *Dévotion* :

A ma sœur Léonie Aubois d'Ashby. Baou – l'herbe d'été bourdonnante et puante (...).

Or l'étrange mot *Baou*, dont on cherche encore le sens en toutes sortes de langues comme l'anglais ou le malais, est en rapport anagrammatique avec le nom précédent. Toutes les lettres *B-a-o-u* se retrouvent dans *Aubois* et le mot semble un intermédiaire entre le lapsus (dans sa relation avec ce qui précède) et l'onomatopée (dans sa relation avec ce qui suit : *l'herbe d'été bourdonnante et puante*). *Aubois* se décompose en ses quatre premières lettres : *AUBO* suivant un double mouvement régressif et croisé : *AUBO* → *BAOU*⁽¹¹⁾.

*
**

On peut trouver dans les textes des *Illuminations* deux phénomènes voisins comparables au lapsus et qui nous aideront peut-être à mieux le comprendre. D'abord précisément, l'allitération, dont on vient de citer

⁽¹⁰⁾ Lionel RAY, *Arthur Rimbaud*, Paris, Seghers, «Poètes d'aujourd'hui», 1976, p. 59. Cf. le dernier vers de *Larme*, avec un jeu sur la même syllabe : «Or ! tel un pêcheur d'or».

⁽¹¹⁾ Cf. dans *Ce qu'on dit au poète*, un cas un peu analogue, au vers 113 : *aux [ab]or[ds] du [bois] qui [dort]*.

un cas, ou l'assonance, double phénomène de répétition de sons. Ensuite la surcharge écrite ou la correction manuscrite en général, retard de la plume sur la pensée ou de la pensée sur la plume.

La contiguïté ou la proximité de deux mêmes consonnes est un fait qui peut être tellement incontrôlé, lui aussi, qu'il est semblable à cet égard au phénomène du glissement. Mais il est si courant, si imprévisible même, et si calculé parfois, que sa nature poétique est plus douteuse, comme s'il devenait, en poésie ou ailleurs, une nécessité ordinaire du discours. Donc la tentative d'en dresser une liste est elle aussi presque désespérée et de toute façon un peu inutile. L'allitération porte des effets sémantiques secondaires : la répétition de plusieurs consonnes n'a pas, en soi, de sens. Mais elle peut en avoir lorsque le sens de la phrase s'y prête, suivant un rapport qui reste en partie obscur et dont on peut dire, en résumé, qu'il tend à s'opposer à l'arbitraire du signe. À cet égard, la poésie des *Illuminations* atteint rarement le seuil de ce qu'on appelait jadis, «l'harmonie imitative», en citant les vers fameux d'*Andromaque* où la répétition de la lettre s donne au discours d'Oreste, au vers lui-même de Racine, quelque chose de semblable aux sifflements que, de sa folie, Oreste croit entendre. En dépit de leur arbitraire, les mots s'approchent de l'objet qu'ils nomment, mus par une sorte de désir jaloux, et se coulent dans une forme faite à sa ressemblance, comme si le sujet du discours, auteur, acteur ou personnage, voulait remonter à une origine utopique du langage.

On pourrait penser qu'il n'y a rien de plus rhétorique et qu'on ne trouverait dans les *Illuminations* rien de si évident que dans les vers d'*Andromaque*. Un texte pourtant, *Being Beauteous*, use exactement de la même analogie. S'il n'y est pas question de serpents, on y entend des *sifflements*. Je cite le texte en encadrant les consonnes sifflantes :

*Devant une neige un Etre de Beauté de haute
taille. Des [sifflements] de mort et des [c]ercles de
mu[s]ique [s]ourde font monter, [s]'élargir et
trembler comme un [s]pectre [c]e corps adoré ;
des ble[ss]ures écarlates et noires éclatent dans les
chairs [s]uperbes. Les couleurs propres de la vie
[s]e foncent, dan[s]ent et [s]e dégagent autour
de la Vi[s]ion, [s]ur le chantier. Et les fri[ss]ons
[s]'élèvent et grondent et la [s]aveur for[c]enée
de [c]es effets [s]e chargeant avec les [s]ifflements
mortels et les rauques mu[s]iques que le monde,*

loin derrière nous, lan[c]e [s]ur notre mère
de beauté, – elle recule, elle [s]e dre[ss]e. Oh !
no[s] os [s]ont revêtus d'un nouveau corps amoureux.

Plusieurs faits sont remarquables. La première phrase, présentation nominale du «tableau», s'exclut de l'allitération en s, qui d'autre part affecte tout le texte. Cette allitération commence, exactement, au mot qui la justifie, l'explique ou lui donne une portée moins gratuite : *sifflements*. Enfin elle se répand dans le texte avec des degrés de fréquence variables ; ainsi les consonnes sifflantes s'agglutinent autour de mots tels que *sifflements* (présent deux fois) ou *frissons*, qui semblent les attirer naturellement :

Des [sifflements] (...) et des [c]ercles de`nu[s]ique [s]ourde,
(...) Et les fri[ss]ons [s]'élèvent (...) et la [s]aveur
for[c]enée de [c]es effets [s]e chargeant avec les [sifflements]
mortels (...)

Notons aussi le fait que trois verbes successifs : *[s]e fon[c]ent, dan[s]ent et [s]e dégagent*, présentent chacun au moins une fois le son s ; que le mot *Vision*, essentiel dans le texte, où il apparaît avec une majuscule, contient une consonne sifflante ; qu'entre les deux sifflantes, la sourde s et la sonore z, la première domine l'autre ; enfin que d'autres phénomènes d'allitération accompagnent celui-ci, mais moins évidents : *de [m]ort (...)* *de [m]usique ; [éc]arlates (...)* *[éc]latent ; la [vi]e (...)* *la [Vi]sion.*

Bien sûr, c'est un cas particulier, et qui n'est pas courant : le rapport lui-même, en général, entre le son s et le mot *sifflement*, est d'une exceptionnelle convenance (voy. le vers de Racine). On ne rencontre guère, dans les *Illuminations*, d'autre allitération comparable. Peut-être le dernier paragraphe d'*Angoisse* :

Rouler aux bles[ss]ures, par l'air la[ss]ant et la mer ;
aux [s]uppli[c]es, par le [s]ilence de[s] eaux et de l'air meurtriers ;
aux tortures qui rient, dans leur [s]ilence et atro[c]ement houleux.

C'est dans les textes les plus courts des *Illuminations* qu'apparaissent les effets de répétition les plus frappants : *Départ*, avec la répétition à l'initiale de l'adverbe *Assez* et d'un participe en u, avec la reprise de deux mots : *rumeurs* et *vision(s)* ; ou *Antique*, le texte qui se trouve précisément, copié par Rimbaud, sur le même feuillet que *Being Beateous*

et où se trouve une allitération en *t*, qui excepte également la première phrase, et qui fonctionne comme si les adjectifs possessifs (*ton, ta, tes*), nombreux déjà dans le texte, avaient contaminé une série d'autres mots :

*Gracieux fils de Pan ! Au **t**our de **t**on front couronné de fleure**t**es et de baies **t**es yeux, des boules précieuses, remuent. **t**achées de lies brunes, **t**es joues se creusent. **t**es crocs luisent. **t**a poi**t**rine ressemble à une ci**t**hare, des **t**in**t**ements circulent dans **t**es bras blonds. **t**on cœur bat dans ce ven**t**re où dort le double sexe. Promène-**t**oi, la nuit (...).*

Le phénomène est moins proprement de l'ordre de l'harmonie imitative que dans *Being Beauteous*, quoique, de ce point de vue, le mot *tintements* soit peut-être comparable à *sifflements*. Mais il est sans doute tout aussi significatif, étant donné le rôle joué par la seconde personne et l'importance du vocatif au début du texte, et de l'impératif à la fin, la prolifération des possessifs de la seconde personne se situant entre les deux.

Il s'agit dans ces deux textes d'un phénomène de contamination phonique. Les sons se répandent comme un virus, parmi les mots. Le caractère incontrôlé de la composition poétique apparaît pour ainsi dire en même temps que la troublante cohérence du rapport entre les mots et les choses. Tout se fait, en effet, à partir d'un rapport autorisé : le *s* de *sifflements*, le *t* des adjectifs possessifs. De là, chacune des deux lettres s'investit du sens de ces mots, et se multipliant, emplît le texte d'échos qui ne sont pas nécessairement perçus par le lecteur, ni par l'écrivain, mais qui affleurent à la surface du texte et qu'une lecture plus attentive n'a pas de peine de découvrir.

C'est un phénomène analogue de contamination qu'on rencontre au début des deux premiers paragraphes de *Métropolitain*, qui se font écho : *Du détroit (...)* dans le premier paragraphe et *Du désert (...)* dans le second. Quatre syllabes identiques deux à deux (*Du dé-*) semblent rapprocher les deux paragraphes, les deux seuls du texte qui soient entièrement écrits de la main de Rimbaud puisque Germain Nouveau a pris le relais de la copie. La contamination se fait alors, à partir de là, dans la première ligne de chacun des deux paragraphes :

***Du dé**troit **d**'in**d**igo aux mers **d**'Ossian (...)*
***Du dé**sert **d**e bitume fuient **d**roit en **dé**route (...)*

Au total, dans ces deux lignes, la dentale sonore apparaît dix fois (deux fois cinq). Il faut y ajouter peut-être la présence de la dentale sourde

(trois fois), dans le second paragraphe. Mais ce qui est plus remarquable, c'est que dans la suite du texte, au quatrième paragraphe, survient un écho tardif de cette allitération en *d* : *Damas damnant de longueur*.

Je ne dirais pas que les faits d'allitération fourmillent dans les *Illuminations*, mais on peut en citer un certain nombre, connus, bien sûr, de la plupart des critiques :

Enfance I :

des *v*agues sans *v*aisseaux, (1^{er} paragraphe) ; *t*intent, *écl*atent, *écl*airent (2^e paragraphe) (cf. *écar*lates (...) *écl*atent dans *Being Beauteous*) ; l'heure du «*cher* *col*rps» et «*cher* *co*eu*r*» (dernière phrase).

Enfance IV :

comme les bêtes *pa*cifiques *pa*issent jusqu'à la mer de *Pa*lestine (1^{er} paragraphe).

Parade :

*p*ombés, *b*émis (1^{er} paragraphe) ; vieilles *dém*ences, *dém*ons sinistres (2^e paragraphe) ; et, traversant tout le texte, le fil aérien de ces trois mots : *Parade* (titre) – *Paradis* (début du 2^e paragraphe) – *parade* (dernière phrase).

Phrases :

*m*aison *m*usicale (1^{er} paragraphe) ; – *Ma*ca*ma*rade, *m*endiante, enfant *m*onstre ! (...) ces *ma*lheureuses et ces *ma*nœuvres (...), (6^e paragraphe).

Les Ponts :

tous te*l*lement *l*ongs et *l*égers

Enfance II :

*l*es *i*lles et *l*es meu*l*les

Ornières :

des *char*s *char*gés et *v*ingt *v*éhicules

Barbare :

*q*ui nous atta*q*uent en*c*ore le *c*œur

Villes (Ce sont des villes !) :

*ro*bes *ro*usses et, à la fin du texte, *m*es so*mm*eils et *m*es *m*oindres *m*ouve*m*ents

Fairy :

a*m*ours *m*orts

Fleurs :

les [g]azes [g]rises, les [v]elours [v]erts

Bottom :

[g]ros oiseau [g]ris bleu et [ch]enu de [ch]agrin

Angoisse :

[d]émon, [d]ieu

Jeunesse I :

[p]ercé [p]ar la [p]este carbonique

Promontoire :

l'E[p]lire et le [P]élo[p]onnèse

Après le Déluge :

De [puis] (...) [Puis] (...)

Démocratie :

Aux [p]ays [p]oivrés et détrem[p]és

Vies I :

[p]laines [p]oivrées

Il ne s'agit pas, ici non plus, d'un phénomène découvert par le dernier Rimbaud, celui de la transcription des *Illuminations*. C'est au contraire quelque chose qui lui appartient de toujours. Citons, parmi d'autres, deux vers caractéristiques :

[Tremblent] du [tremble]ment douloureux du crapaud

(Les Assis)

Aux vingt [gueu]les [gueu]lant les cantiques pieux

(Les Pauvres à l'église)

Et dans *Mémoire* : les [sau]les d'où [sau]lent ou [l'omb]relle aux doigts
foulant [l'omb]elle ou encore Les [ros]les des [ros]eaux.

Ou ce passage de l'*Adieu* de la Saison :

Dure nuit ! le [s]ang [s]éché [f]lume [s]ur ma [f]lor[c]e

Il suffit de rappeler deux formules des lettres de mai 1871 : *E[norm]*ité devenant *[norm]*e (dans la lettre à Demeny) et un satis[fait] qui n'a rien [fait] (dans la lettre à Izambard) pour comprendre que, comme le glissement, l'allitération prend volontiers, ailleurs que dans les *Illuminations*, une valeur didactique.

Dans les *Illuminations*, le fait d'allitération est d'ailleurs le plus souvent limité. Les cas d'épidémie consonantique, comme dans *Being*

Beauteous ou *Antique*, sont rares. Parfois, se dessine une structure un peu plus complexe. Ainsi dans *Les Ponts : Des ac[cor]ds [m]ineurs (...)* des [cor]des [m]ontent où la succession *cor – m –* se reproduit à peu de distance. Ainsi encore dans *Promontoire : des dunes illustrées (...)* de ba[cc]h[an]ales ; de grands [c]aux de [C]arthage, comme si *bacchanales* engendrait *canaux* qui engendrait *Carthage*, avec un certain arbitraire correspondant assez bien au sens du texte et au rôle qu'y ont les références géographiques, mélangées comme les pièces d'un puzzle.

Chacun des cas cités se place, sur l'échelle de l'arbitraire, à un certain degré qu'il est bien difficile, et peut-être inutile, de préciser : la reprise du son *v* dans ces deux mots consécutifs : *vingt véhicules* (*Ornières*) semble due au hasard et ne rien signifier de particulier ; à côté de cela, la multiplication des *l* dans *tellement longs et légers* (*Les Ponts*) paraît une juste image de la légèreté des ponts ; dans un cas comme *ces malheureuses et ces manœuvres* (*Phrases*), on jurerait, comme pour le passage cité de *Promontoire*, que le second mot est issu du premier et ne s'explique guère que par lui.

Le fait d'allitération (répétition de consonnes) est plus intéressant lorsqu'il se conjugue à un fait d'assonance (répétition de voyelles) pour intervenir dans le rythme, comme cela se passe dans l'avant-dernier paragraphe d'*Après le Déluge* :

S[] ou [] ds, [] t[]ngs, – [] c[]me, [] ou [] le []u[] le pont et pa[]-
de[]ss[]us les bo[]s ; – d[]aps noi[]rs[] et o[]rgues, – [] c[][]rs[] et
tonn[]e[]rre, – [] ont [] et [] ou [] ; – Eau[] et
[]ist[] []ss[]es, [] ont [] et [] elev [] [] D []uges.

Voici, pour compléter, quelques cas de répétition vocalique :

Enfance I :

azur et *verdure* (1^{er} paragraphe).

enfantes et *géantes* ; *bijoux debout* (3^e paragraphe).

Conte :

ineffable, *inavouable* (6^e paragraphe).

Parade :

niais, *hyènes* (2^e paragraphe).

Nocturne vulgaire :

Un souffle ouvre (1^{er} paragraphe).

Solde :

chorales et *orchestrales*, (2^e paragraphe) ; *les habitations* et *les mi-*

grations ; sports (...) et conforts (5^e paragraphe) (Cf. Mouvement) ;
Elan insensé et infini aux splendeurs invisibles, aux délices insensibles (7^e paragraphe) ; l'immense opulence (8^e paragraphe).

H :

Sous la surveillance d'une enfance

Vagabonds :

bouche pourrie (3^e paragraphe).

Mouvement :

Le sport et le confort (2^e paragraphe ; cf. Solde).

Métropolitain :

cœurs et sœurs, répondant à fleurs un peu plus haut (4^e paragraphe).

Mystique :

tournante et bondissante (3^e paragraphe).

Dévotion :

bourdonnante et puante (2^e paragraphe).

Génie :

ces ménages et ces âges (3^e paragraphe).

Parfois aussi, mais peut-être d'une façon plus fugitive et moins significative que pour les consonnes, les voyelles se répandent dans le texte :

Fairy :

Pour Hélène se conjurèrent les sèves (...) et les clartés impassibles dans le silence astral

Parade :

Des yeux hébétés à la façon de la nuit d'été (...); des faciès déformés, plombés, blémis, incendiés (1^{er} paragraphe) ; Les yeux flambent, le sang chante (2^e paragraphe).

Matinée d'ivresse :

cette [pro]ml^hesse, cette dé[m]lence ! L'élégance, la science, la violence ! On nous a [pro]ml^his (...) (1^{er} paragraphe) où l'allitération encadre un jeu de rimes.

Barbare :

loin des anciens assassins

Ornières :

Défilé de féeries

Villes (Ce sont des villes!) :

la lune brûle et hurle

Vagabonds :

du fûtur luxe nocturne (2^e paragraphe).

Aube :

*les haleines vives et tiedes et les pierreries regarderent, et les ailes
se leverent (2^e paragraphe).*

Quelques cas, aussi, où les voyelles alternent, se répondent en chiasme, ou dessinent une structure comparable à des rimes embrassantes et embrassées :

Aube :

frais et blèmes éclats (3^e paragraphe).

Angoisse :

de toutes façons, partout (2^e paragraphe).

Métropolitain :

les casques, les roues, les barques, les croupes (2^e paragraphe).

Ces petits faits de répétition ont donc, quantitativement, une certaine importance⁽¹²⁾. Leur sens est plus relatif. La répétition des sons, en général, tient une place constante dans l'œuvre de Rimbaud. Mais son rôle s'accroît dans les poèmes en prose. Y a-t-il un élément formel plus important, dans *Départ*, que la répétition du son *u* à la fin des phrases nominales qui, introduites toutes trois par l'adverbe *Assez*, forment une structure minimale du texte, fortement signifiante ? Peut-on nier l'importance des reprises dans cette phrase de *H* : *Sa sol litude est la mécalique érolique, sa lassitude la dynamlique amoureuse*, où le schéma déterminé par les sons correspond exactement à celui qu'exprime le sens et s'allie, dans une exacte symétrie, à la présence d'une énigme dans le texte ? Il y a, ainsi, en plusieurs passages, des «rimes» qui sont non seulement des correspondances phoniques mais des correspondances sémantiques. Comparables à la phrase de *H* que je viens de citer, ces deux propositions interrogatives, dans *Phrases*, aboutissent au même son pour le même sens :

⁽¹²⁾ Françoise Des Maisons donnait déjà, p. 153-155 de son essai sur *Le Vocabulaire, la syntaxe et le style de Rimbaud* (Diplômes d'Études Supérieures, dactylographié, 1935) une liste de ce qu'elle appelait les «rimes en prose» dans les *Illuminations*.

Quand nous sommes très forts, – qui recule ? très gais, qui tombe de ridicule ?

La répétition, en général, sous toutes ses formes, et sous des formes très diverses, joue dans les *Illuminations* un rôle d'une importance sans précédent dans l'œuvre de Rimbaud. Il n'est guère de texte qui ne participe d'elle, d'une manière ou d'une autre, que ce soit l'enchaînement des à dédicatoires dans *Dévotion*, des exclamations nominales dans *Génie*, de la formule *A vendre* dans *Solde*. Mais elle se situe sur des plans si différents et prend des formes si variées qu'on ne saurait poursuivre une énumération des faits de répétition sans perdre la cohérence du propos et, surtout, le contexte particulier où s'inscrit chacun de ces faits. Notons simplement que la répétition joue souvent, dans les *Illuminations*, de la contradiction entre la différence et l'identité, et que le fait de répétition, permis par l'identité, aboutit à confronter non pas deux formes semblables mais deux formes presque semblables. La différence fonde alors la part énigmatique du sens, repousse d'un seul coup l'uniformité et la traduction. Le plus souvent très mince, la différence est l'élément subtil et corrosif de la répétition. Le troisième paragraphe de *Fairy* ne reprend pas exactement le *Pour Hélène*, du premier, mais il en fait *Pour l'enfance d'Hélène*. Les deux phrases qui, au début et à la fin, encadrent *Nocturne vulgaire* font alterner le pluriel et le singulier : *Un souffle (...) disperse les limites des foyers*, au début du texte, et *Un souffle disperse les limites du foyer* à la fin. La répétition du mot *vision* dans *Départ* se fait avec variantes singulier-pluriel et minuscule-majuscule : *Visions* dans l'avant-dernière phrase à égale distance du début et de la fin du texte où, comme on vient de le rappeler, se décline trois fois l'adverbe *Assez* suivi d'un participe en *-u*, avec variante du radical du verbe. Dans *Bottom*, le mot *ombre* revient deux fois, une fois au pluriel : *dans les ombres de la soirée*, une fois au singulier : *Tout se fit ombre (...)*. La répétition est une ponctuation que tous les textes connaissent. Dans *Mystique*, les verbes *tournent* au premier paragraphe et *bondissent* au second, sont repris ensemble sous forme adjectivale au troisième : *tournante et bondissante*, comme si une unité se constituait à ce moment. Dans *Vies II*, la *campagne aigre au ciel sobre* est reprise un peu plus loin en inversion : *l'air sobre de cette aigre campagne*, les deux formes étant à égale distance l'une de l'autre et à même distance du début et de la fin. On peut multiplier les exemples, depuis les plus simples : reprise du mot *veillée* dans les trois premiers paragraphes de *Veillées III* jusqu'aux plus

complexes : l'injection de la lettre *h* dans le texte qui porte *H* comme titre (*Hortense, hygiène, hydrogène, Hortense*), en passant par des reprises qui peuvent paraître involontaires ou non, importantes ou non, significatives ou non, comme au quatrième paragraphe d'*Enfance V* :

[Peut-être] les gouffres d'azur, des puits de feu. C'est [peut-être] sur ces plans que se rencontrent lunes et comètes, mers et fables.

Un des cas les plus beaux est sans doute cette double phrase coordonnant *commencer* et *finir* dans *Matinée d'ivresse*, où elle revient trois fois. Rappelons enfin que sous l'uniformité des titres sans articles, *Aube, Marine, Angoisse* etc. apparaît un seul titre pourvu d'un article : *Les Ponts*, avec ce même fonctionnement de la différence, porteuse du doute et d'une exigence sémantique particulière qui rejaillit du centre différentiel sur l'uniformité elle-même.

**

L'autre phénomène que je voudrais placer dans la perspective de cette «poétique du glissement» est la correction manuscrite, refoulement d'une lettre ou d'un mot remplacés dans l'interligne ou par surcharge. Il s'agit en effet, dans certains cas, d'un lapsus de la plume, où l'on retrouve un mécanisme comparable à celui auquel j'ai donné plus haut le nom de glissement. Il convient d'ailleurs d'élargir la comparaison à d'éventuelles fautes non corrigées, – mais où sont-elles ? –, ou à des faits de lecture tels que la célèbre correction, de Fénelon probablement, dans *Vies II*, où le *a* de *campagne* est surchargé d'un *o* au crayon. Correction banale, normalisante, mais révélatrice, parce qu'elle est faite à rebours du glissement poétique. Elle semble vouloir montrer crûment, avec une sorte d'impudeur, l'état antérieur au discours poétique, état d'un discours plus normal, à partir duquel le discours poétique se serait construit. Inspirée par le contexte immédiat du mot (*la main de la campagne sur mon épaule*), elle est comparable, en effet, à l'inscription proposée plus haut **bêtes de somme* derrière *bêtes de songe* ou **brisement de la glace* derrière *brisement de la grâce*. Elle est même doublement révélatrice. D'abord elle rejoint l'hypothèse d'un discours différentiel et référentiel, à l'écart duquel se trouverait le discours poétique. D'autre part elle indique la limite de cette hypothèse, faisant apparaître par l'ingénuité d'une telle rectification du texte, le caractère fictif et peut-être même, en l'occurrence, gratuit, du terme obtenu par la surcharge. C'est en vertu du même élan normatif,

caractéristique d'un certain point de vue critique et si semblable aux tendances réalistes du commentaire, qu'on avait proposé, dans *Nocturne vulgaire* encore, texte décidément marqué par plusieurs formes d'anagrammatisme, de corriger *opéradiques* (adjectif dérivé du nom *opéra*) en *sporadiques*, simplement parce que, si mince soit-il, et peut-être surtout quand il est aussi mince, le fait de création poétique arrête la lecture réaliste et l'entrave, produisant un effet de dépaysement auquel elle ne peut s'empêcher de résister parfois.

Cela ne veut pas dire que le texte poétique soit entièrement recouvert de ces phénomènes d'écarts ou de glissements. Son paradoxe est de signifier tout en étant, parfois délibérément, anormal. Et pour que ce paradoxe ne désespère pas tout à fait le premier lecteur venu, comme cela arrive parfois de textes poétiques contemporains, qui semblent d'un abord interdit tant il faut vaincre d'obstacles, le texte des *Illuminations* vit sous l'alternance de la norme et de l'écart, comme il vit sous la tentation de l'interprétation et de son refoulement immédiat. Ainsi n'est-il pas même exempt de corrections de bon usage, de rectifications de style qu'on peut, aussi, comparer au lapsus en ce que, livrées au même mécanisme, elles ne lui ressemblent plus. Peut-être même les préoccupations formelles ont-elles été plus fréquentes pour les *Illuminations*, où Rimbaud voudrait souvent être plus «artiste» que dans *Une saison en enfer*. Alors que dans *Mauvais sang*, l'auteur laisse deux sons identiques en contiguïté : *parmi mille féeries profanes*, il corrige *maison en vitres encore ruisselante* en (...) *de vitres encore* (...) dans *Après le Déluge*, et *sous tous les airs* en *à tous les airs* dans *Départ*. Rimbaud se comporte alors en censeur formaliste de son propre texte, exactement comme Chateaubriand remplaçant le mot *crainte* par le mot *peur* lorsque le terme précédent est l'adjectif *contraint* et qu'il faut éviter certaines répétitions, en vertu du style, exactement comme il faut en chercher d'autres.

Corrections manuscrites, allitérations ou assonances, tout cela peut paraître loin de ce que nous appelions glissement poétique. Pourtant cet ensemble de phénomènes s'unifie dans le mécanisme lui-même du lapsus : le glissement du discours poétique ou du discours écrit. Et tous ces faits sont plus ou moins contrôlés comme ils sont plus ou moins évidents.

De ce point de vue, la phrase de *Nocturne vulgaire* citée au début de cette étude, et le texte entier de *Nocturne vulgaire*, sont très instructifs. *Nocturne vulgaire* est un des textes les plus corrigés des *Illuminations*.

L'écriture en est irrégulière, la division en paragraphes n'est pas toujours nette, la plume semble avoir dérapé plusieurs fois.

Les éditeurs eux-mêmes avaient hésité entre *toits rouges* et *toits rongés* au début du texte ⁽¹³⁾ ; le *J* majuscule et le *j* minuscule de *je*, à la septième ligne ⁽¹⁴⁾, semblent se surcharger mutuellement et se confondre sans qu'on puisse choisir entre les deux, l'un s'autorisant d'une coupure et d'une sorte d'alinéa, ou d'un désir de mettre en évidence cette première apparition de la première personne, l'autre s'expliquant par la ponctuation qui précède : une virgule. Plusieurs mots sont écrits en surcharge, partielle ou entière : *disperse*, à la ligne 4, surcharge *chasse* ; *aux* surcharge le début de *prê[s de]*, à la ligne 18 ; *sous* surcharge *dans* à la ligne 24 ; le *s* de *suffocantes* surcharge un *é*, à la ligne 25, comme si l'auteur avait d'abord voulu écrire *étouffantes*. Le contexte est véritablement celui du glissement : hésitations, corrections, surcharges. Les plus révélateurs de ces *lapsus calami* sont peut-être ceux qui consistent à commencer d'écrire trop tôt un mot qui ne vient qu'après. Ainsi, à la fin du texte, le *f* initial de *fouetter* surcharge une lettre difficile à lire mais qui est soit un *a* (début de *à travers*, qui vient ensuite ?), soit un *r* (début de *rouler*, qui apparaît deux lignes plus loin ?).

On se souvient de l'importance qu'avait pour Jacques Rivière le thème de la brèche dans l'œuvre de Rimbaud ⁽¹⁵⁾. Et c'est dans *Nocturne vulgaire* qu'apparaît le mot *brèches*, au pluriel, dans la première ligne, dans cette première phrase qui, pour un autre critique, Hugo Friedrich, exprime «le programme même de la poésie rimbaldienne» ⁽¹⁶⁾. Il y a, dans *Nocturne vulgaire*, aussi bien de simples allitérations : *le véhicule vire* (qui rappelle les *vingt véhicules* d'*Ornières*, avec la même reprise consonantique à l'initiale), que des glissements plus complexes comme celui de *bêtes de songe*, des lapsus purement homonymiques comme celui qu'André Thisse observait dans *la source de soie*, source «de soi» ⁽¹⁷⁾, ou de véritables formations de mots par le

⁽¹³⁾ Voyez le compte rendu de l'édition Albert Py des *Illuminations*, par Cecil HACKETT, *French Studies*, Vol. 25, No. 1, Jan. 1971, p. 102.

⁽¹⁴⁾ La numérotation des lignes correspond aux lignes du manuscrit. Voyez le facsimilé en regard de la p. 204.

⁽¹⁵⁾ Dans le second de ses articles paru en 1914 dans la *Nouvelle Revue française* (1^{er} août 1914, p. 209-230).

⁽¹⁶⁾ Hugo FRIEDRICH, *Structures de la poésie moderne*, trad. M.-F. Delmet, Denoël-Gonthier, 1976, p. 92.

⁽¹⁷⁾ André THISSE, *Rimbaud devant Dieu*, Corti, 1975, p. 117.

glissement : *opéradiques*, qui se rapporte d'ailleurs à *brèches*, et qui est une dérivation analogique du mot *opéra*, calquée sur l'anglais ou, selon Francis Scarfe, sur *opéra* et *parade* ⁽¹⁸⁾. Et puis, tout le texte est emporté dans la reprise glissante de la première et de la dernière phrase :

Un souffle (...) disperse les limites des foyers (...)
 (...)

 – *Un souffle disperse les limites du foyer.*

On peut se demander si le thème du texte n'est pas, lui-même, le glissement, du sommeil vers le songe. C'est dans ce texte encore qu'apparaît l'allitération très frappante observée plus haut : *et les Sodomes, – et les Solymes*. Quant à *bêtes de songe*, dont nous avons déjà parlé aussi, on le trouve quatre lignes plus bas qu'un phénomène du même ordre : *tache de gravier*, où l'on peut lire en filigrane **tas de gravier*. Mais surtout, *bêtes de songe* apparaît dans une phrase où les sons *s* et *z* se répètent comme s'ils répercutaient le *s* initial commun à *songe* et à *somme*, à partir duquel, suivant cette hypothèse, le mot aurait glissé, provenant lui-même de l'allitération qui précède (*Sodomes (...)* *Solymes*), qui remonterait à son tour à *siffler*, le mot et l'idée, présents dans la ligne qui précède. Plus complexe et plus disséminé, situé sur divers plans et multipliant les formes en l'espace des sept lignes, le phénomène de contamination rappelle celui de *Being Beauteous* :

– Ici, va-t-on siffler pour l'orage,
 et les Sodomes – et les Solymes, – et
 les bêtes féroces et les armées,
 – (Poustillon et bêtes de songe
 reprendront-ils sous les plus
suffocantes futaies, pour m'enfoncer
 jusqu'au yeux dans la source de soie).

D'autres faits similaires se greffent sur celui dont la lettre *s* semble être le principe de reproduction : l'assonance en *u* à l'initiale de trois mots consécutifs : *plus suffocantes futaies* ⁽¹⁹⁾, la répétition du mot *bêtes* (*bêtes féroces* et *bêtes de songe*) à une ligne de distance. En son dernier

⁽¹⁸⁾ Francis SCARFE, «A Stylistic Interpretation of Rimbaud», *Archivum Linguisticum*, Vol. 3, No. 2, 1951, p. 170.

⁽¹⁹⁾ La surcharge signalée plus haut *suffocantes-é[touffantes]* va dans le sens de cette sorte d'allitération en chiasme, de l'adjectif et du substantif : *u-f – f-u*.

Manuscrit

Nocturne vulgaire -

Un souffle ouvre des brèches, operadique
 dans les clairons, - brouille le
 pivotement des toits rongés, - ~~chasse~~
 les limites du foyer, - échoue les
 croisées. - Le long de la rigole, m'étant
 appuyé du pied à une gargouille, -
 les vers descendent dans ce carrosse dont
 l'épave est assez indiquée par les glaces
 courbes, les panneaux bombés et les sofas
 contournés. - Corbillard de mon sommeil,
 isolé, maison de linge de ma niaiserie,
 le véhicule vire sur la gazon de la
 grande route effacée et d'un pur défaut
 en haut de la glace de droite tournoient
 les blêmes figures lunaires, feuilles, saies,
 - Un vent et un bleu très fouies
 et usent l'image. Déclage pour
 environ d'une tache de gravier.
 - Ici. Va-t-on siffler pour l'orage,
 et les Sodomites et les Solymes, - et
 les bêtes féroces et les armées, -
 - (Postillon et bête de souge
 reprendront ils tous les plus
 suffocants futails, pour m'offencer
 jusqu'aux yeux dans la saumure de soie).
 - Et nous envoyez bouillir à travers
 les eaux clapotantes et brissons
 répandues, rouler sur l'abai de, daque...
 - Un souffle disperse les limites
 du foyer.



Manuscrit de Nocturne vulgaire
(Bibliothèque Nationale, Mss., N.a.fr. 14123)

verbe *panser*, plus volontiers transitif. Izambard rappelait à ce propos la conversation de Voltaire et de Louis XV : «Qu'avez-vous appris là-bas en Angleterre ? – A penser, sire – Les chevaux ?»⁽²²⁾. On voit bien ici, en tout cas, quel caractère faussement fortuit peut revêtir l'homonymie. Rimbaud, dans sa lettre, est plein d'une conviction didactique. Il s'explique, sans craindre d'écrire à son correspondant : «vous ne comprenez pas du tout et je ne saurais presque vous expliquer». Le jeu de mots sur *penser* est dans le «presque». «Ce n'est pas du tout ma faute», écrit-il encore avant de déclarer : «C'est faux de dire», etc. Entre «ce n'est pas du tout ma faute» et «Pardon du jeu de mots», il y a toute l'espace du glissement. Dérive du sujet : *je* devient *me*, produisant un effet d'homonymie qui n'est donc pas le glissement en lui-même mais un effet, comme inévitable, du glissement. Le déplacement de l'intransitif vers le transitif, qui peut rappeler le déplacement des personnes de la conjugaison dans le fameux «Je est un autre» de la même lettre, produit un déplacement sémantique : du sens habituel du verbe *penser* – avec sa référence cartésienne : «Je pense, donc (...)» – vers un sens où se reflète, par la transitivité, l'homonymie *penser-panser*.

Louis Forestier, dans son commentaire de ce vers du *Chant de guerre parisien* :

«Thiers et Picard sont des Eros»,

explique que Rimbaud permet au sens de glisser de l'un à l'autre de trois homonymes : du mot refoulé de *héros* vers le mot *zéros* en passant par *Eros* qui, malgré quelques caricatures du temps, convient particulièrement mal à la stature des deux personnages⁽²³⁾. Et toute la strophe, ainsi, est écrite par suggestion de glissements de lectures, *enleveurs* devenant *éleveurs* et *tropes* se laissant corriger en *troupes* :

«Thiers et Picard sont des Eros,
Des enleveurs d'héliotropes,
Au pétrole ils font des Corots
Voici hannetonner leurs tropes»

⁽²²⁾ Cité par Gérard SCHAEFFER dans son édition des *Lettres du voyant*, Droz-Minard, «Textes Littéraires français», 1975, p. 127.

⁽²³⁾ Louis FORESTIER, «Rimbaud et l'ambivalence», *Études sur les «Poésies» de Rimbaud*, essais recueillis par Marc Eigeldinger, Neuchâtel, À la Baconnière, «Langages», 1979, p. 47.

Comme on l'observe sans peine à partir du jeu de rimes entre *hélio-tropes* et *tropes*, générateur du lapsus (**troupes* → *tropes*), la rime est un lieu primordial de glissement :

«Quand le fameux Tropmann détruisit Henri Kinck
Cet assassin avait dû s'asseoir sur ce siège
Car le con de Badingue et le con d'Henri V
Sont bien dignes vraiment de cet état de siège» (24).

Elle permet l'assimilation : *Henri Kinck* (une des victimes du célèbre assassin Tropmann) et *Henri V* (le comte de Chambord), charriant avec eux, par assonance, la cible favorite de Rimbaud : *Badingue(t)*, Napoléon III.

La rime est une genèse automatique, subjective et objective, du lapsus. Elle permet de glisser sur ce qui est déjà glissant, depuis le lieu de la répétition en finale d'un son vocalique. C'est un effet du paradigme sur la ligne horizontale des mots. On en trouve évidemment de multiples et autres formes, dont la rime n'est plus qu'un prototype théorique : les *infâmes infirmes* d'une des trois proses «évangéliques» (*Bethsaida*) sont exemplaires du stade intermédiaire entre la rime et l'allitération, ayant de l'une le vocalisme, de l'autre la position initiale.

Lorsque Suzanne Bernard, dans son annotation de *Solde*, à propos de l'adjectif *inquestionable*, parle de lapsus, elle évoque un aspect essentiel du phénomène (25). Non pas sa forme : du français à l'anglais, ce qui est relativement banal et dont on trouve quelques cas dans les *Illuminations* (*comfort* pour *confort* dans *Solde* encore et dans *Mouvement ; ornamentales* pour *ornementales* dans *Fairy*), mais l'équivoque sémantique qui en résulte : *inquestionable* a-t-il le sens anglais d'*unquestionable*, à savoir «incontestable» où le sens déconstruit, «inquestionnable» : qu'on ne peut questionner ?

Et quand la question se pose, à propos de *Being Beauteous*, de savoir si c'est le titre (anglais) qui traduit l'expression française *Etre de Beauté* ou le contraire, n'est-ce pas une équivoque analogue ? Le glissement, quelle que soit sa forme, aboutit à une signification enrichie par son

(24) Rimbaud, *Vers pour les lieux*, éd. ADAM, «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, p. 219. Je cite le second des deux quatrains figurant, copiés par Verlaine, au dos d'une lettre du 14 octobre 1883, envoyée par Delahaye à Verlaine.

(25) «*Inquestionable* paraît un anglicisme (en anglais *unquestionable* signifie *incontestable*, Rimbaud a-t-il fait un lapsus ? (...))» (éd. Suzanne BERNARD (1960), p. 520 note 5).

propre mouvement. Les deux lapsus postulés dans *Parade* : *prendre du dos* pour **prendre du ventre* et *maîtres jongleurs* pour **maîtres-chanteurs*, dans le fait même, hypothétique, du glissement, appartiennent à un texte ponctué par les trois étapes de cet étrange glissement qui conduit au titre *Parade* à la dernière phrase (...) *parade sauvage*, en passant par le mot *Paradis* à hauteur du second paragraphe. Et si, à la fin de *Promontoire*, Rimbaud forge cette formule de *Palais-Promontoire*, en allitération et en rime très riche avec le *pâtre promontoire* de Victor Hugo, c'est au bénéfice d'un rapport métaphorique entre un lieu de départ, le *palais*, et sa transfiguration en *promontoire*, et tout le sens du texte se synthétise dans cette composition substantivale.

Dans les distinctions qu'on peut proposer entre les diverses sortes de glissements, la plus objective et la plus simple est sans doute entre le glissement entre deux mots écrits et le glissement entre un mot figurant dans le texte et un mot absent. C'était notre point de départ : le lapsus de lecture (*songe-somme*). Le mot absent mais suggéré est plus ou moins implicite, plus ou moins impliqué. Dans *Ce qu'on dit au poète*, le nom de Banville, à qui le poème est dédié, est fortement suggéré par celui de *Granville* (vers 54), auquel Rimbaud fait une allusion qui ressemble au calembour. Mais quand Suzanne Bernard observe dans le sonnet des *Voyelles* que Rimbaud a fait le *U* «vert» et non le *I* pour éviter le calembour : *I vert* – hiver, et permettre l'allusion : *U[ni]vers* derrière *U vert* ⁽²⁶⁾, c'est sujet à caution. La suggestion vient vite parfois, et l'on est souvent tenté de revoir à travers les mots la forme automatisée d'une lecture : **Tartare* derrière *Barbare*, à cause de la *viande saignante* du début du texte, etc. L'incongru n'est jamais tout à fait hors de propos. Mais toute lecture, à tout moment, est susceptible de dérapage.

À côté de celui-là, le glissement entre deux ou plusieurs mots figurant dans le texte est nécessairement moins subjectif : le *maladif halali* des *Bannières de mai* ou les *lectures mal bienveillantes* de *Ce qu'on dit au poète*. Il faut envisager quelques cas intermédiaires, où le second terme du glissement n'est pas exactement absent. C'est la variante. Ainsi, dans *Oraison du soir*, cette alternance entre «l'or jeune» (ms. Valade) et «l'or jaune» (première version imprimée, dans *Lutèce*,

(26) Éd. Suzanne BERNARD (1960), p. 409 note 13.

5-12 octobre 1883). Si la leçon du manuscrit l'emporte sur la leçon imprimée, le vers est bien :

«Qu'ensanglante l'or jeune et sombre des coulures».

Mais l'autre leçon n'est pas nécessairement une erreur d'impression. Elle est peut-être une authentique variante et nous serions alors devant le cas d'un glissement de la seconde espèce dont nous aurions les deux termes.

Le plus souvent en effet, tout est livré à l'interprétation. C'est à dire à une réécriture. Les cas les plus flagrants : «prendre du ventre» glissant vers *prendre du dos*, dès lors qu'ils sont analysés en leur structure double, engagent vers une interprétation, au point que dans le cas cité, la formule courante écrite sous la formule rimbaldienne, semble écarter certaines interprétations (par exemple prendre sur le dos comme on fait d'une pancarte). Le postulat d'une formule autre mais à peine autre est nécessairement faux, puisqu'on en tire un parti de lecture. C'est une inscription apocryphe, une traduction collée sur le texte, sur lui ou sous lui, même si, placée à côté de lui, elle fait figure de sœur plutôt que de rivale : «Désir d'amour. Déserts d'amour» écrit Pierre Brunel, faisant et ne faisant pas une glose du titre, *Les Déserts de l'amour*, l'expliquant sans l'expliquer, jouant sur l'indécision, sur la perversion du sens par les mots ⁽²⁷⁾.

Cela ne signifie pas que l'autre type de glissement ne se prête pas à l'interprétation. Au contraire, s'il est d'apparence syntagmatique, c'est le paradigme aussi qui le fonde. Noter un fait observé, c'est déjà le choisir, lui donner un poids, une immobilité, donc un sens. Il est peut-être assez évident, étant donné le contexte, le sens et la portée de tout le texte, que dans *Promontoire*, les mots *bacchanales*, *canaux* et *Carthage* se succèdent selon une logique du son plutôt que du sens, au point que les *canaux* appartiennent à *Carthage* et que *Venise*, qui apparaît plus loin, n'a plus que des *embankments*. Mais dirions-nous que, dans le troisième paragraphe de *Métropolitain*, l'adjectif *enlumines* «engendre» l'adjectif *lumineux* à quelque deux lignes de distance ? Non, nous dirions plutôt que *ces crânes lumineux* «fait écho» à *ces masques enlumines*, parce que la répétition s'étend et se précise, qu'elle répond plutôt à une logique du sens qu'à une logique du son. Au contraire

(27) Pierre BRUNEL, *op. cit.*, p. 18.

encore de ce qui se passe dans cette phrase de *Villes (L'acropole)* où l'automatisme paraît plus fort qu'une volonté de reprise : *Un pont court conduit (...)*, où le verbe reprend la consonne du premier mot qui précède et la voyelle du second : *p (on) t [c]ourt [c] (on) duit* (28). Et le fait, notable à la rigueur, devient à peine perceptible. Seul le hasard ou le regard attentif permet de l'observer. L'arbitraire devient alors très grand. Mais aucune lecture n'est interdite, dans la mesure où elle se meut dans l'invérifiable. On peut ainsi, au hasard des textes et des instants, trouver de multiples occurrences. Entre le son et le sens, entre l'effet incontrôlé et l'effet voulu, il n'y a bien souvent pas de frontière. La lecture est indécision. Son idéal – est-ce ce qu'on appelle parfois la lecture littérale, la lettre du texte ? – est de n'exister que sur un plan horizontal. Mais elle ne le peut. Elle est livrée à la nécessité du sens, donc du jeu, de l'espace, des abîmes entre les mots. Elle dérive par nécessité. Elle est tout entière ce glissement. J'imagine que le mot *Pan* au début d'*Antique*, dérivé vers *paon*, par homonymie (l'homonymie est objective puisqu'elle objecte le sens), permet l'image suivante où les *yeux, des boules précieuses*, occupent l'espace environnant. Est-ce vrai, est-ce faux ? C'est incontestable, c'est le glissement.

**

Rappelons enfin ces vers de Baudelaire, dans «Le Balcon» :

«Car à quoi bon chercher tes beautés langoureuses
Ailleurs qu'en ton cher corps et qu'en ton cœur si doux ?»

Rimbaud s'en souvient-il lorsqu'il met entre guillemets, dans *Enfance I*, «cher corps», et puis «cher cœur» ? Il cite, en tout cas, un cliché du discours amoureux :

«*Quel ennui, l'heure du «cher corps» et «cher cœur».*»

Telle est la dernière phrase de *Enfance I*. *Cher corps* et *cher cœur* sont en double allitération. C'est, structurellement, l'inverse d'une rime : ce n'est pas le dernier son qui est repris, mais tout ce qui précède :

cher c { orps
cœur

(28) Cf. dans *Nocturne vulgaire* encore, la présence de la voyelle *on*, à la même place, dans la première syllabe de trois adjectifs dans trois groupes successifs : *les glaces convexes, les panneaux bombés et les sofas contournés*.

Naturellement, *-orps* et *-œur*, ne rimant pas, se répondent comme deux contre-rimes et donc, d'une certaine manière, en viennent à rimer par la consonne et par l'absurde. Dans *Les Assis* :

«Ces vieillards ont toujours fait tresse avec leurs sièges»

Ils ont *fait tresse*, pour **fait corps*, formule plus courante, suivant le mécanisme de glissement. Et suivant le même mécanisme, dans *Comédie de la soif* (*I Les Parents*) :

«nos vins secs avaient du cœur !»

alors que l'usage courant, en parlant du vin, est de dire : *avoir du corps* ⁽²⁹⁾.

Voilà résumé notre propos : le lapsus entre deux mots présents : *corps* et *cœur* dans la phrase d'*Enfance* ; le lapsus entre un mot présent et un mot absent : dans le vers de *Comédie de la soif*. Le glissement horizontal et le glissement vertical. Ils ont en commun les mots eux-mêmes, le jeu entre *corps* et *cœur*. Suivant une tradition probablement romantique, c'est le *cœur* qui l'emporte. Et si la consonne fait l'unité, la voyelle la défait.

On a souvent observé, dans la poésie de Rimbaud, en particulier dans les *Illuminations*, une manière d'autorité, qui tend à restaurer un effet vocal du texte écrit. L'exclamation, les phrases nominales, les mots soulignés, les phrases brèves, les rythmes marqués de tirets, d'énumérations, de répétitions, tout cela est le signe de cette autorité. Je suis tenté d'inscrire le rôle de la consonne, contre-voyelle, contre-rime, parmi les marques de cette autorité. Il serait dérisoire de généraliser, de définir le discours poétique rimbaldien comme un discours oratoire, déclaratif, un discours de la consonne, un hermétisme de la consonne, en le comparant par exemple au vocalisme mallarméen. Mais dans le «beau souci» de la répétition, il y a, miroitant et trompeur, ce qui dérape, ce qui est incertain et dont l'essence serait vocalique, et ce qui joint, ce qui frappe et rythme, et qui serait d'essence consonantique.

L'importance de ces glissements divers est d'abord celle de la libre association des mots. Signes virtuels mais constants d'une plus grande liberté du discours, d'un laisser-aller du verbe, ils font du discours poétique quelque chose d'analogue au rêve, libre de ses associations,

(29) Signalé dans l'éd. Suzanne BERNARD (1960), p. 432 note 2.

incontrôlé, c'est-à-dire contrôlé par une force qui semble extérieure à nous alors qu'elle est en nous.

«Si je dis *corps*, puis *cordoue*, c'est que je forme entre ces deux mots un pont onirique qui fait apparaître toute une vision et une conception de la vie.»

déclare un Dali moins surréaliste qu'on ne l'imaginait⁽³⁰⁾, et qui nous rappelle le *corps-cœur d'Enfance* et peut-être aussi, à cause de *Cordoue*, le *Damas damnant de longueur de Métropolitain*.

Les mots ne paraissent jamais si réels que dans cette faculté de résonner, de raisonner, en d'autres mots, de suggérer non pas le sens mais le verbe, d'être *signifiants*. Dali parle du «pont onirique» qui les rejoint. C'est un pont merveilleux, en effet, si le poète et son lecteur y ont accès tous deux.

Le pauvre critique dit alors tout ce qu'il peut dire. À lui l'inconscience n'est plus permise. Il n'a plus qu'à souligner les *s* de l'allitération, entre un poète et un lecteur qui n'en croient pas leurs oreilles et leurs yeux. Le lecteur fidèle et son poète ne cherchent pas la sonorité des mots, ils en cherchent l'usage. L'allitération est une «ré-compense»⁽³¹⁾. Si deux consonnes se retrouvent ensemble, c'est tant mieux. C'est un joli cadeau de la poésie au poète. La rime est voulue, dans les vers, parce que la poésie la veut, non le poète. L'allitération n'a jamais, quant à elle, d'autre génération que spontanée, sauf chez des orateurs qui chercheraient la diversion et l'effet. Si le poète dit *sifflements*, la poésie lui répond *s* ; s'il dit *tintements*, elle lui répond *t*.

Le glissement, écrit ou lu, est pure virtualité. Il est bien d'autres choses encore. Il est aussi la parodie d'un cliché, lorsque se répondent entre guillemets, comme deux échos voisins, le «*cher corps*» et le «*cher cœur*» d'*Enfance*, ou lorsqu'alternent *route* et *marche*, à la fin de *Démocratie* :

«*C'est la vraie marche. En avant, route !*»

entre guillemets aussi, puisque tout le texte est entre guillemets. L'allitération, glissement progressif, ou la permutation, glissement réciproque, est la parodie d'un cliché discursif que, d'autre part, les guillemets rendent à un discoureur anonyme.

⁽³⁰⁾ *Entretiens avec Salvador Dali*, par Alain BOSQUET, Belfond, 1966, p. 169.

⁽³¹⁾ C'est le mot d'un poète, Gilbert Lely.

Parodie du cliché, ou parodie du mythe. Ainsi, selon Pierre Brunel, la *Circeto* de *Dévotion*, glisse sur le nom de deux figures mythologiques : la *Circé* d'Homère et la déesse phénicienne *Dircéto* ⁽³²⁾, ou selon Faurisson, sur la même *Circé* et la divinité marine *Κητώ* ⁽³³⁾. Le glissement, qui n'est que mot, subterfuge verbal, dépasse le mythe et le cliché. L'anagrammatisme est une contre-idéologie, un pied de nez à l'arbitraire du signe, au sens, par l'union des mots et des lettres : «La France, notre bopéyi, s'apeulait ja 10 l'Agale». Ce sont les «P'Haroles» d'Aragon ⁽³⁴⁾, avec apostrophe – *H*, qui ne sont pas loin du «Thiers et Picard sont des Eros» rimbaldien, sans *H* à *Eros*.

Les mots ont leur sens et il incombe à l'écrivain d'user de cette charge sémantique des mots avec plus d'acuité que dans l'usage ordinaire. Mais les mots, aussi, ont à lutter contre le sens, et cette lutte commence par l'homonymie. Le «pont onirique» de Dali a de multiples formes, des circuits longs et courts, horizontaux, verticaux et obliques. Les «jeunes mers», des *Sœurs de charité* :

«Pareil aux jeunes mers, pleurs de nuits estivales»

sont devenues, en quelques années où le souvenir des mots l'emporte sur la mémoire sémantique, les *jeunes mères d'Enfance*. Mais les *mers* n'ont pas disparu : celles de *Métropolitain*, ces *mers d'Ossian* font dériver d'*Ossian* à l'*Océan*, plus loin dans le texte, comme on dérive, dans *Fête d'hiver*, des *vergers* aux [*vermeils*] et des [*vermeils*] aux *verts* et aux *rouges du couchant*, par l'allitération du son et l'allitération du sens, pour revenir au «grand rêve/Vert et vermeil» des *Réparties de Nina* et à cette image des *Premières Communions* où

«Des cieux moirés de vert baignent les Fronts vermeils».

Des «ponts oniriques», il y en a ainsi un nombre infini. Entre les premiers vers et les dernières proses de Rimbaud, ils raccourcissent le chemin.

⁽³²⁾ Hypothèse émise dans une conférence faite à l'Université de Gand, le 30 octobre 1980, sur «Poétique du récit mythique dans les *Illuminations*».

⁽³³⁾ Robert FAURISSON, *art. cit.*, p. 29.

⁽³⁴⁾ ARAGON, *Traité du style*, rééd. Gallimard, «L'Imaginaire», 1980, p. 184 et 216.

Rimbaud et Apollinaire, quelques différences

Il est naturel d'associer Rimbaud et Apollinaire qui se sont inspirés, chacun à sa manière, des *Fleurs du mal*. À travers Baudelaire ils se rattachent au passé, et en même temps ils annoncent les Surréalistes et l'avenir. Rimbaud, dans sa lettre dite du voyant, avait reconnu la grandeur de son prédécesseur, «*le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu*» ; puis, avec une arrogance d'adolescent, il avait ajouté : «*la forme si vantée en lui est mesquine*». Apollinaire aussi avait vu, sinon la grandeur, du moins l'importance, de Baudelaire ; mais, dans son Introduction aux *Fleurs du mal*, il manifeste une singulière incompréhension de sa poésie. Il y cherche, comme devant le «*sombre et triste*» logis de l'hôtel Lauzun, de la lumière, du «*soleil*»⁽¹⁾ ; il veut les Fleurs sans le Mal et sans le pessimisme ; il veut selon sa propre expression «*la saine réalité*». D'autre part, il trouve la forme, sinon «*mesquine*», du moins «*vieille*»⁽²⁾. Ainsi, comme Rimbaud, il fait l'éloge de Baudelaire, puis le rejette. Mais ces ressemblances d'attitude envers Baudelaire – qui est en quelque sorte une pierre de touche – ne sont qu'apparentes. Les opinions de Rimbaud, pour et contre Baudelaire, sont extrêmes, catégoriques, absolues ; celles d'Apollinaire sont tièdes, hésitantes, équivoques. Et plus on étudie les œuvres des deux poètes, plus on y trouve ces mêmes différences de concision, d'intensité, et de «*température*», pourrait-on dire ; et aussi des différences plus profondes.

Depuis plus de soixante ans, écrivains et critiques trouvent des ressemblances, et des affinités, entre les deux poètes ; et parfois même une influence très marquée de Rimbaud sur Apollinaire. Dès 1913, Duhamel avait reconnu dans *Alcools*, «*la voix profonde et terrible*» de

(1) Louise FAURE-FAVIER, *Souvenirs sur Apollinaire*, Grasset, 1945, p. 34.

(2) *L'Œuvre poétique de Charles Baudelaire*, «*Les Fleurs du Mal*», introduction et notes par Guillaume Apollinaire, Bibliothèque des Curieux, 1924, p. 3-4.

Rimbaud ⁽³⁾ ; quatre ans plus tard, André Breton déclara, au sujet du même volume, que *L'Émigrant de Landor Road* était le *Bateau ivre* de Guillaume Apollinaire ⁽⁴⁾, et, récemment, Le Roy Breunig, en parlant de l'importance de Rimbaud sur l'évolution d'Apollinaire, a dit que, sans les *Illuminations*, *Onirocritique* n'aurait guère été possible ⁽⁵⁾. Pendant cette même période, d'autres chercheurs, tels Madame Moulin et Madame Durry, Pascal Pia, Roger Shattuck, et le professeur Carmody, ont découvert des ressemblances de thèmes, de vers, d'images, de mots, et de rythmes. En fait, on en avait trouvé tant que, souvent, les *différences* ont été brouillées, ou obscurcies ; et Rimbaud et Apollinaire étaient en danger de former un de ces fameux « couples dioscuriques » de la littérature française ⁽⁶⁾.

À notre tour, nous voudrions faire des rapprochements ; mais dans l'intention de mettre en lumière certaines différences essentielles. Beaucoup de textes seraient à rapprocher et, parmi les plus importants, les deux manifestes, la *lettre « du voyant »* et *L'Esprit Nouveau et les poètes ; Ville et Zone ; Marine et Océan de terre* (du point de vue de la technique) ; et les deux testaments poétiques, *Adieu d'Une saison en enfer* et *La Jolie Rousse*. Cependant, nous avons préféré examiner d'autres textes, plus simples, mais qui révèlent encore mieux, peut-être, les différences entre les deux œuvres.

Comparons tout d'abord un texte des *Illuminations*, le troisième d'un groupe de cinq poèmes réunis sous le titre général d'*Enfance*, qui commence par « *Au bois il y a un oiseau, [...]* », et le poème intitulé *Il y a* de *Calligrammes*. Une comparaison entre ces deux « *Il y a* » a déjà été faite par Mme Durry dans son livre *Guillaume Apollinaire* ⁽⁷⁾ ; mais son étude, enthousiaste et pénétrante, comprend, en plus, *Océan de terre* et *Le Chant d'amour*. Nous allons nous borner à l'examen des deux poèmes indiqués, en essayant de mettre l'accent sur des aspects dont Mme Durry n'a pas tenu compte.

⁽³⁾ *Mercure de France*, t. CIII, n° 384, 16 juin 1913, p. 801 ; et *Les Poètes et la poésie 1912-1914*, *Mercure de France*, 1922, p. 267.

⁽⁴⁾ « Guillaume Apollinaire » (1917), dans *Les Pas perdus*, Gallimard, 1924, p. 36.

⁽⁵⁾ *Guillaume Apollinaire*, Columbia University Press, New York-London, 1969, p. 25.

⁽⁶⁾ Voir ETIEMBLE, « Les Couples dioscuriques », *Le Mythe de Rimbaud. Structure du mythe*, Gallimard, 1952, p. 296-303.

⁽⁷⁾ Marie-Jeanne DURRY, *Guillaume Apollinaire, Alcools*, 3 tomes, Sedes, 1956-1964, t. II, p. 86-103.

Les critiques ont donné du poème de Rimbaud de nombreuses interprétations, tantôt simples, tantôt complexes. Ce qui tient peut-être à la nature même du poème, à la fois simple et complexe. André Barre, par exemple, dans son ouvrage *Le Symbolisme*, parle de «*la simplicité la plus grande*» de ce poème, où il trouve «*des réflexions les plus enfantines*», et une «*recherche de l'ingénuité*» qui fait de Rimbaud «*le père de Francis Jammes*» ! (8). Cette opinion, assez curieuse, date de 1912. Sans doute trouverions-nous aujourd'hui plus vraies ou plus justes ces observations, complexes et profondes, de Michel Deguy :

Puisque la *totalité* échappe toujours à tout point de vue, toute pensée cherche alors un *point d'Archimède*, par où n'être pas au monde – comme dira Rimbaud – *pour s'assurer que le monde est, qu'il y a un monde, et d'être ainsi au monde*. Or, pour la poésie, tout point du monde, tout lieu *peut* être ce relais utopique, hors monde, hors lieu. En tout point il y a une figure du tout ; il y a la figure du «*il y a*». (Écoutons Rimbaud, *Enfance III* : «*Il y a une horloge qui ne sonne pas*») ; tout lieu peut offrir de quoi l'excéder, s'y exhausser, pour voir *comment c'est*, et dire *c'est comme ça* (9).

À l'encontre d'André Barre, qui avait vu dans «*Il y a* » une pensée enfantine, Michel Deguy y discerne «*une pensée chercheuse*», une pensée qui, en cherchant, remet en question la langue – et le monde.

Entre ces extrêmes du simple et du complexe, il y a le point de vue objectiviste. C'est le point de vue de ceux qui croient qu'il existe, loin du poème – dans l'histoire ou dans la vie du poète lui-même – des faits, des incidents, bref des sources «*réelles*» qui l'expliquent. Ainsi Jacques Gengoux voit dans les sept phrases d'«*Il y a*», «*sept symboles de la vie campagnarde ou de l'humanité en son enfance occidentale, le Moyen-Âge*» (10). Pour Antoine Adam, au contraire, il s'agit non de l'enfance de l'humanité mais de celle de Rimbaud lui-même :

Non pas d'ailleurs nécessairement des scènes vécues, mais ses rêveries d'enfant, les images qui l'occupèrent, et les émotions qu'il a plus tard rattachées aux débuts de l'homme dans la vie (11).

(8) André BARRE, *Le Symbolisme. Essai historique sur le mouvement poétique en France de 1885 à 1900*, Jouve, 1912, p. 292-293. «*L'ingénuité*» dans ce texte de Rimbaud nous fait songer plutôt à la «*perception enfantine*» qui est, dit Baudelaire, dans «*Le Peintre de la vie moderne*», «*une perception aiguë, magique à force d'ingénuité*».

(9) «*La Poésie en question*», *Modern Language Notes*, Vol. 85, 1970, p. 421-422.

(10) *La Pensée poétique de Rimbaud*, Nizet, 1950, p. 514.

(11) Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine

L'opinion du professeur Alan Chisholm est moins nuancée : «The «*Enfance*» context [...] makes it certain that these are reminiscences of childhood, and «vous» refers to the poet as a small boy, as it does also in «*Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir*». We can imagine the boy walking (not alone, alas) in the country round Charleville» (12).

Non pas seul, hélas, parce que, selon cet exégète, «*there is always quelqu'un to hustle him along*».

Mais, si le contexte du poème est, comme le croient Adam et Chisholm, l'*Enfance*, ne s'agit-il pas d'une enfance exceptionnelle, d'une enfance d'«après le déluge» ? En effet, *Après le Déluge*, le premier poème des *Illuminations* (et qui précède immédiatement *Enfance*) en est le véritable contexte.

Dans *Après le Déluge*, les choses, les animaux, les personnes agissaient de façon normale. Les enfants regardaient des livres, des images ; les castors bâtissaient ; les fleurs s'ouvraient ; le sang coulait dans les abattoirs. Tout était aussi normal qu'avant le déluge. La Nature ne savait que se répéter. C'était «*un ennui !*» (122). Et voilà pourquoi Rimbaud avait invoqué un nouveau déluge pour tout détruire, mais aussi pour tout changer – et pour créer. Dans *Enfance* (et dans presque toutes les *Illuminations*), les êtres et les choses n'agissent pas de façon normale. Ils ne sont plus utiles ; ils ne servent à rien. Leur seule fonction, c'est d'être là, élément poétique dans un poème. Ainsi, dans *Enfance*, l'enfant est «*sans parents*» ; les vagues de la mer sont «*sans va:sseaux*» ; les fleurs n'ont pas de nom – ce sont des «*fleurs de rêve*», des fleurs magiques. Et c'est justement parce que les êtres et les objets n'ont plus de rapports directs avec ce que nous appelons «la vie réelle» qu'ils pourront vivre autrement, d'une vie nouvelle.

Le monde de cette «enfance» est à la fois simple et complexe, clair et ambigu. Rien de plus simple, par exemple, que les trois mots «il», «y», «a» ; mais cette tournure – aujourd'hui formule usée dans la poésie – est ici riche de plusieurs sens. Elle est d'ailleurs jeune, ayant encore sa pleine force de verbe. Mais quel en est le temps – présent, passé, ou futur ? Est-ce un «il y a» qui évoque un passé, dont le souvenir seul

ADAM, Gallimard, 1972, p. 980. Les chiffres entre parenthèses, inscrits à la suite des citations de Rimbaud, renvoient désormais aux pages de cette édition.

(12) A. R. CHISHOLM (compte rendu de C. A. HACKETT, *Rimbaud*), *AUMLA*, No. 8, May, 1958, p. 48.

dure encore ? Ou un «il y a» qui situe les images dans un présent éternel, un «il y a» qui n'est que présent et présence au moment où l'on dit le poème ? Ou est-ce, au contraire, un «il y a» qui suggère seulement ce qui est possible, ou serait possible, quelque part, à l'avenir ; ou bien, ce qui ne pourrait jamais exister, nulle part ⁽¹³⁾ ?

Cette ambiguïté, c'est-à-dire cette richesse, caractérise le poème, où l'on entend (ainsi que dans «*Voyelles*») deux tons, deux voix : la voix d'un enfant qui raconte une histoire ; et la voix du voyant, qui annonce une expérience qu'il est en train de faire – l'expérience de voir, et de nous faire voir.

Ernest Delahaye avait appelé ce poème une «*historiette en un style enfantin*» ⁽¹⁴⁾ ; et la façon de voir des choses, les unes après les autres, seules, isolées, semble bien tenir du «style enfantin» : – «*un oiseau*», «*une horloge*», «*une fondrière*», «*un nid*», «*une cathédrale*», «*un lac*», etc. On dirait, n'est-ce pas, la vision d'un enfant ? Mais cette vision est aussi celle du voyant, qui distingue, parmi les innombrables pluriels du monde, le singulier, et lui donne un pouvoir unique.

Enfance est en même temps une vision et un exercice élémentaire, une initiation à la voyance. Après le choc brutal, mais salutaire, du premier poème, *Après le Déluge*, Rimbaud cherche à réveiller notre esprit, à l'exercer. Il veut nous forcer à changer nos manières habituelles de percevoir afin de voir, et d'entendre, «pour la première fois», comme on dit. Il nous offre, comme il dit lui-même, «*l'occasion, unique, de dégager nos sens !*» ⁽¹⁴⁵⁾ :

Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir.

Il y a une horloge qui ne sonne pas.

Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches.

Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte.

Il y a une petite voiture abandonnée dans le taillis, ou qui descend le sentier en courant, enrubannée.

Il y a une troupe de petits comédiens en costumes, aperçus sur la route à travers la lisière du bois.

Il y a enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse. ⁽¹²³⁾

Examinons les trois phrases les plus surprenantes, qui sont aussi les trois phrases qui ont inspiré de nombreuses interprétations divergen-

⁽¹³⁾ Aucune ambiguïté dans la formule d'André Breton, qui exprime l'espoir et la foi du surréalisme, «*Il y aura une fois ...*».

⁽¹⁴⁾ *Les «Illuminations» et «Une saison en enfer» de Rimbaud*, Messein, 1927, p. 38.

tes ⁽¹⁵⁾. D'abord : «*Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir*». D'habitude, on s'arrête pour écouter ; mais ici un chant nous arrête, ou plutôt «vous» arrête. L'oiseau du poème d'Apollinaire «*Un Oiseau chante*» est moins original ; il «*charme*» l'oreille du poète, mais ne l'arrête pas, et ne le fait pas rougir. Mais est-ce que la sensation est si forte, et si agréable, qu'on rougit de plaisir ; ou est-ce qu'on rougit de honte ? Est-on coupable de n'avoir jamais écouté une chose aussi simple et aussi pure que le chant d'un oiseau ? Trop pris par la vie quotidienne, on a entendu un mélange de sons, un bruit confus parmi tant d'autres ; mais on n'a jamais vraiment écouté. On ne sait donc pas ce que c'est que le chant d'un oiseau.

Puis, cette horloge «*qui ne sonne pas*». Pour certains, elle est le soleil, horloge de la nature ; pour d'autres, une réponse silencieuse à l'horloge bavarde des *Fleurs du mal* ; pour d'autres encore, un symbole de l'ordre tyrannique de notre civilisation. Pour essayer de résoudre le problème, il suffirait, peut-être, de consulter, selon une sage coutume (assez récente pour les études rimbaldiennes), un dictionnaire : le Delvau, le Bescherelle, ou le Littré. Ainsi, afin d'éclairer ce poème, Madame Madeleine Perrier a pris le Littré et, en cherchant sous le nom «Cocou» qui, à son avis, est à l'origine de trois des images du texte, l'oiseau, l'horloge, et la voiture, voici ce qu'elle y a trouvé (et ce qu'elle a, hélas, accepté comme la solution du problème) : COUCOU. Pendule à cocou, ou, simplement, cocou, nom d'horloges venues d'Allemagne, qui, au lieu de sonner l'heure, font entendre le cri du cocou. Se dit aussi, par extension, de toutes ces petites horloges de bois qui se font en Allemagne et ne sonnent pas l'heure, mais auxquelles on adapte souvent un réveille-matin ⁽¹⁶⁾.

Mais plutôt que le dictionnaire, consultons le texte, où le silence de l'horloge nous surprend, et nous frappe, tout autant que le chant de l'oiseau. Une absence de son est ici aussi puissante que l'était, au vers

⁽¹⁵⁾ La surprise et le mystère ne sont pas absents des autres phrases, pourtant plus réalistes. Quelles sont ces «*bêtes blanches*» dans «*un nid*» ? Pourquoi la «*petite voiture*» est-elle «*abandonnée*», et pourquoi se met-elle à descendre le sentier «*en courant*» ? Qui sont les «*petits comédiens en costume*» ? Qui sont, enfin, le «*quelqu'un*» et le «*vous*» de la dernière phrase ? Il existe des affinités entre ce texte et une évocation de l'enfance dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* (Gallimard, 1951, tome I, p. 76) ; mais tandis que Rimbaud affirme, et suggère, Chateaubriand explique les sensations qu'il éprouve en écoutant le «*son magique*» d'un oiseau.

⁽¹⁶⁾ Rimbaud, *Chemin de la création*, Gallimard, 1973, p. 164.

précédent, une présence de son. La routine et l'habitude émoussent nos sens ; et c'est seulement lorsqu'une horloge s'arrête qu'on s'aperçoit tout à coup qu'elle avait fonctionné. C'est quand elle ne sonne plus qu'on la regarde et l'écoute. D'ailleurs, cette horloge ne sonne pas parce que nous sommes dans un monde où le temps, tel qu'il est mesuré par nos pendules, n'existe plus.

La phrase la plus surprenante est pourtant la quatrième, «*Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte*». Ce vers est si étrange que Jacques Gengoux s'est demandé si cette cathédrale qui descend n'est pas un symbole de la décadence et de la chute de l'église⁽¹⁷⁾. Se tenant plus proche du texte, Mme Durry dit que la cathédrale est la forêt (le bois du poème) «*aux arbres immémorialement pareils à des colonnes*»⁽¹⁸⁾. Mais cette image romantique des arbres-colonnes qui s'élèvent n'expliquent pas «*descend*» ; et Mme Durry ne dit rien du verbe. Peut-être pourrait-on dire que Rimbaud décrit un paysage et des objets tels qu'ils lui apparaissent, tels qu'il les *voit*. A-t-il simplement vu une cathédrale reflétée dans l'eau d'un lac qui semble monter pour rencontrer la cathédrale qui semble descendre ? Ou, a-t-il, au contraire, tout imaginé ? Est-il vraiment étonnant de voir – dans un poème – une cathédrale qui descend ? Nous avons l'habitude de dire que les édifices «*montent*», «*se dressent*», «*s'élèvent*» ; et c'est ainsi que nous sommes accoutumés à les regarder, du bas vers le haut. C'est ainsi que Victor Hugo, par exemple, a vu, et décrit, la façade de la cathédrale de Notre-Dame : d'abord les portails, puis la rosace, ensuite la galerie, finalement les tours. C'est là peut-être une façon romantique de voir, de la terre vers le ciel, un mouvement ascendant qui suggère aspiration et prière. Mais Rimbaud est loin de vouloir nous faire apprécier, comme Hugo, «*la tranquille grandeur de l'ensemble*»⁽¹⁹⁾. Il nous invite à modifier notre façon de voir, à quitter nos vieilles habitudes, afin de regarder non du bas vers le haut, mais dans le sens contraire. Ainsi, il n'est pas difficile de faire «*descendre*» les objets les plus solides, les plus stables. Pour nous, «*gens graves*», cette gymnastique visuelle paraît enfantine ; mais, pour Rimbaud, c'est le geste révolutionnaire de quelqu'un qui veut détruire ou transformer notre monde.

(17) Voir J. GENGOUX, *op. cit.*, p. 16.

(18) Voir Marie-Jeanne DURRY, *op. cit.*, p. 91.

(19) *Notre-Dame de Paris*, Union Générale d'Éditions, 1962, p. 92 (Coll. «Le Monde en 10/18»).

Quant au dernier vers, la plupart des critiques ont vu dans le «vous» Rimbaud lui-même, «*enfant abandonné et menacé, repoussé*», selon Albert Py (20). Il est également question d'un souvenir de l'enfance du poète dans l'analyse rigoureuse d'Albert Henry qui, en expliquant le sens de ce texte, résume «*Même au bois, il y a encore quelqu'un qui me chasse, quand j'ai faim*» (21). Mais, à notre avis, ce «*quelqu'un*» pourrait être le poète lui-même ; et le «vous» nous, les lecteurs, qu'il «*chasse*» pour nous empêcher de contenter des appétits dits «réels» : la faim et la soif. Dans tous les cas, il nous semble faux de trop insister sur le côté autobiographique de ce poème ; car on n'y trouve aucun sentiment personnel, du moins explicite. Le dernier vers est, comme tous les autres, une constatation, mais abrupte et brutale. Ce qui est remarquable dans *Enfance III*, c'est l'absence du «Je».

En revanche, dans la poésie d'Apollinaire, le «je» est partout, même dans les descriptions apparemment objectives. Dans le poème «*Il y a*», écrit en 1915, nous trouvons un «je» qui aime et qui languit ; un «je» qui attend, travaille, songe, imagine ; et surtout un «je» qui regarde, qui voit ; mais, à la différence de Rimbaud, qui voit ce qui se passe devant lui, et tout autour.

*Il y a un vaisseau qui a emporté ma bien-aimée
 Il y a dans le ciel six saucisses et la nuit venant on dirait des asticots dont
 naîtraient les étoiles
 Il y a un sous-marin ennemi qui en voulait à mon amour
 Il y a mille petits sapins brisés par les éclats d'obus autour de moi
 Il y a un fantassin qui passe aveuglé par les gaz asphyxiants
 Il y a que nous avons tout haché dans les boyaux de Nietzsche de Goethe et
 de Cologne
 Il y a que je languis après une lettre qui tarde
 Il y a dans mon porte-cartes plusieurs photos de mon amour
 Il y a les prisonniers qui passent la mine inquiète
 Il y a une batterie dont les servants s'agitent autour des pièces*

(20) Voir Arthur Rimbaud, «*Illuminations*», édition établie par A. Py, Droz et Minard, 1967, p. 90.

(21) Voir A. HENRY, «Linguistique structurale et esthétique littéraire : un essai d'explication de *Enfance* de Rimbaud» dans *Méthodes de la grammaire. Tradition et Nouveauté* (Actes du colloque tenu à Liège du 18 au 20 nov. 1964. Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, fasc. CLXXV), Paris, 1966, p. 113. Repris dans A. HENRY, *Automne, Études de philologie, de linguistique et de stylistique*, Gembloux, Duculot, 1977.

Il y a le vaguemestre qui arrive au trot par le chemin de l'Arbre isolé
Il y a dit-on un espion qui rôde par ici invisible comme l'horizon dont il
s'est indignement revêtu et avec quoi il se confond
Il y a dressé comme un lys le buste de mon amour
Il y a un capitaine qui attend avec anxiété les communications de la TSF
sur l'Atlantique
Il y a à minuit des soldats qui scient des planches pour les cercueils
Il y a des femmes qui demandent du maïs à grands cris devant un Christ
sanglant à Mexico
Il y a le Gulf Stream qui est si tiède et si bienfaisant
Il y a un cimetière plein de croix à 5 kilomètres
Il y a des croix partout de ci de là
Il y a des figues de Barbarie sur ces cactus en Algérie
Il y a les longues mains souples de mon amour
Il y a un encrier que j'avais fait dans une fusée de 15 centimètres et qu'on
n'a pas laissé partir
Il y a ma selle exposée à la pluie
Il y a les fleuves qui ne remontent pas leur cours
Il y a l'amour qui m'entraîne avec douceur
Il y avait un prisonnier boche qui portait sa mitrailleuse sur son dos
Il y a des hommes dans le monde qui n'ont jamais été à la guerre
Il y a des Hindous qui regardent avec étonnement les campagnes occi-
dentes
Ils pensent avec mélancolie à ceux dont ils se demandent s'ils les reverront
Car on a poussé très loin durant cette guerre l'art de l'invisibilité

D'abord, une remarque très évidente, banale. Par contraste avec le texte d'*Enfance* – sept versets – le poème d'Apollinaire est long – trente vers, dont vingt-sept commencent par la formule «*Il y a*» ; mais la longueur même de ce «cortège» est aussi caractéristique de l'œuvre d'Apollinaire, que l'est de la poésie de Rimbaud, le bref «défilé» d'*Enfance*.

La plupart des *Illuminations* sont de brefs défilés d'images ; mais ces défilés (de «féeries» dans *Ornières*, d'assassins dans *Démocratie*) ont une force extraordinairement rayonnante, et parfois, comme dans *Soir historique* et *Après le déluge*, ils éclatent en une vision apocalyptique. En général, les «cortèges» d'Apollinaire sont à la fois longs et lents. Et, «*cortèges ô cortèges*», combien y en a-t-il dans sa poésie ! Cortèges d'êtres humains (vivants et morts), de villes, de choses vues, de sentiments, de souvenirs, et d'espoirs. Mais ces cortèges, après maintes évolutions, s'arrêtent finalement au seuil de l'inconnu (*La Jolie*

Rousse) ; ou, songeant au «*vide avenir*», s'en vont vers le passé (Cortège) ; ou bien, disparaissent au moment où les lumières s'éteignent (Vendémiaire).

Bien entendu, il existe, en plus de la longueur, beaucoup de différences, superficielles et profondes, entre les deux «*Il y a*». Tandis que dans l'illumination de Rimbaud tout est ambigu, dans le texte d'Apollinaire, bien que quatre fois plus long, tout est clair. Chaque phrase comporte un seul sens, sauf le dernier vers où «*d'invisibilité*» pourrait signifier le camouflage, l'absence, et la mort (22). Mais, si ce poème est clair, il est (de par la nature même du sujet) moins pur, moins cohérent qu'*Enfance*. Selon Michel Décaudin, cet «*Il y a*» de *Calligrammes* «*se passe de toute organisation rhétorique pour se ramener à une simple énumération d'images*» (23). Et Madame Durry l'a qualifié de mélange confus, de «*méli-mélo*» (24). Cependant, la «*confusion*» est organisée, et le «*méli-mélo*» artistique. La technique est savante, et cette, «*simple énumération*» n'est point une énumération simple ; car les trois principales catégories de faits ou d'événements du poème – qui concernent la guerre, le monde en général, et la vie sentimentale du poète, sont disposées de façon ingénieuse, afin d'obtenir des effets de variété et de surprise.

Il en est de même de l'emploi de l'article défini et de l'article indéfini ; et des substantifs, tantôt au singulier, tantôt au pluriel ; et aussi des verbes, au présent, au passé, et au futur. Les verbes surtout font une série de variations des plus habiles et des plus agréables. Il en résulte pourtant un effet qui est sans doute le contraire de l'effet voulu ; et, dans l'ensemble, les variations et les changements de temps ne réussissent pas à animer ce tableau d'une guerre mondiale. Au lieu d'exprimer tension, mouvement, agitation, les verbes, privés de force, se maintiennent dans un état d'équilibre ou de «*neutralité*».

D'autres éléments dans cette longue énumération contribuent à ce même effet. Par exemple, plusieurs choses sont tout simplement là, immobiles : des «*photos*», «*un cimetière*», «*des croix*», des «*figures de Barbarie*», «*un encrier*», etc. Et certaines images, qui sont d'une beauté

(22) Pour Madeleine Pagès, la destinataire du poème, il y avait sans doute, des sous-entendus, et des allusions privées, érotiques.

(23) Voir «*Du Symbolisme au Surréalisme, Quelques Repères*» dans *Cahiers du XX^e siècle*, n° 4, 1975, p. 76.

(24) Voir Marie-Jeanne DURRY, *op. cit.*, p. 103.

sculpturale, produisent une impression de calme et de paix : «*dressé comme un lys le buste de mon amour*» ; «*les longues mains souples de mon amour*» ; et même le «*le Christ sanglant à Mexico*» est une figure emblématique, familière, statique.

Chose paradoxale, ce poème réaliste est moins dynamique, et moins inquiétant, que le paysage enfantin de Rimbaud. Les images d'une guerre réelle, présentées selon la technique «simultanéiste», n'ont ni la fraîcheur, ni l'intensité des images du monde imaginaire de Rimbaud. Chaque chose y semble avoir la même valeur, que ce soit l'amour du poète, ou le fantassin qui passe «*aveuglé par les gaz asphyxiants*». Alors que le «simultanéisme» plus primitif de Rimbaud nous force à réagir, nous sommes ici, la plupart du temps, des spectateurs passifs devant un film d'actualités, où tous les incidents se déroulent sur le même plan.

Ce qui caractérise ce poème, et la poésie d'Apollinaire en général, c'est la surface, la ligne, le contour ; et un regard qui embrasse tout, une vue panoramique. Dans les *Illuminations*, non seulement dans *Enfance*, mais aussi dans *Ornières*, *Mystique*, *Soir historique*, *Scènes*, et les poèmes sur la ville, ce qui nous frappe ce sont des effets de perspective, des vues en profondeur, la multiplicité des niveaux et des plans. Comme l'a bien dit Jean-Louis Baudry, dans *Le Texte de Rimbaud* : «*Au sens d'un parcours fait place l'étendue de plages textuelles simultanées*» (25).

Pour illustrer cette différence essentielle entre les deux poètes on pourrait comparer le «*salon souterrain*» («*très loin sous terre*») du cinquième poème d'*Enfance* (124), et le «*palais souterrain*» du poème «*Le Palais du tonnerre*» (envoyé à Madeleine dans une lettre du 11 octobre 1915). Rimbaud, dans une évocation brève, mais extrêmement dense, explore l'espace, fixe des points de repère, détermine niveaux et plans ; et crée un monde où existent, à côté de la boue et des égouts de la «*ville monstrueuse*», des «*gouffres d'azur*», des «*puits de feu*», «*lunes et comètes, mers et fables*». Apollinaire, au lieu d'évoquer son «*palais souterrain*» («*à trois mètres sous terre*», dit-il, dans une lettre), s'attarde à le peindre minutieusement ; et son poème, une description suivie d'une explication, est un déroulement logique, linéaire. Le palais, au lieu de déclencher une vision cosmique, barbare, acquiert des qualités humaines, tout en devenant quelque chose de simple et de petit, un

(25) *Tel Quel*, n° 36, hiver 1969, p. 49.

«*petit palais*», un «*palais minuscule*», «*comme si on te regardait*», dit Apollinaire, «*par le gros bout d'une lunette*». Ce qui, chez Rimbaud, était (pour employer des termes proustiens, «*une géométrie dans l'espace*») est devenu, chez Apollinaire, «*une géométrie plane*». Mais ce «*petit palais*», où tout est neuf et le neuf déjà vieux, a une certaine grandeur, car il représente, aux yeux du poète, une synthèse du nouveau et de l'ancien. D'ailleurs, on trouve dans «*Le Palais du tonnerre*» quelque chose qu'on ne rencontre guère dans l'œuvre de Rimbaud (bien qu'il ait proclamé, «*Le Monde a soif d'amour*» (9)) : un amour tout à fait humain. Un amour pour les choses et les êtres se révèle dans chaque détail de la description de l'abri, et de l'uniforme et des vêtements des soldats.

Tandis que Rimbaud ne pense qu'à soi, à sa propre vision, à s'exprimer coûte que coûte, Apollinaire, dans «*Le Palais du tonnerre*», dans «*Il y a*», et dans beaucoup d'autres pièces, songe aux autres ; il se préoccupe, en effet, de ses rapports, de ses «*liens*», avec le monde réel et la vie humaine. Son lyrisme fraternel, «*humaniste*» (pour employer son propre terme) est, pourtant, le lyrisme d'un grand solitaire ; et dans le poème «*Dans l'Abri-Caverne*», où le sujet est, semble-t-il, le même «*palais souterrain*», il déclare :

Moi j'ai ce soir une âme qui est creusée qui est vide
On dirait qu'on y tombe sans cesse et sans trouver de fond

et plus loin

Dans ce grand vide de mon âme il manque un soleil il manque ce qui éclaire

Pour combler ce vide, qu'on sent partout dans son œuvre⁽²⁶⁾ («*de vide avait la forme de Croniamantal*»), Apollinaire a besoin du monde entier ; il veut «*tout voir*», «*au loin*» et «*de près*», tout absorber en lui ; il veut boire «*à pleins verres les étoiles*» (qui, à leur tour, nourrissent le

⁽²⁶⁾ On le sent non seulement lorsque le poète en parle de façon explicite, mais aussi dans certaines images ; par exemple, dans des images de sang. Les têtes décapitées, les mains au «*stigmatte sanglant*», et les «*mains coupées*» qui «*feuillolent*» dans sa poésie, ne sont-elles pas seulement des figures sans substance, de gracieux accessoires même ? Ont-elles jamais saigné comme les mains «*fatales*» de Jeanne-Marie (50) ? Même dans la fameuse image «*soleil cou coupé*», le sang n'inonde que la surface de la poésie. Chez Rimbaud, au contraire, le sang «*rit*» (77) et «*chante*» (126) dans les veines, et, s'il y a des blessures, elles «*éclatent dans les chairs superbes*» (127).

vide) ; il veut boire «*tout l'univers*», comme il dit à la fin de *Vendémiaire*. Chez Rimbaud, au contraire, il n'y a aucun vide, du moins littéraire. C'est surtout lorsqu'il est seul qu'il invente et imagine, et que son moi créateur est le plus actif. S'il lui arrive de dire, dans *Enfance*, «*Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant*», il reste «*maitre du silence*» et de sa solitude ; et il invente d'autres mondes, de petits mondes résistants, «*des doubles de saphir, de métal*» (124-5) ; ou, par une seule phrase, un seul geste, il transforme les substances, le monde, tout l'espace poétique : «*J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ; des guirlandes de fenêtre à fenêtre ; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse*» (132). Même au moment de renoncer, il lance, du fond de sa solitude, une série d'images : sur sa face, «*le sang séché fume*» ; au-dessus de lui, «*un grand vaisseau d'or*» ; derrière lui, «*cet horrible arbrisseau*» du bien et du mal ; et devant lui (maintenant «*paysan*»), «*la réalité rugueuse à êtreindre*» (116-7). Son esprit est si fécond, si plein d'images qu'il n'éprouve guère le besoin de nous parler de vide, et de nous dire «*Ayez pitié de moi*».

Apollinaire «*est aux côtés de Baudelaire, de Rimbaud, de Lautréamont*», dit Eluard, «*mais il n'accepte plus leur solitude*» (27). Toutefois, il est obligé de constater, dans «*Merveille de la guerre*», «*[...] si je suis partout à cette heure il n'y a cependant que moi qui suis en moi*». Dans ce poème, et dans d'autres comme *Il y a*, *Zone*, *La Jolie Rousse* et *Cortège*, on a l'impression que, si la circonférence est partout, le centre n'est nulle part (28). Certes, Apollinaire est parfois, comme l'a montré Jean-Pierre Richard, l'homme-brasier, qui «*occupe activement [...] le centre de l'espace*» (29) ; mais même le poème *Le Brasier* exprime, à la fin, l'angoisse d'un homme, «*vain pentacle*», condamné à rester passif devant «*le spectacle*».

Cette passivité se trouve, sous diverses formes, dans plusieurs poèmes d'Apollinaire. Dans *Le Pont Mirabeau*, par exemple, le poète est le spectateur passif qui regarde couler l'eau, symbole de l'amour et

(27) Voir «Guillaume Apollinaire», dans *Paul Eluard, Œuvres complètes*, Gallimard, 1968, tome II, p. 896.

(28) Pierre ALBERT-BIROT a dédié à Apollinaire un poème idéogrammatique intitulé *Poème au mort* qui commence par «*Est-ce une fin ou un commencement ?*» et se termine ainsi «*Nous sommes des circonférences*». (*Poésie 1916-1924*, Gallimard, 1967, p. 434-435).

(29) Voir «Étoiles chez Apollinaire» dans *Les Critiques de notre temps et Apollinaire*, Garnier, 1971, p. 126.

de la vie qui s'en vont ; et ce thème, pourtant universel, semble, malgré la souplesse et la fluidité des strophes, limité au décor parisien et aux seules réactions du «je» qui «demeure». Combien différent est Rimbaud qui, dans un impétueux élan vers le futur et l'inconnu, s'identifie, dans *Le Bateau ivre*, avec le bateau et l'eau, et s'abandonne à tous les hasards du voyage⁽³⁰⁾. Il est vrai que dans *Zone* il y a mouvement et activité, mais l'errance du poète est sans but, voyage circulaire autour d'un vide ; et même le dédoublement de son «moi», qui devrait être le signe d'une angoisse, ou d'un conflit, ne traduit aucun mouvement à l'intérieur de son esprit⁽³¹⁾. Cependant, dans *Cortège*, à la recherche d'un centre, de son moi authentique, il déclare :

Un jour je m'attendais moi-même
Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes
Pour que je sache enfin celui-là que je suis

Et, dans le cortège qui passe, tous ceux qui surviennent lui apportent «un à un les morceaux de [lui-même]». Ainsi, «*peu à peu*», il est construit, «*comme on élève une tour*».

Rimbaud, par son travail et sa souffrance de Voyant, se construit, se fait lui-même. Il ne demande pas à d'autres de le recomposer à partir de tous les fragments épars de son corps ; il s'écrie, «*Oh ! nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux*» (127) ; et «*Hourra pour l'œuvre inouïe et pour le corps merveilleux, pour la première fois !*» (130). Même dynamisme, et même puissance spontanément créatrice de l'esprit où le «je» est «un autre», plusieurs, tous les autres. «*Je suis le saint*», «*Je suis le savant*», «*Je suis le piéton de la grand'route*», dit-il dans *Enfance* (124) ; et, dans *Une saison en enfer*, il est le forçat, le reître, l'époux infernal, le saltimbanque, le manant, le paysan, et tous les acteurs de sa «*comédie humaine*» (129). N'a-t-il pas dit, dans ce même texte, «*J'ai créé [...] tous les drames*» (116) ; et dans les *Illuminations*, «*j'ai eu une scène où jouer les chefs-d'œuvre dramatiques de toutes les littératures*» (128). Son esprit est un théâtre ; ou,

⁽³⁰⁾ Si jamais il devient un «je» qui «demeure» c'est, comme à la fin de «*Qu'est-ce pour nous, mon cœur, que les nappes de sang*», au centre d'une vision cosmique : «*Ce n'est rien ! j'y suis ! j'y suis toujours*» (71).

⁽³¹⁾ Certaines différences fondamentales entre les deux poètes ne sont-elles pas indiquées dans les définitions qu'ils nous ont données d'eux-mêmes : Apollinaire, «*le flâneur des deux rives*» ; Rimbaud, «*le piéton de la grand'route*» (124) qui est «*pressé de trouver le lieu et la formule*» (137) ?

comme il dit lui-même, «*un opéra fabuleux*» (110). D'ailleurs, dans cet opéra, les mouvements sont invariablement centrifuges ; et tous les personnages, surgissant du centre même de la personnalité du poète, viennent «*d'un bond sur la scène*» (250). Apollinaire, au contraire, cherche ses masques, rôles, et personnages – Apollon, Orphée, Merlin, Icare, etc. – à la circonférence de son monde, dans l'histoire, dans les mythes et les légendes. La richesse et la variété inouïes que Rimbaud trouve en lui-même, Apollinaire les trouve dans le monde extérieur, qui est son «opéra fabuleux»⁽³²⁾. Que ce soit le ciel «*étoilé par les obus*», ou le ciel où flamboie «*l'éternel avion solaire*», il trouve cet «opéra» si beau qu'il voudrait non seulement en connaître tous les «*prodiges*», mais aussi les annoncer au monde entier.

Rimbaud, absorbé dans une lutte intensément personnelle, feint de nous ignorer, ou nous méprise, et il affirme, «*J'ai seul la clef de cette parade sauvage*» (126), et «*C'est oracle, ce que je dis*» (95). Cependant, il éprouve, tout en se parlant à soi-même, le besoin de s'adresser à un public. Par endroits, il nous parle directement, comme dans *Vies*, «*Qu'est mon néant, auprès de la stupeur qui vous attend ?*» (128) ; ou bien indirectement, comme dans *Enfance* ; mais, la plupart du temps, déchiré par des luttes intérieures, il semble ne penser qu'à lui-même. C'est alors, paradoxalement, quand il ne se tourne pas vers nous, qu'il nous touche le plus, et nous met en cause. Apollinaire, au contraire, est toujours face au public, et un souci de communiquer anime toute son œuvre ; mais, malgré tous les moyens qu'il emploie pour captiver notre attention, et malgré les appels qu'il fait à notre pitié et à notre «*indulgence*», sa poésie n'atteint guère au plus profond de notre esprit.

À certains égards, Apollinaire est plus moderne que Rimbaud (qui avait pourtant dit qu'il fallait être «*absolument moderne*» (116)). Il est attentif à tout ce qui fait le décor, et le ciel, de notre époque industrielle, rues, foules, journaux, affiches, enseignes, bruits, couleurs ; à des moyens de communication, autobus, automobiles, trains, avions ; et à des «*ondes*» et des «*liens*» plus mystérieux, TSF, télégraphe et télépho-

(32) «Opéra» est une image qu'il emploie lui aussi. Voir, par exemple, une lettre du 4 janvier 1915, à Serge Férat, où il dit : «*Mon amie prétend que je suis sans cesse à l'opéra, et c'est vrai ...*» ; et dans une lettre à Madeleine, le 2 septembre 1915, il écrit, au sujet de son rôle d'observateur dans l'artillerie, «*j'étais comme dans une loge et par l'embrasure je voyais l'opéra se jouer*». Et un vers du poème *Souvenirs de Calligrammes* pourrait s'appliquer à toute la poésie d'Apollinaire : *Ça fait tout un opéra*.

ne. Mais, dans sa poésie, ces aspects de la vie urbaine semblent périphériques. Nulle part dans *Alcools*, ou dans *Calligrammes*, on ne trouve un poème comme *Ville*, où Rimbaud, dans une profonde illumination, nous révèle l'essence même d'une «*métropole crue moderne*», et le sort de l'homme devant les «*Erinnyes nouvelles*» – «*la Mort sans pleurs, notre active fille et servante, un Amour désespéré, et un joli Crime piaulant dans la boue de la rue*» (134).

Apollinaire, «*enfant candide*», était peut-être trop optimiste, et trop ambitieux. Conscient de son rôle de poète – et d'un poète porte-parole qui vivait «*dans le barattement de deux époques qui s'entrechoquent*» (pour citer une expression de Henri Michaux⁽³³⁾ – il a voulu exprimer, en même temps que sa propre vie intérieure, le *Zeitgeist*, la couleur et l'esprit de son siècle. Mais il n'a pas toujours réussi à faire de ces deux aspects de son œuvre une synthèse satisfaisante ; et, en exploitant chacun d'eux, il a trop sacrifié à la surprise facile et à la nouveauté.

Apollinaire était un «*enchanteur*» plutôt qu'un voyant, et, à la différence de Rimbaud, il n'a guère eu envie de «*changer la vie*» (104). Il a pourtant habité un monde où le ciel était «*splendide*» et la vie «*une musique*» ; et dans ce domaine de sons, de rythmes, et d'harmonie, il était peut-être un artiste aussi habile (et plus intuitif) que Rimbaud. Et l'on n'oublie pas la «*maison musicale*» de *Phrases* (131), la «*musique inconnue*» de *Villes* (136), et «*la séance des rythmes*» qui, dans *Jeunesse*, «*occupent la demeure, la tête et le monde de l'esprit*» (147). Mais ce serait là le sujet d'une autre étude, «*Apollinaire, Rimbaud, et la musique*», ou «*Orphée, vainqueur de Prométhée*», une étude bien «*mythique*».

(33) Voir le poème *Dans l'Attente*, dans *La Vie dans les plis*, Gallimard, 1949, p. 89.

Glanes d'un ancien rimbaldien

Rimbaud n'est pas seulement un grand poète, il est aussi un grand artiste. Loin de s'abandonner à des délires mystiques ou sacrés, son imagination créatrice reste maîtresse d'elle-même, consciente des valeurs et des techniques littéraires. Mais sa maturité précoce reste toute proche de son enfance. Une grande partie de son œuvre n'est-elle pas inspirée de souvenirs de cette enfance, d'imageries enfantines, d'ambiances scolaires à peine abandonnées ?

TOUJOURS LE SONNET DES *VOYELLES*

D'un point de vue esthétique, il importe très peu de savoir quels sont les matériaux qui ont pu intervenir dans la genèse d'une œuvre. Que le sonnet des *Voyelles* ait ou non un rapport avec un abécédaire, cela ne modifie en rien son étrange beauté. Mais la recherche des sources peut avoir un certain intérêt, même si elle n'est qu'un jeu inférieur et peut-être puéril. Qu'on veuille donc m'excuser si je reviens, une fois de plus, à ce qui a pu inciter Rimbaud à proposer des couleurs aux voyelles. Malgré les objections diverses qu'on a faites, je persiste à croire que le poète s'est souvenu des premières pages d'un album qu'E. Gaubert a décrit de façon assez précise ⁽¹⁾. Il ne s'agit donc pas d'un livre hypothétique, mais d'un ouvrage qui a été publié par la maison Mame vers 1850.

Sans aller jusqu'au calcul des probabilités, on remarquera que les convergences entre le sonnet et les six pages de l'album consacrées aux voyelles sont trop nombreuses pour qu'on puisse les attribuer au hasard.

Ces convergences sont de deux ordres. Les plus frappantes sont relatives aux couleurs : A noir, E jaune, I rouge, O bleu, U vert, Y orange. Le sonnet n'oublie pas l'Y (*Yeux*), mais ne parle pas de l'orange,

⁽¹⁾ Voir le *Mercur de France*, tome 52, novembre 1904, p. 552 et la *Nouvelle Revue française*, n° 256, 1^{er} janvier 1935, p. 161.

et le jaune a été remplacé par le blanc : on imagine mal, dans l'album, une lettre blanche sur blanc. Mais chaque voyelle, dans cet album, est entourée par quatre mots, et par quatre dessins, dont le choix est assez inattendu. Et ceci nous donne une seconde série de ressemblances, sensiblement moins nettes, mais qui renforcent néanmoins la première.

Voici les mots ou les dessins de l'album qui ont ou pourraient avoir un certain cousinage avec des mots ou des passages du sonnet (autographe de la Maison de la Poésie).

Abeille (mouches)

Astre (peut-être mondes ?)

Emir, étendard (tentes ; rois, si on adopte cette version ; le dessin représente vaguement un souverain oriental dans un décor approprié).

Indienne (lèvres belles)

Injure (colère)

Inquisition (pénitentes)

Oliphant (clairon)

*Uranie (le dessin montre une femme vêtue à l'antique, entourée de compas, d'une sphère, d'instruments d'astronomie. Il pourrait y avoir un rapport avec le treizième vers – *Silences traversés ...* –, voire avec *cycles*, alchimie).*

Onagre, Ours, Ure (peut-être : animaux ?).

Yeux (Yeux).

Même si on néglige l'incertain et si on s'en tient à ce qui approche de l'évidence, on doit reconnaître qu'il faudrait une coïncidence étonnante pour que, deux fois (*oliphant* ou *clairon* ; *yeux*) l'auteur de l'album et le poète aient choisi un même concept pour illustrer une même voyelle.

Rimbaud n'avait sans doute pas l'album sous les yeux quand il a écrit son sonnet, mais sa mémoire était assez fraîche et il devait se souvenir du livre. Il serait difficile de soutenir que «l'audition colorée», pour lui, ait été autre chose qu'un jeu : nous ne devons voir ici aucune réelle synesthésie. Remarquons par parenthèse, que l'album ne suggère pas de relation entre son et couleur, mais entre couleur et forme ou dessin : il donne des couleurs différentes à Y et à I, qui se prononcent de même.

Il serait tout à fait abusif, faut-il le dire, de ne voir dans le sonnet qu'une transposition de six pages d'un album enfantin. Sans parler d'influences larges et profondes (Baudelaire, la Bible^(?)), on admirera

(?) De ce que le dixième vers («Paix des pâtis (...)») doit probablement à l'Apocalypse, on rapprochera ces lignes des *Illuminations (Enfance V)* : «Je suis le saint, en prière sur la terrasse, comme les bêtes paissent jusqu'à la mer de Palestine».

combien Rimbaud a su choisir ce qui pouvait lui convenir dans le naïf abécédaire, tout en modifiant, en éliminant ou en enrichissant le reste.

UN LIÈVRE S'ARRÊTA

Des souvenirs «d'imagerie enfantine», on en devine beaucoup d'autres dans l'œuvre de Rimbaud. Qui sait si un collectionneur de vieilles cartes postales ne découvrira pas un jour – comme E. Gaubert avait trouvé l'album – une de ces cartes comme il s'en envoie aux environs de Pâques, et qui pourrait avoir pour légende ces lignes des *Illuminations* :

«(...) Un lièvre s'arrêta dans les sainfoins et les clochettes mouvantes, et dit sa prière à l'arc-en-ciel, à travers la toile de l'araignée».

(Après le Déluge).

LES MOTS DE COULEURS

J'ignore si on a étudié les mots de couleurs – et particulièrement les qualificatifs – dans l'œuvre de Rimbaud. Ces mots sont très nombreux et leur étude pourrait avoir un grand développement, suscitant des tableaux, des dénombrements ou des statistiques. Qu'on me permette de faire à ce sujet une ébauche rapide et superficielle, qu'une observation plus poussée infléchirait sans doute ou même infirmerait sur plusieurs points.

Voici quelques remarques.

Un contraste sensible apparaît entre *Une saison en enfer* (surtout privée de son «projet de prologue») et le reste. *La Saison* est très sobre en notations de couleur, alors qu'elles abondent dans les autres œuvres.

On observe une différence, moins accusée, entre les *Poésies* d'une part et de l'autre les *Derniers Vers* et les *Illuminations* :

– Dans les *Poésies* la grande majorité des adjectifs de couleur sont des mots simples, courants. Cette fois encore, il serait tentant de faire un rapprochement avec le monde de l'enfance. Les enfants sont très sensibles à la couleur, mais leurs coloriages montrent qu'ils aiment les couleurs vives, simples, tranchées.

– Dans ce qu'on appelait autrefois les *Illuminations* (vers et prose) et qui groupait les *Derniers Vers* et les *Illuminations* (en prose), il y a un certain élargissement, peut-être un certain affinement de la palette : plusieurs nuances apparaissent qui manquaient dans les *Poésies* :

orange, indigo, cendré, vert-de-gris, opalin(es), écarlates, émeraude, carminé(es), chenu, gris bleu, bleu turquin, couleur de cendre, etc.

Inversement, il est vrai, quelques tons n'appartiennent qu'aux *Poésies*. Mais ils sont peu nombreux : *latescent, ocreux, vermeil, vert chou, etc.*

Dans *Une saison en enfer*, qui n'a en propre que *purpurines*, le *noir* ne l'emporte que de façon négligeable sur le *blanc* et le *bleu*.

Mais, partout ailleurs, la prédominance du *noir* est caractéristique.

Dans toute l'œuvre, les expressions doubles sont assez rares (*azurs verts, gris bleu, bleu blanc, etc.*). Mais on trouve un nombre appréciable de «mots poétiques» : *pourpre, viride, azur, etc.* *D'or* se rencontre, avec une assez grande fréquence, dans les trois parties principales de l'œuvre. Mais ce type de formation – *de plus substantif : teinte d'émeraude, herbages d'acier et d'émeraude, lèvres d'orange* – est plus fréquent qu'ailleurs dans les *Illuminations*.

Somme toute, grand amoureux des couleurs, Rimbaud n'est pas à proprement parler un coloriste. Il semble en général assez peu soucieux de rendre des nuances avec une grande finesse ou une grande exactitude.

DIMENSIONS ET PERSPECTIVE

Il paraît que la vision des chiens ne leur donne pas le sentiment du relief. De façon comparable, les primitifs et les enfants manquent du sens de la perspective, cette sorte d'abstraction ou de trompe-l'œil que fait acquérir l'éducation.

Il ne s'agit pas d'exagérer la part que peut avoir en Rimbaud la permanence de l'enfance. On n'a que trop souvent «expliqué» Rimbaud par telle ou telle clef unique ! Mais, quoi qu'il en soit, on doit constater que plus d'une fois, dans les *Illuminations*, le poète semble voir ce qu'il décrit selon deux dimensions, qu'il s'agisse de gravures interprétées, de paysages imaginés ou de scènes plus ou moins réelles. Des mots comme *monter, descendre, là-haut, sur, etc.* sont parfois révélateurs.

Voici quelques exemples, les uns, reconnaissons-le, plus convainquants que les autres. Le premier nous montre Rimbaud effaçant la perspective de façon consciente :

«Dans la grande rue sale, les étals se dressèrent, et l'on tira les barques vers la mer étagée là-haut comme sur les gravures»

(Après le Déluge)

«La douceur fleurie des étoiles, et du ciel, et du reste descend en face du talus, comme un panier, contre notre face, et fait l'abîme fleurant et bleu là-dessous»

(Mystique)

«Les prés remontent aux hameaux sans coqs, sans enclumes»

(Enfance II)

«Les nuées s'amassaient sur la haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes»

(ibid.)

«Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte»

(Enfance III)

«(...) le petit valet suivant l'allée dont le front touche le ciel»

(Enfance IV)

«Sur les passerelles de l'abîme et les toits des auberges, l'ardeur du ciel pavoise les mâts»

(Villes, «Ce sont des villes !»)

«Au-dessus du niveau des plus hautes crêtes, une mer troublée par la naissance éternelle de Vénus, (...)»

(ibid.)

«(...) ; l'ondine niaise à la robe bruyante, au bas de la rivière ; (...)»

(Métropolitain)

«Dans une flache laissée par l'inondation du mois précédent à un sentier assez haut, elle me fit remarquer de très petits poissons»

(Ouvriers)

«Un bizarre dessin de ponts, ceux-ci droits, ceux-là bombés, d'autres descendants en obliquant en angles sur les premiers ; et ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal, mais tous tellement longs et légers que les rives, chargées de dômes, s'abaissent et s'amoindrissent»

(Les Ponts)

«Les calculs de côté, l'inévitable descente du ciel et la visite des souvenirs (...)»

(Jeunesse I)

L'HABITATION DU DÉSERT

Depuis un siècle d'études rimbaldiennes, on a tellement recherché les sources d'inspiration du poète qu'il reste sans doute peu à découvrir à cet égard. On a repéré ce qu'il doit ou peut devoir à Victor Hugo ou à

Jules Verne, à Edgar Poe ou à Théophile Gautier, à Leconte de Lisle ou à la Bible, à Chateaubriand ou à Baudelaire, sans oublier le *Journal des Voyages*, l'*Illustration* de 1867 ou des livres particulièrement susceptibles de captiver un enfant ou un tout jeune adolescent.

Parmi les publications de cette dernière catégorie, une place spéciale doit être réservée à *L'Habitation du Désert*, du capitaine Mayne Reid, dont une édition a été illustrée par Gustave Doré. Selon Paterné Berrichon, qui attribue par erreur l'œuvre à Cooper ou à Aymard, ce livre était un de ceux que Rimbaud avait le plus feuilletés. Il est certainement à la source de quelques passages des œuvres du poète.

Dans plusieurs cas, il s'agit d'influences possibles, mais incertaines. Contentons-nous de les indiquer, sans nous y arrêter : «des castors bâ-tirent» (*Après le Déluge*) pourrait avoir été suggéré par les nombreuses pages que Mayne Reid consacre à ces animaux ; une chute d'eau très claire qui jaillit du sommet d'une montagne peut rappeler le «wasserfall qui s'échevela à travers les sapins» (*Aube*), et *La Rivière de cassis* doit peut-être plus à l'Arkansas qu'à la Semois.

Tout cela est vague.

Mais il y a trois cas où un emprunt de matériaux semble très probable.

Le thème des *Effarés* ne paraît-il pas esquissé dans ce passage de *L'Habitation du Désert* ?

«En ce moment peut-être, quelque misérable enfant affamé, dans les rues d'une ville, s'arrête à la porte d'un boulanger, dévorant des yeux les pains étalés derrière les vitres» ?

Les parentés semblent plus probables encore si nous rapprochons deux à deux les textes ci-dessous :

I. «Comme un chat des Monts-Rocheux,
D'empuantir toutes sphères !» (*Honte*)

«C'était une charmante petite bête, à peu près de la grandeur d'un chat (...). Elle nous regarda de l'air innocent et folâtre d'un jeune chat (...). Le putois (car c'était un putois, le mephistichinga ou moufette d'Amérique), après avoir lancé sa fétide liqueur, s'arrêta (...).

Là où une moufette a été tuée, l'odeur se conserve pendant plusieurs mois, lors même qu'une neige épaisse a séjourné sur la terre (...).

II. «Je parvins à faire s'évanouir dans mon esprit toute l'espérance humaine. Sur toute joie, pour l'étrangler, j'ai fait le bond sourd de la bête féroce.

J'ai appelé les bourreaux pour, en périssant, mordre la crosse de leurs fusils». (*Une saison en enfer*)

Voici comment Mayne Reid parle de la mort d'un wolverene, bête fauve qui se glisse le long des branches pour en bondir sur sa proie :

«Je cours à lui et le frappe avec la crosse de mon fusil pour l'achever ; mais quelle est ma surprise ! Le féroce animal saisit le bois avec les dents et le met presque en morceaux !».

Le projet rimbaldien du poème du haschisch

I. «LE TEMPS DES ASSASSINS»

On pense en général que les *Paradis artificiels* de Baudelaire ont exercé beaucoup d'influence sur les *Illuminations*. Dans cet article ⁽¹⁾, nous allons tenter d'appliquer deux procédés qui nous paraissent l'un et l'autre fort nécessaires. Premièrement, nous montrerons que tel paragraphe des *Paradis artificiels* a des traits de ressemblance avec un passage des *Illuminations*, persuadé que ce travail nous aidera à apporter sur les textes de Rimbaud quelques éclaircissements. Deuxièmement, nous essaierons de cerner, d'une part, l'idée que Rimbaud aurait pu tirer de la lecture des *Paradis artificiels*, et d'autre part, le rôle que les poèmes du haschisch ont joué dans l'entreprise poétique des *Illuminations*.

A partir de quelle époque Rimbaud a-t-il commencé à s'intéresser au haschisch ? Voici le premier témoignage qui nous paraît certain. En novembre 1871, Ernest Delahaye, accompagné par Verlaine, est allé voir Rimbaud à l'Hôtel des Étrangers où «une grande salle de l'entresol avait été louée par des gens de lettres, peintres, musiciens, fraction du Tout-Paris artiste, pour y être chez eux, entre eux» ⁽²⁾. A cette occasion-là, Delahaye a trouvé Rimbaud qui venait de prendre du haschisch.

«Rimbaud dormait sur une banquette. Il se réveilla à notre arrivée, se frotta les yeux en faisant la grimace, nous dit qu'il avait pris du haschisch. – Eh alors ? ... demanda Verlaine. – Alors, rien du tout ... des lunes blanches, des lunes noires, qui se poursuivaient ... C'est-à-dire que la drogue fameuse lui avait brouillé l'estomac, donné du vertige, de la prostration :

⁽¹⁾ Le présent article est extrait d'une thèse de troisième cycle, soutenue à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, le 23 février 1978.

⁽²⁾ E. DELAHAYE, *Souvenirs familiers à propos de Rimbaud*, Paris, Messein, 1925, p. 162.

un «paradis artificiel exactement raté». Je lui conseillai de prendre l'air. Nous sortîmes tous deux ; il était assez somnolant, se ranima cependant pour me montrer des éraflures encore fraîches aux angles de la maison qui avaient subi les fusillades de la Commune, et avec un sourire amusé : «Des balles ... des balles ... des balles !».

Ce témoignage nous permet de noter deux faits très importants. En premier lieu, nous pouvons constater qu'à cette époque-là, Rimbaud a effectivement pris du haschisch, quitte à nous demander s'il l'a pratiqué d'une manière systématique. En second lieu, les allusions à Paris juste après la Commune avortée attestent, selon nous, que Rimbaud s'intéressait davantage à la drogue au fur et à mesure qu'il était plus convaincu que la société avait finalement perdu la possibilité de changement tant souhaitée par lui.

Quelle fonction peut-on donner au haschisch pour Rimbaud à cette époque ? A. Adam écrit à ce propos : «A cette date il poursuit héroïquement la tentative dont les lettres à Izambard et à Demeny traçaient le programme. (...) Ce qui signifie, en fait, de provoquer en soi des *visions* et d'arracher à son corps des jouissances inouïes par une culture volontaire et méthodique de toutes ses virtualités»⁽³⁾. Lorsque nous observons ses poèmes de cette époque avec attention, nous sommes cependant porté à croire que Rimbaud n'a pas encore adopté le haschisch méthodiquement. Car nous ne pouvons discerner aucune influence du haschisch dans les *Vers nouveaux*, dont la plus grande partie est écrite entre mai et juillet 1872. Personne ne pourrait croire que des poèmes en prose tels que *Matinée d'ivresse* ou *H* aient été écrits à la même époque que *Fête de la patience*. Il est raisonnable de penser que si Rimbaud pratiqua alors le haschisch, il ne le fit sans doute que comme un des moyens du «dérèglement raisonné», avec pour seule fonction de contribuer à ruiner le règne des apparences. En effet, d'après *Les Paradis artificiels*, le haschisch semble avoir le pouvoir de détruire le monde des apparences : «C'est (...) à cette époque de l'ivresse que se manifeste une finesse nouvelle, une acuité supérieure dans tous les sens. (...) Les objets extérieurs prennent lentement, successivement, des apparences singulières ; ils se déforment et se transforment»⁽⁴⁾. Le

⁽³⁾ A. ADAM, *L'Énigme des Illuminations*, dans la *Revue des Sciences humaines*, oct.-déc. 1950, p. 240.

⁽⁴⁾ BAUDELAIRE, *Le Poème du haschisch*, dans *Les Paradis artificiels, Œuvres complètes*, éd. Pichois, «Bibl. de la Pléiade», tome I, 1975, p. 419.

haschisch nous aidera, – Rimbaud n'aurait-il pu le penser ? –, à voir le monde extérieur se transformer, et à entrevoir le côté invisible du monde visible. Selon toute vraisemblance, pendant la période allant de l'automne 1871 jusqu'à l'été 1872, le haschisch a compté parmi les moyens de dérégler tous les sens en vue d'*inspecter l'invisible et d'entendre l'inouï* ⁽⁵⁾.

Après cette période, nous nous heurtons à un problème délicat, d'autant plus difficile pour nous que nous le trouvons important. Rimbaud quitte Paris avec Verlaine pour la Belgique, et puis pour Londres ; pendant cette vie commune, il a probablement continué l'expérience de la drogue ; ce dont les preuves, pourtant, nous manquent. Nous avons discuté ailleurs le problème de l'ordre de la date de composition qui se pose entre des poèmes en prose tels que *Jeunesse* et *Génie* d'un côté, et de l'autre, *Une saison en enfer* ; ici encore, il nous faut tenter de fixer au moins approximativement la date où Rimbaud a sérieusement adopté la méthode du poème du haschisch pour son entreprise poétique. S'il nous est permis de dire notre avis à l'avance, nous voulons soutenir l'hypothèse que «le temps des *Assassins*» de *Matinée d'ivresse* se situe après *Une saison en enfer*. L'entreprise du poème du haschisch, s'associant à celle de la «nouvelle harmonie», repose peut-être sur une idée nouvelle de Rimbaud qui venait de franchir péniblement une étape critique de son itinéraire.

Longtemps Rimbaud n'a sans doute pas donné au haschisch d'autre sens que celui de moyen de ses recherches, pour autant qu'on puisse juger d'après sa manière habituelle de penser. Selon toute probabilité, son réalisme devait détester l'illusion que favorise la drogue. Pour qui veut fonder dans le réel «la vraie vie», retrouver l'état de «fils du Soleil», de quelle valeur pourrait être le paradis d'un instant ⁽⁶⁾ ? Néanmoins il déclare nettement, dans *Matinée d'ivresse* : «Nous t'affirmons, méthode !» et «Nous avons foi au poison.» Comment s'est opéré ce changement dans sa prise de position ? Pour arriver à cerner le problème, nous allons tenter d'interpréter en détail *Matinée d'ivresse* où l'allusion au haschisch est évidente.

«O mon Bien, O mon Beau ! Fanfare atroce où je ne trébuche point !
chevalet féérique ! Hourra pour l'œuvre inouïe et pour le corps merveilleux,
pour la première fois !».

⁽⁵⁾ Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 (*Œuvres complètes*, éd. Adam, 1972, p. 253).

⁽⁶⁾ Voir Y. BONNEFOY, *Rimbaud*, Paris, Le Seuil, 1961, p. 160.

Comme Baudelaire disait : «J'ai trouvé la définition du Beau, – de mon Beau»⁽⁷⁾, Rimbaud essaie de montrer la définition de son Bien et de son Beau qu'il a cru trouver comme résultat d'une tentative nouvelle. *Fanfare atroce*, qui rappelle une phrase de *Génie* : «l'abolition de toutes souffrances sonores et mouvantes dans la musique plus intense», traduit son ivresse, son état psychique rendu plus libre, affranchi de ses entraves grâce à l'action du haschisch. *L'œuvre inouïe et le corps merveilleux*, se rapportant probablement à «Son corps ! Le dégagement rêvé» (*Génie*) et aux «Corps sans prix» (*Solde*), suggèrent le pressentiment chez le poète d'une magnifique perfection à venir pour «notre corps et notre âme».

«Cela commença sous les rires des enfants⁽⁸⁾, cela finira par eux. Ce poison va rester dans toutes nos veines même quand, la fanfare tournant, nous serons rendu à l'ancienne inharmonie. O maintenant, nous si digne de ces tortures ! rassemblons ferveusement cette promesse surhumaine faite à notre corps et à notre âme créés : cette promesse, cette démente ! L'élégance, la science, la violence ! On nous a promis d'enterrer dans l'ombre l'arbre du bien et du mal, de déporter les honnêtetés tyranniques, afin que nous amenions notre très pur amour».

Il est intéressant de remarquer qu'il s'agit, comme dans *Génie* et *Conte*, d'une promesse faite à notre corps et à notre âme convertis à un état de ravissement. Dans *Génie* et *Conte*, c'est un Génie qui fait la promesse d'«étonnantes révolutions de l'amour», ou qui est lui-même «l'amour, mesure parfaite et réinventée». Tandis qu'ici, c'est l'état produit par l'effet du haschisch qui est considéré comme une sorte de «génie» caché en nous, et qui nous promet «le très pur amour». En quoi consiste «cette promesse surhumaine» ? En ceci, que l'état d'ivresse nous conduit à «enterrer dans l'ombre l'arbre du bien et du mal», et à «déporter les honnêtetés tyranniques». Que signifie cette phrase exactement⁽⁹⁾ ? Dépassant la morale chrétienne, qui nous a si longtemps et si tyranniquement forcés à être «honnêtes» conformément à l'ordre établi, notre «très pur amour», dispensé de toute obligation éthico-

(7) BAUDELAIRE, *Fusées, Œuvres complètes*, éd. cit., p. 657.

(8) Cf. «la première phase de gaieté enfantine» (*Les Paradis artificiels*, éd. cit., p. 416).

(9) En principe, l'interprétation en devra être donnée après que nous aurons éclairé tout le projet rimbaldien du poème du haschisch. Toutefois nous donnons ici, préalablement, notre interprétation, à laquelle nous reviendrons sans cesse, et que nous essaierons de justifier au cours de cet article.

religieuse (le «nouvel amour» si l'on veut), se réalisera un jour par-delà le monde du «Bien et du Mal», à condition que nous arrivions à rendre actuel le «génie» qui demeure à l'état latent en nous ⁽¹⁰⁾. Il est vrai que, «la fanfare tournant», «ne pouvant nous saisir sur-le-champ de cette éternité», cette extase s'effacera et nous serons nous-mêmes rendus à l'«ancienne inharmonie» ; mais le goût profond de la mise en liberté mentale, ce «poison», «restera dans toutes nos veines».

«Petite veille d'ivresse, sainte ! (...) Nous t'affirmons, méthode ! Nous n'oublions pas que tu as glorifié hier chacun de nos âges. Nous avons foi au poison. Nous savons donner notre vie tout entière tous les jours.

Voici le temps des *Assassins*» ⁽¹¹⁾.

C'est ainsi que se proclame le temps des «assassins» – «haschischins» qui abattent le monde clos des conventions morales.

Outre *Matinée d'ivresse*, nous pouvons signaler d'autres poèmes qui se réfèrent vraisemblablement à la promesse du temps des assassins, et qui ont, eux aussi, les traits du poème du haschisch. Entre autres, *H* semble suggérer que la capacité libératrice du haschisch peut se lier à la force instinctive d'Eros :

«Toutes les monstruosité violent les gestes atroces d'Hortense. Sa solitude est la mécanique érotique, sa lassitude, la dynamique amoureuse. Sous la surveillance d'une enfance elle a été, à des époques nombreuses, l'ardente hygiène des races. Sa porte est ouverte à la misère. Là, la moralité des êtres actuels se décorpore en sa passion ou en son action. – Ô terrible frisson des amours novices sur le sol sanglant et par l'hydrogène clarteux ! trouvez Hortense».

Qui est *Hortense* ? C'est un être «Hors-temps», quelqu'un d'intemporel, et en même temps, c'est «H», le haschisch, force qui peut libérer l'homme des «honnêtetés tyranniques». Il nous semble qu'Hortense représente sous la figure féminine une sexualité naturelle et instinctive de l'homme. Selon Freud, c'est l'instinct de vie le plus authentique et primordial. Dans la société actuelle, sous le règne de «toutes les

⁽¹⁰⁾ Il est à remarquer que cette promesse du haschisch se rapporte à ce qu'«une Raison» est censée nous apporter : «la nouvelle harmonie» et «le nouvel amour».

⁽¹¹⁾ Que ce mot «assassin» se rattache étymologiquement au mot «haschischin», et que Rimbaud ait certainement connu cette origine soit par la lecture de Baudelaire, soit par celle de Gautier, a été constaté unanimement. (BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 404 ; GAUTIER, *Le Club des Hachichins*, dans BAUDELAIRE, *Les Paradis artificiels précédé du Club des Hachichins*, Coll. «Folio», p. 49).

monstruosités», c'est-à-dire la morale chrétienne qui domine les hommes de façon monstrueuse (l'«ancienne inharmonie» si l'on veut), l'action et la passion d'Hortense paraissent, aux yeux des hommes rangés, «atroces». Dans les temps passés, du moins au temps de *Soleil et chair*, Hortense était l'«ardente hygiène des races», quelque chose comme la «santé essentielle» (*Conte*). Mais, à «cette époque-ci qui a sombré» (*Génie*), «sa porte est ouverte à la misère». Si toutefois Hortense est libérée des contraintes grâce à la force du haschisch, «la moralité des êtres actuels se décorpore en sa passion ou en son action». Nous pouvons sûrement remarquer ici l'expression, dont l'intention est tout à fait analogue à la promesse d'«enterrer dans l'ombre l'arbre du bien et du mal».

Pourquoi Rimbaud a-t-il changé de position pour en arriver ainsi à avoir confiance dans la drogue et à vouloir exploiter sa force dans son propre corps ? En vue de déceler le secret de ce changement, nous pensons qu'il faut envisager tous les aspects de ce que peut procurer le haschisch, et qui auraient pu séduire l'esprit de Rimbaud.

Il était en train de se former, comme l'atteste *Génie* par excellence, une idée nouvelle de l'être humain. Selon celle-ci, l'être humain a la capacité immanente d'arriver, par ses propres forces et sa propre nature, à son degré le plus haut, en d'autres mots, à son «génie» enfoui en lui. La promesse du haschisch se rattache intimement à celle de *Génie*. L'homme serait capable d'actualiser toutes ses possibilités virtuelles, à conditions seulement qu'il parvienne à briser ses entraves morales et son fatalisme foncier. Il est probable que la force du haschisch qui a attiré l'attention de Rimbaud se rapporte à ce sujet.

Nous croyons qu'on peut constater, d'abord, comme une des vertus du haschisch la poussée qui accroît à l'infini la rapidité de la sensation, la richesse de l'intuition. D'après *Les Paradis artificiels*, à cause de l'ivresse, les perceptions par les cinq sens deviennent extrêmement intenses⁽¹²⁾ ; des idées normalement liées fortement entre elles se déchaînent et se transposent⁽¹³⁾ ; des objets extérieurs se transforment en

(12) «C'est en effet à cette période de l'ivresse que se manifeste une finesse nouvelle, une acuité supérieure dans tous les sens. L'odorat, la vue, l'ouïe, le toucher participent également à ce progrès. Les yeux visent l'infini. L'oreille perçoit des sons presque insaisissables au milieu du plus vaste tumulte» (BAUDELAIRE, *op. cit.*, éd. cit., p. 419).

(13) «Des ressemblances et des rapprochements incongrus, impossibles à prévoir, des jeux de mots interminables, (...) jaillissent continuellement de votre cerveau» (*ibid.*, p. 411). «Bientôt les rapports d'idées deviennent tellement vagues, le fil conducteur qui

formes imprévues⁽¹⁴⁾. Puis quel autre effet du haschisch peut-on discerner ? *Les Paradis artificiels* décrivent l'amplification remarquable des *analogies* et des *correspondances* ⁽¹⁵⁾. Et comme résultat de cette action, ils mentionnent ensuite les rapports intimes qui s'établissent entre la musique et les nombres, la fusion de l'homme avec la musique : «Les notes musicales deviennent des nombres, et si votre esprit est doué de quelque aptitude mathématique, la mélodie, l'harmonie écoutée, tout en gardant son caractère voluptueux et sensuel, se transforme en une vaste opération arithmétique (...)»⁽¹⁶⁾. «La musique, autre langue, (...) vous parle de vous-même et vous raconte le poème de votre vie : elle s'incorpore à vous, et vous vous fondez en elle. Elle parle votre passion, (...) chaque mouvement du rythme marquant un mouvement connu de votre âme, chaque note se transformant en mot, et le poème entier entrant dans votre cerveau comme un dictionnaire doué de vie»⁽¹⁷⁾.

C'est par la lecture de ces paragraphes, nous semble-t-il, que quelques aspects de la vertu du haschisch, très favorables à la tentative de «la nouvelle harmonie» ont été suggérés à Rimbaud ; le haschisch peut nous aider à comprendre la musique et nous inciter à nous fondre en elle. Il peut servir à nous engager à la recherche d'une «harmonie» aussi inconnue qu'imprévue : ce «travail» qui vise à actualiser «toutes les possibilités harmoniques et architecturales» (*Jeunesse IV*), Rimbaud n'aurait-il pas pu penser ainsi ⁽¹⁸⁾ ?

relie vos conceptions si ténu, que vos complices seuls peuvent vous comprendre» (*ibid.*, p. 412).

⁽¹⁴⁾ «C'est alors que commencent les hallucinations. Les objets extérieurs prennent lentement, successivement, des apparences singulières ; ils se déforment et se transforment. Puis arrivent les équivoques, les méprises et les transpositions d'idées» (*ibid.*, p. 419).

⁽¹⁵⁾ «Les sons se revêtent de couleurs, et les couleurs contiennent une musique. (...) ces analogies revêtent alors une vivacité inaccoutumée ; elles pénètrent, elles envahissent, elles accablent l'esprit de leur caractère despotique» (*ibid.*, p. 419). «Fourier et Swedenborg, l'un avec ses *analogies*, l'autre avec ses *correspondances*, se sont incarnés dans le végétal et l'animal qui tombent sous votre regard, et au lieu d'enseigner par la voix, ils vous endoctrinent par la forme et par la couleur» (*ibid.*, p. 430).

⁽¹⁶⁾ *Ibid.*, p. 419.

⁽¹⁷⁾ *Ibid.*, p. 431. Il nous semble que Rimbaud connaissait très probablement l'importance prépondérante que le pythagorisme et l'orphisme ont reconnue à la musique et à son association avec les nombres.

⁽¹⁸⁾ Nous ne nous demandons pas ici si, en général, le haschisch a effectivement cette vertu que Baudelaire et Rimbaud lui ont attribuée. Notre propos est de rechercher seulement l'idée que Rimbaud aurait pu former par la lecture des *Paradis artificiels*.

Nous tenterons donc de présenter, dans les sections suivantes, deux hypothèses sur l'idée qu'a formée Rimbaud à propos de son projet du poème du haschisch. La première concernera sa recherche de la «liberté absolue» ; par l'autre, nous essaierons d'éclairer sa recherche de l'«unité originelle».

II. «JE SERAI CELUI-LÀ QUI SERA DIEU !»

Vers la liberté absolue

Dans *L'Homme-Dieu du Poème du haschisch*, nous pouvons remarquer le passage suivant, qui semble avoir éveillé l'attention de Rimbaud :

«N'avons-nous pas à parler de choses plus graves : des modifications des sentiments humains, et en un mot, de la *morale* du haschisch ? (...) ce qui est plus important, je crois, pour l'homme spirituel, c'est de connaître l'action du poison sur la partie spirituelle de l'homme, c'est-à-dire le grossissement, la déformation et l'exagération de ses sentiments habituels et de ses perceptions morales, qui présentent alors dans une atmosphère exceptionnelle, un véritable phénomène de réfraction» (19).

Nous nous demandons si Rimbaud a cru que le haschisch serait capable d'ébranler les conceptions morales de l'homme et, avec de la chance, de les transformer par la suite. Il lui semblait tout au moins que le haschisch pourrait aider l'homme à se libérer de ses contraintes morales. Depuis *Les Premières Communions* où il a dénoncé «Christ, éternel voleur des énergies», la transformation de la morale chrétienne est un des thèmes les plus fondamentaux qu'il a poursuivis.

Crimen Amoris, poème qu'a écrit Verlaine dans la prison de Mons juste après le drame de Bruxelles, nous montre bien un des aspects de la tentative de Rimbaud. Le jour de la fête des Sept Péchés, le mauvais ange de seize ans, monté à la plus haute tour du palais, proclame le manifeste luciférien en brandissant une torche :

«Oh ! je serai celui-là qui créera Dieu (20) !

Nous avons tous trop souffert, anges et hommes,
De ce conflit entre le Pire et le Mieux.

(19) *Ibid.*, p. 426-427.

(20) D'après une variante de l'édition originale de 1884 : «celui-là qui sera Dieu!»

Humilions, misérables que nous sommes,
Tous nos élans dans le plus simple des vœux.
(...) pourquoi ce schisme têtus ?
Que n'avons-nous fait, en habiles artistes,
De nos travaux la seule et même vertu !
Assez et trop de ces luttes trop égales !
Il va falloir qu'enfin se rejoignent les
Sept Péchés aux Trois Vertus Théologiques !
Assez et trop de ces combats durs et laids !
Et pour réponse à Jésus qui crut bien faire
En maintenant l'équilibre de ce duel,
Par moi l'enfer dont c'est ici le repaire
Se sacrifie à l'Amour universel !» (21).

Ce qui fait l'idée principale, c'est que celui qui veut créer (ou être) Dieu, contre le christianisme qui a dominé les hommes en leur imposant ici-bas le conflit entre le bien et le mal, doit inventer l'«amour universel», lequel anéantira ce schisme pernicieux pour faire coïncider le mal avec le bien. Compte tenu de cette bouleversante tentative luciférienne, il est tout naturel que Rimbaud s'intéressât profondément à la force du haschisch, qui lui paraissait capable de transformer les conceptions morales de l'homme en amenant celui-ci à l'état d'«homme-dieu».

Baudelaire montre ainsi le processus par lequel le haschischin arrive à la croyance «en sa propre divinité» (22).

D'abord, comme nous l'avons vu plus haut, les sensations se multiplient, et les analogies et les correspondances s'intensifient au point que le haschischin s'incorpore à la musique. Puis il se sent capable d'éprouver en lui-même l'accroissement infini de son goût de la beauté et de l'harmonie (23). Si bien qu'au cas où le haschischin manquerait de beauté personnelle, il ne souffre plus de son défaut ; il parvient à ne pas se regarder «comme une note discordante dans le monde d'harmonie et de

(21) P. VERLAINE, *Œuvres poétiques*, Paris, Garnier, 1968, p. 324-325.

(22) «Suivons cette procession de l'imagination humaine jusque sous son dernier et plus splendide reposoir, jusqu'à la croyance de l'individu en sa propre divinité» (BAUDELAIRE, *op. cit.*, éd. cit., p. 430).

(23) «L'harmonie, le balancement des lignes, l'eurythmie dans les mouvements, apparaissent au rêveur comme des nécessités, comme des *devoirs*, non seulement pour tous les êtres de la création, mais pour lui-même (...)» (*ibid.*, p. 432).

beauté improvisé par son imagination» (24). Tout nous porte à croire que ce genre d'assertion convaincante a beaucoup encouragé Rimbaud ; car, tout en espérant rendre actuels tous les possibles humains, il était sans cesse angoissé par «la honte de notre inhabileté fatale» et «les ambitions continuellement écrasées» (*Angoisse*). Il craignait également que nous ne fussions si radicalement contraints par «la descendance et la race» soumises à la morale chrétienne qu'il nous serait impossible de nous en libérer. «La descendance et la race vous poussaient aux crimes et aux deuils : le monde votre fortune et votre péril» (*Jeunesse II. Sonnet*).

D'après *L'Homme-Dieu*, cependant, même les remords de ses fautes commises dans le passé se changeant en excitant, le haschischin «admire son remords et il se glorifie» pour arriver enfin «à ce degré de joie et de sérénité où il est contraint de s'admirer lui-même» (25). C'est ainsi qu'«il confond complètement le rêve avec l'action, et son imagination s'échauffant de plus en plus devant le spectacle enchanteur de sa propre nature corrigée et idéalisée, substituant cette image facinatrice de lui-même à son réel individu», une pensée suprême jaillit du cerveau du rêveur : «*Je suis devenu Dieu !*» (26).

Il est peut-être vrai que n'importe qui ne peut pas faire l'expérience de l'«homme-dieu». Mais, supposé que Rimbaud, lui, ait essayé de «rassembler fervemment cette promesse surhumaine», quel sens peut-on donner à cette vertu du haschisch ? A quel aspect de la pensée de Rimbaud cette expérience se rattache-t-elle avec le plus de cohérence ?

D'un autre point de vue, quand nous considérons le courant général des idées au milieu du XIX^e siècle, nous remarquons le problème de la «sécularisation» (27) ; des philosophes et des historiens tels que David Strauss, Ludwig Feuerbach et Ernest Renan ont montré en critiquant le christianisme que Dieu n'est pas autre chose que la conscience-de-soi de l'homme, et qu'homme et Dieu de l'homme ne font qu'un en réalité (28). Selon Feuerbach, Dieu est l'essence de l'homme objectivée (en

(24) *Ibid.*, loc. cit.

(25) *Ibid.*, p. 434. C'est Baudelaire qui souligne.

(26) *Ibid.*, p. 436-437. C'est Baudelaire qui souligne.

(27) Pour comprendre ce que nous entendons par «sécularisation», nous renvoyons à notre thèse (II^e Partie : «*Une saison en enfer* et les problèmes de la sécularisation»).

(28) «Que l'on veuille bien remarquer que l'athéisme, du moins dans mon sens, est le secret même de la religion, et que la religion elle-même, non pas à la surface, mais au fond, non pas dans son imagination, mais en réalité, dans son cœur et dans son essence

d'autres mots, aliénée), et ses attributs (Raison, Amour, Volonté, etc.) sont en réalité ceux de l'homme idéalisés et projetés en Dieu ; Dieu ne réside pas au ciel, mais dans la conscience-de-soi de l'homme.

Pour mettre en lumière ce qui constitue le fondement de leur pensée poétique, il n'est pas sans intérêt pour nous de tenir compte de ce climat moral et intellectuel dans lequel se situaient Baudelaire et Rimbaud. Ils étaient certes éloignés de la méditation philosophique proprement dite, mais du moins avaient-ils très probablement la connaissance intuitive des problématiques fondamentales de leurs temps. Cette connaissance devait être acquise moins par l'influence réciproque entre les penseurs que par les problèmes communs à résoudre que le temps leur a posés : ce dont la situation force les hommes à prendre conscience. A entendre Rimbaud, «le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle» (29). Là se trouve, selon lui, la vraie tâche du poète-voyant.

Pourquoi affronter Dieu signifie-t-il affronter la loi et la morale ? Dans la religion, l'homme objective son essence intime en Dieu en tant qu'Être infini et absolu. (En réalité, nous l'avons vu, Dieu n'est rien d'autre que la conscience-de-soi de l'homme idéalisée à son suprême degré). Ensuite, d'en haut Dieu redescend en tant que Souverain à la conscience-de-soi de l'homme. Étant donné que Dieu est objectivé comme Être tout-puissant, il est le premier principe, et l'homme qui l'a extériorisé est regardé comme secondaire.

Or, dans l'État politique moderne qu'était déjà la France au XIX^e siècle, cette structure mentale est transmise comme héritage psychologique dans la mentalité collective qui accorde par-dessus tout la souveraineté à la loi et à la morale institutionnalisées, tout en assujettissant l'homme aux institutions qu'il a créées de ses propres mains pour son propre compte. Tant et si bien que la loi et la morale deviennent la cause première, et l'homme par rapport à elles reste toujours secondaire.

A ce compte, nous croyons pouvoir deviner le vrai dessein de Rimbaud. L'homme doit tenter de parvenir d'une manière ou d'une autre à ne plus aliéner la conscience de son essence entre les mains d'un Être

véritable, ne croit à rien d'autre chose qu'à la vérité et à la divinité de l'être de l'homme» (Ludwig FEUERBACH, *L'Essence du christianisme*, traduit par Joseph Roy, Lacroix et Verbeckhoven, 1864, Préface, p. XI).

(29) Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 (*Œuvres complètes*, éd. Adam, p. 252).

suprême ; cette conscience doit se diriger soit vers sa sublimation immanente, soit vers la découverte douloureuse et la mise à nu de l'Ego (comme c'était le cas dans les lettres du voyant), de toute façon uniquement vers elle-même ; l'homme sera alors délivré de l'illusion religieuse, et sera capable de rester libre et autonome à l'égard de Dieu. C'est ainsi, pense-t-il, que l'homme sera prêt à se libérer de la tyrannie de la loi et de la morale, et l'amour prêt à renaître. «On nous a promis, dit-il, d'enterrer dans l'ombre l'arbre du bien et du mal, de déporter les honnêtetés tyranniques, afin que nous amenions notre très pur amour». C'est seulement à ce moment-là que l'homme, qui doit exister essentiellement comme «un faisceau de pouvoirs et de possibilités glorieuses», «une musique latente, mais encore silencieuse»⁽³⁰⁾, se désenchaînera enfin et se réalisera en pleines «énergies chorales et orchestrales» (*Solde*).

Si le haschisch peut illuminer, fût-ce pour de brefs instants, la perspective de l'homme-dieu, d'une sorte d'«homme absolument libre et harmonique», il est vraisemblablement l'allié de l'entreprise poétique de Rimbaud.

A titre d'hypothèse, nous pensons que c'est de cette façon que le poème du haschisch est conçu et mis en pratique par lui, et qu'il se rattache profondément à la tentative de la poésie rimbaldienne. Dans cette optique, nous croyons avoir suffisamment justifié notre interprétation de *Matinée d'ivresse* et de *H* donnée dans la section précédente.

III. «RÊVE INTENSE ET RAPIDE»

A la recherche de l'unité originelle

Nous avons vu que le poème du haschisch se rapporte à la recherche de l'«homme libre et harmonique» ; nous allons nous demander maintenant si Rimbaud a voulu en même temps que sa recherche puisse servir à ramener l'homme dans la «franchise première» (*Angoisse*), dans son rapport le plus harmonique et naturel avec les autres.

Dans un passage du *Poème du haschisch*, Baudelaire montre que le haschisch peut favoriser la disparition de la personnalité :

⁽³⁰⁾ Y. BONNEFOY, *op. cit.*, p. 152..

«Il arrive quelquefois que la personnalité disparaît et que l'objectivité, qui est le propre des poètes panthéistes, se développe en vous si anormalement, que la contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre propre existence, et que vous vous confondez bientôt avec eux» (31).

Dans notre analyse de sa recherche de «l'inconnu», nous avons signalé la tentative que Rimbaud se proposa de faire d'«une fusion extatique avec le monde extérieur». Il voulait ainsi échapper au règne des apparences, et remettre son «Je» ancien en question. Par l'échec de cette tentative, il a peut-être compris que l'ennemi le plus farouche n'est pas autre chose que son «Je» ; car ce «Je» admet très difficilement qu'il est «un autre». Sa mauvaise subjectivité a fini par renfermer Rimbaud dans l'état d'individuation, et l'a empêché d'atteindre à la véritable connaissance : «Je est un autre» ; Rimbaud espérait «se sentir uni» avec les autres, mais en vain.

Baudelaire a attiré l'attention de Rimbaud sur le fait que le haschisch peut favoriser la disparition de la personnalité. En quoi consiste cette vertu du haschisch ? En ceci, peut-être, que l'effet de la drogue réveille et fait surgir du fond de l'âme les émotions vives que l'on peut appeler, après Nietzsche, «dionysiaques» (32). «Soit par l'effet du *breuvage narcotique* dont parlent dans leurs hymnes tous les hommes et les peuples primitifs, soit à l'approche puissante du printemps qui émeut de désir la nature entière, on voit s'éveiller ces *émotions dionysiaques* qui en s'intensifiant amènent le sujet à perdre sa conscience personnelle» (33). C'est ainsi que nous sommes amené à nous demander si Rimbaud n'a pas réclamé l'ivresse de la drogue afin d'éveiller puissamment ces émotions vives.

Nous nous permettons de faire un petit détour avant d'entrer dans le vif du sujet. Considérons sommairement les problèmes suivants. Qu'est-ce que l'esprit dionysiaque par rapport à la raison apollinienne ?

(31) BAUDELAIRE, *op. cit.*, éd. cit., p. 419.

(32) Ce n'est qu'à titre de preuve indirecte que nous nous référons, à ce sujet, à *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche. Il va sans dire qu'on ne peut soupçonner aucune influence directe entre Rimbaud et Nietzsche. Cependant ils ont vécu à peu près à la même époque (*La Naissance de la tragédie* a été rédigée en 1872-1873) ; tous deux, avec leur finesse d'esprit incomparable et leur observation très pénétrante, ont saisi exactement les problématiques fondamentales de leur temps. Ainsi ce rapprochement est motivé seulement par les traits communs de leurs préoccupations, voire de leurs prises de position dans le temps où ils ont vécu.

(33) *La Naissance de la tragédie*, traduit par G. Bianquis, Coll. «Idées», 1949, p. 25.

Que signifie cet esprit pour Rimbaud, surtout dans ses rapports avec la musique ? Pourquoi pense-t-il cultiver cet esprit à l'aide même de la drogue ?

Selon Nietzsche, l'esprit dionysiaque contraste très nettement avec la raison apollinienne en quoi «la foi inébranlable au *principe d'individuation* et la lucidité de l'homme qui en est enveloppé» ont trouvé leur expression la plus sublime⁽³⁴⁾. Il explique ainsi l'essence du dionysisme : «Si nous ajoutons à cette terreur [causée par la rupture avec le principe de causalité] le ravissement délicieux qui s'élève du fonds intime de l'homme, voire de la nature, lors d'une infraction analogue au principe d'individuation, nous aurons une idée de l'essence du dionysisme que nous nous représenterons mieux encore grâce à son analogie avec l'ivresse»⁽³⁵⁾. En Grèce antique, continue Nietzsche, le mythe de Dionysos, dieu lacéré, symbolisait l'idée largement répandue, selon laquelle on considérait l'état d'individuation comme la source et l'origine de toute douleur. Ainsi les Grecs croyaient-ils fermement que la résurrection de Dionysos amène la fin de l'individuation. L'art dionysiaque, le dithyrambe par exemple, suscitait en eux le pressentiment et l'espérance qu'un jour le charme de l'individuation serait rompu et l'unité restaurée. «Apollon m'apparaît comme la vertu de transfiguration inhérente au principe d'individuation, qui seul permet une rédemption par l'apparence, tandis qu'à l'appel mystique de la jubilation dionysiaque le lien de l'individuation se rompt et la voie s'ouvre qui mène aux *Mères de l'être*, au noyau intime des choses»⁽³⁶⁾.

C'est ainsi que Nietzsche, interprétant cette mythologie, essaie de trouver dans l'«esprit de la musique» la véritable notion du tragique, et de déceler le secret de la consolation qu'on éprouve par la tragédie. Selon lui, on peut voir s'exprimer dans l'art tragique la toute-puissance du vouloir par-delà le principe d'individuation, si bien qu'on a l'impression que la vie dure éternellement au-delà de tous les phénomènes et en dépit de toute destruction. Puis Nietzsche révèle la vertu essentielle de la musique par rapport à la structure fondamentale de l'art tragique : «La joie métaphysique produite par l'art tragique traduit dans la langue des images la sagesse dionysiaque instinctive et inconsciente : le héros,

⁽³⁴⁾ «Apollon lui-même serait la divinité superbe qui incarne le principe d'individuation» (*ibid.*, p. 24-25).

⁽³⁵⁾ *Ibid.*, p. 25.

⁽³⁶⁾ *Ibid.*, p. 106.

manifestation suprême du vouloir, est nié pour notre plaisir, parce qu'il n'a d'existence que phénoménale, et que la vie éternelle du vouloir n'est pas touchée par sa disparition. «Nous croyons à la vie éternelle», voilà ce que proclame la tragédie, tandis que la musique donne l'idée immédiate de cette vie»⁽³⁷⁾.

En se référant à cette pensée, peut-on supposer chez Rimbaud une idée analogue ? une certaine affinité sensible ?

D'un côté, sa tentative de la «nouvelle harmonie» consiste à «reconstituer les Voix» de telle manière qu'elles soient «l'éveil fraternel de toutes les énergies chorales et orchestrales» (*Solde*). De l'autre, comme Baudelaire dit que «le haschischin se sent capable d'éprouver en lui-même l'accroissement infini de son goût de la beauté et de l'harmonie», Rimbaud espère que le haschisch peut servir à nous engager à la recherche d'une harmonie inouïe en nous aidant à comprendre la musique et en nous incitant à nous fondre en elle. Aussi sommes-nous presque tenté de croire que Rimbaud a eu l'intuition qu'il y a un lien intime entre l'esprit «dionysiaque» et la vertu de la musique.

Nous devons examiner maintenant pourquoi Rimbaud se mettait d'une manière aussi résolue à la recherche de l'unité. Lorsque nous prêtons attention, du point de vue psychologique, à ses dispositions mentales, nous pouvons constater chez Rimbaud le besoin fondamental de «se sentir uni» avec les autres dans le même espace-temps. Il ne fait guère de doute qu'on voit ici, fortement tracée, l'empreinte psychique de la Commune à laquelle il a participé plus ou moins directement. Après l'écrasement de la Commune, il a logiquement ressenti le sentiment amer qu'en son temps et son lieu, les hommes étaient si radicalement séparés les uns des autres qu'ils ne pouvaient plus s'unir. En fait, cette expérience vécue n'a fait que le confirmer dans une intuition plus ancienne. Dans *Soleil et chair*, il a déjà estimé que s'il en est ainsi, c'est que l'homme a oublié son unité originelle à cause de la perte du lien primordial avec la Nature. N'y a-t-il pas eu, autrefois, un temps heureux et glorieux où «l'immortelle Astarté, émergeant dans l'immense clarté / Des flots bleus, (...) fit chanter, Déesse aux grands yeux noirs vainqueurs, / Le rossignol aux bois et l'amour dans les cœurs» ; «les temps de l'antique jeunesse où la lèvres de Pan modulait sous le ciel le grand hymne d'amour ; où, debout sur la plaine, il

⁽³⁷⁾ *Ibid.*, p. 112.

entendait autour / Répondre à son appel la Nature vivante» ? En un mot, le temps de la «première beauté» où «un immense amour» unit les hommes à la fois avec la Nature et entre eux ⁽³⁸⁾.

Dans le brouillon de l'*Alchimie du Verbe*, Rimbaud, qui a cru retrouver l'«éternité», c'est-à-dire le lien primordial et éternel de l'homme avec la Nature, nomme ce moment suprême, sa «vie éternelle», «— quelque chose comme la Providence, les lois du monde».

Cette préoccupation ne l'a jamais quitté, même s'il a finalement renoncé à la tentative de voyance proprement dite. Car il ne s'agissait pas là simplement d'un des thèmes de sa recherche, mais avant tout de ses vœux perpétuels. Nous pouvons signaler, par exemple, qu'il se préoccupe de la restitution «de la franchise première» dans *Angoisse* :

«Se peut-il (...) Que des accidents de féerie scientifique et des mouvements de fraternité sociale soient chéris comme restitution progressive de la franchise première ?».

Or Nietzsche parle, de son côté, d'une réconciliation possible de l'homme avec la nature, si le premier parvient à reconnaître comme essentiel le sentiment de l'unité originelle ⁽³⁹⁾. Selon lui, c'est par des émotions dionysiaques que nous sommes amenés à nous identifier à l'«Être originel» (ou «Unité originelle») qui constitue comme essence notre noyau intime, mais qui demeure, sous le principe d'individuation,

⁽³⁸⁾ Nous nous permettons de citer un passage de *La Naissance de la tragédie* qui, à ce qu'il nous semble, explique très bien le souhait et l'idée, intuitivement formés, de Rimbaud : «Et tel est le premier effet de la tragédie dionysiaque : l'État et la société, et tout ce qui sépare l'homme de l'homme font place à un sentiment d'unité tout-puissant qui nous ramène au sein de la nature. La consolation métaphysique que nous laisse, je l'indique dès maintenant, toute tragédie vraie, ce sentiment que la vie, si l'on va au fond des choses, malgré la variété des apparences, est d'une puissance et d'une volupté indestructibles, cette consolation prend corps dans le chœur satyrique, dans ce chœur d'êtres naturels qui vivent indestructibles, à l'arrière-plan de toute civilisation, et qui, malgré les vicissitudes des générations et de l'histoire des peuples, restent éternellement pareils à eux-mêmes» (*ibid.*, p. 55).

⁽³⁹⁾ Il est à noter que ce thème de la «réconciliation de l'homme avec la nature» se trouve généralement dans le courant romantique. Par exemple, Michelet écrit : «Ils ont en eux un mystère de puissance inconnue, une fécondité cachée, des sources vives au fond de leur nature. La Cité, en les appelant, appelle la vie, qui peut seule la renouveler. Donc, qu'ici l'homme avec l'homme, que l'homme avec la nature aient, après ce long divorce, l'heureuse réconciliation» (*Le Peuple*, Paris, Flammarion, «Nouvelle Bibliothèque romantique», 1974, p. 195-196).

à l'état virtuel ⁽⁴⁰⁾. Ainsi nous est révélé, dans la profondeur, le sentiment de l'unité originelle qui est capable, à son tour, de renouer le lien d'homme à homme aussi bien qu'avec la nature. « Sous le charme de Dionysos, non seulement le lien se renoue d'homme à homme, mais même la nature qui nous est devenue étrangère, hostile ou asservie, fête sa réconciliation avec l'homme, son fils prodigue » ⁽⁴¹⁾.

Prenant tout cela en considération, à titre d'hypothèse, nous conjecturons que Rimbaud a voulu associer l'ivresse de la drogue à sa recherche de l'unité originelle qui fait le mauvais sommeil sous notre personnalité obscurcie par le règne de la loi et de la morale. Ce qu'il a espéré par là, c'est, selon nous, de ramener l'homme dans la « franchise première », dans son rapport le plus harmonique et naturel avec les autres.

Nous allons examiner, dès maintenant, *Veillées II* en détail.

« L'éclairage revient à l'arbre de bâtisse. Des deux extrémités de la salle, décors quelconques, des élévations harmoniques se joignent. La muraille en face du veilleur est une succession psychologique de coupes de frises, de bandes atmosphériques et d'accidences géologiques. – Rêve intense et rapide de groupes sentimentaux avec des êtres de tous les caractères parmi toutes les apparences ».

Ce veilleur est somnolent après avoir probablement pris du haschisch. Dans sa vision, s'allume de nouveau l'« éclairage », une espèce d'illumination subite qui se projette sur ce monde obscur, laissé en désordre comme « l'arbre de bâtisse ». Dans une perspective toute neuve éclairée par cette lumière, « des deux extrémités de la salle, des élévations harmoniques se joignent » d'une manière imprévue. D'après *Les Paradis artificiels*, « l'harmonie, le balancement des lignes, l'eurythmie dans les mouvements apparaissent au rêveur comme des nécessités, comme des *devoirs*, non seulement pour tous les êtres de la création, mais pour lui-même ... ». Puis, comme ils disent également que « la contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre propre

⁽⁴⁰⁾ « Dans cet évangile de l'harmonie universelle, (non seulement chacun se sent uni, réconcilié, fondu avec son prochain, mais il se sent identique à lui, comme si la voile de Maïa se déchirait et ne flottait plus qu'en lambeaux autour du mystère de l'Unité originelle » (NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 26). « Une consolation métaphysique nous arrache momentanément au tourbillon des formes changeantes. Nous nous identifions vraiment, pour de brefs instants, à l'Être originel dont nous éprouvons la soif insatiable d'exister » (*ibid.*, p. 113).

⁽⁴¹⁾ *Ibid.*, p. 25-26.

existence, et que vous vous confondez bientôt avec eux», ce veilleur contemplant «la muraille» chargée de décors, finit par se confondre avec elle, et elle devient «une succession psychologique».

Des mots tels que «coupes de frises», «bandes atmosphériques» et «accidences géologiques», qui ont sans nul doute des valeurs métaphoriques, expriment les mouvements psychiques successifs de ce veilleur ; il médite, «chassé dans l'extase harmonique» (*Mouvement*), sur la possibilité des «accidents de féerie scientifique et des mouvements de fraternité sociale» (*Angoisse*). Son imagination improvise «le monde d'harmonie et de beauté» où il ne peut y avoir aucune note discordante ; où «l'harmonie, l'eurythmie apparaissent comme des nécessités, comme des *devoirs* pour tous les êtres de la création». C'est dans ces conditions que ce veilleur rêve un «rêve intense et rapide».

Quelle est la véritable signification de ce «rêve» ? Avant d'aborder ce problème, il paraît utile de consulter quelques remarques pertinentes.

Selon J.-P. Richard, on peut signaler que, chez Rimbaud, «lieux, moments, existences vont être rendus à une liberté merveilleuse, le réel se faire l'espace même du possible, les sensations se multiplier, et tout glisser à la métamorphose»⁽⁴²⁾. Rappelons que Rimbaud dit dans *l'Alchimie du verbe* : «à chaque être, plusieurs autres vies me semblaient dues» et «je vis que tous les êtres ont une fatalité de bonheur». J.-P. Richard écrit encore : «Le temps foisonne, l'espace prolifère. Et la conscience apparaît comme le carrefour où se croisent ces vies multipliées, le lieu où tous les possibles éveillés se rencontrent et se télescopent. (...) «Le rêve intense et rapide» aboutit à prodigieusement diversifier le monde, à faire du moi «un opéra fabuleux»». Il nous semble probable que, sur la scène de son «opéra fabuleux», malgré la diversité des apparences, tous les êtres ont une fatalité de bonheur.

D'autre part, Y. Bonnefoy fait remarquer que le plan sur lequel se situe Rimbaud n'est pas seulement celui de la «rêverie», mais celui qui est aussi bien fondé sur la vision réaliste du monde : «d'intervention par l'image dans les profondeurs de la perception, c'est un dérèglement systématique de «tous les sens», dont l'intention, pour le poète «chargé de l'humanité», marchant en avant de l'Action, est de faire avant tout table rase de nos associations trop timides, et de rendre aussi conce-

(42) J.-P. RICHARD, «Rimbaud ou la poésie du devenir», *Poésie et profondeur*, Paris, Le Seuil, 1955, p. 220-221.

vable un nouvel ordre qui aurait lui aussi ses lois, encore inconnues, mais naturelles. Rimbaud certes n'en doutait pas. L'image est un détournement pour en revenir au vrai plan, qui est celui de l'insertion, en somme immanente et collective, des hommes dans le réel»⁽⁴³⁾.

En nous référant à ces remarques, nous croyons pouvoir dire que Rimbaud, improvisant «le monde d'harmonie», rêve de rendre l'homme à la «franchise première», dans son rapport le plus harmonique et naturel avec les autres ; autrement dit, «Rêve intense et rapide de groupes sentimentaux» évoque «une fatalité de bonheur» retrouvée chez tous les êtres par la restitution du lien primordial et éternel qui les unit entre eux. «Groupes sentimentaux avec des êtres de tous les caractères parmi toutes les apparences» : – chaque être, gardant tout naturellement son apparence particulière et son caractère inhérent, accroît sans aucune contrainte les possibilités de développement infini de ses propres dispositions mentales et physiques de telle manière que du même coup, chacun se sent uni grâce à la formation spontanée de groupes intimement liés par le sentiment de l'unité originelle, comme si c'était la réalisation parfaite des «Voix reconstituées : éveil fraternel de toutes les énergies chorales et orchestrales».

Reste à savoir pourquoi ce «rêve» doit avoir un caractère «intense et rapide».

Rimbaud croyait depuis longtemps que, pour que «la franchise première» renaisse entre nous, le plus important et le plus urgent, c'est de «réinventer l'amour». Il est donc permis de dire que sa recherche de l'unité originelle est une des tentatives pour réinventer l'amour. Il n'avait aucun doute sur ce que le «nouvel amour» pourra rendre transparente l'opacité hostile des rapports entre les hommes en ramenant ces derniers à leur besoin essentiel de «se sentir unis» dans le même espace-temps. Au point de vue socio-politique, son idée ne semble pas s'éloigner de beaucoup de celle du socialisme utopique de son temps. Nous pouvons pourtant signaler le trait qui distingue Rimbaud des autres. Grâce à son intuition poétique, il comprenait bien que, même si l'on réussissait à réinventer l'amour et le sentiment d'unité, ceux-ci, eux non plus, ne pourraient guère échapper aux avatars de la durée. Une fois établi comme institution, même le nouvel amour

(43) Y. BONNEFOY, «Rimbaud devant la critique», dans *Rimbaud*, Paris, Hachette, Coll. «Génies et Réalités», 1968, p. 275.

dégénérera tôt ou tard dans la «charité» ancienne, tout comme si le premier amour de Jésus s'était dégradé et était fixé comme la Communion institutionnalisée par l'Église. C'est pour faire remarquer ce danger qu'il dit que son «rêve» doit avoir un caractère «intense et rapide». Sur ce point, il est pertinent de rappeler que le devenir du «Génie» s'accomplit lui aussi avec «la terrible célérité de la perfection des formes et de l'action». En outre, il est à noter que Rimbaud représente son «rêve» à l'aide uniquement de la vertu suggestive du langage qui, par la mise en action complète de l'énergie verbale, ne risquera pas de «se dévaloriser».

Dans ce cas, cependant, ne lui reste-t-il pas difficile de s'assurer de la communicabilité de sa parole ? Avec les autres qui ne semblent guère pouvoir comprendre son «rêve intense et rapide», comment peut-il établir la communication ? Celle-ci est pourtant l'élément le plus indispensable pour ressusciter l'amour entre nous.

Cette contradiction constitue vraisemblablement l'une des limites les plus difficiles à dépasser de l'entreprise poétique de Rimbaud dans les *Illuminations*. Rappelons que, selon Rimbaud, le poète ne sera «en avant de l'Action» par l'acte de poésie que lorsqu'il arrivera à dégager toute la force essentielle de la «parole» en la délivrant de ses emplois ordinaires et en créant un nouvel usage des mots de telle sorte qu'il renouvelle entièrement l'expressivité de son langage. Verlaine considère les *Illuminations* comme «la plus haute ambition (arrivée) de style»⁽⁴⁴⁾. Il faut pourtant en payer le prix. Il est plus ou moins inévitable que se produisent la torsion syntaxique, la déviation des phrases, les métaphores obscures, presque gratuites, et le décalage dans les sens des mots, si bien que l'expression devient hermétique et difficilement communicable. On pourrait dire à juste titre que les *Illuminations* ont été une expérience des limites dans la mise en action de la vertu essentielle du langage.

⁽⁴⁴⁾ P. VERLAINE, Préface de l'édition originale des *Illuminations* (1886), dans VERLAINE, *Œuvres en prose complètes*, éd. Borel, «Bibl. de la Pléiade», 1972, p. 631.

Steve Murphy

Bergerie, **un texte de Rimbaud ?**

BERGERIE

Ce jour-là, je fus joyeusement étonné : un facteur déguisé en ange monta mes six étages, et s'envola gracieusement après avoir déposé sur ma table de nuit un carton rose – tendre, où étaient écrits ces tendres mots :

«Monsieur le duc de Choufleury restera chez lui, à Trianon, le jour de Vénus. On ne sera reçu qu'en costume de berger.»

J'en crus à peine mes yeux ; je regardai scrupuleusement l'adresse. Le carton rose – tendre était bien pour M. Cyprien-Judas-Chrysostome-Perpétue-Alacoque de Saint-Clystère et autres lieux. C'était pour moi. Mon Dieu oui ! c'était bien pour moi.

Je passai toute la journée à m'équiper. Je me procurai tout l'attirail d'un jeune & bon pasteur : houlette, panetière, flûte, etc. À la brune, la voiture de remise, que j'avais commandée, arriva, et je partis pour Trianon, plus réellement berger que l'acteur Dupuis partant pour la Crète, dans la «Belle Hélène». Mais berger sans pomme. Berger chrétien. Berger catholique. Fi de Vénus ! Marie est plus suave & Madeleine plus piquante.

J'arrivai. O Trianon ! ô noble séjour ! ô demeure mignonne ! ô joli parc rococo de Lamballe & de Choufleury ! Je fus ému. Une goutte de lait me vint à la paupière. Tant de souvenirs fades ! tant de fades espérances ! Je tirai mon mouchoir – (hélas ! j'avais eu la faiblesse de garder ce moderne ustensile, mais en le parfumant de new-mown hay, c'est-à-dire d'essence de foin coupé) – je tirai mon mouchoir & m'essuyai les yeux. Puis je regardai.

C'était charmant. Le chah n'y était pas. Ni hommes, ni femmes, ni Persans ; rien que des bergers & des bergères. Les valets étaient déguisés en chiens de bergerie, et il y avait de vrais moutons, ou tout au moins des moutons en faux qui beulaient (sic) des beulements (sic) si naturels, qu'ils semblaient faits pour de bon de côtelettes & de gigots.

Monsieur le duc de Choufleury était superbe & bégayait magnifiquement des compliments aux invités qui souriaient, béats. Monsieur le duc

avait chaud ; il était rouge comme un marié, rouge comme le Sacré-Cœur. Monsieur le duc avait les jambes nues, et, sur ses nobles mollets, ondulait à la brise un duvet léger. Ses rubans étaient couleur d'espérance ; sa sainte calvitie se dérobaît sous l'or d'un chapeau de paille d'Arcadie, et ses vêtements étaient gracieusement coupés dans un beau papier blanc d'imprimerie, tout raide d'empois et tout enjolivé de belles lignes noires. Je m'inclinai devant lui jusqu'à la poussière. Il me releva, il daigna me relever amicalement, et nous nous perdîmes sous les arbres. M. le duc suçait le bout de sa houlette, qui était en sucre candi, et tout en écoutant ses louanges, par moment, il faisait de très-nobles couacs sur sa flûte de Pan. Les allées étaient pleines de pasteurs et de pastourelles. Ici, un jeune homme plus beau que Daphnis épuisait les pis d'une vache à lait ; là, une jeune femme, dont la robe consistait en une simple couverture de la «Revue des Deux-Mondes», apprenait à une brebis la manière de se servir d'une machine à coudre californienne.

Positivement c'était exquis. Je riais, j'étais folâtre. Mais soudain, on me frappa sur l'épaule. Je me retournai. Horreur ! j'en frémis encore. C'était Lamballe, en bergère aussi : costume frais, dentelles, rubans roses. Seulement ... seulement elle tenait sa tête dans ses mains, comme Saint Denis, au lieu de l'avoir, comme tout le monde, sur ses épaules. La tête me dit : «Vous voulez donc recommencer la bergerie !»

Je fus pris d'une terreur folle. Je cours encore.

Signé : CYPRIEN-JUDAS-CHRYSOSTOME-PERPÉTUE-
ALACOQUE DE SAINT-CLYSTÈRE ET AUTRES LIEUX.

Ce texte, publié dans *La Renaissance littéraire et artistique* du 20 juillet 1873 – dix jours après «l'incident de Bruxelles» – a été republié, et attribué à Rimbaud, par Daniël De Graaf, en 1956 ⁽¹⁾, puis quasiment oublié ⁽²⁾. Le texte donné ici diffère sensiblement de celui donné par D. De Graaf et reproduit fidèlement l'original, y compris les erreurs qui s'y trouvent ⁽³⁾. «Histoire sinon atroce, du moins atrocement cocasse» ⁽⁴⁾, *Bergerie* mériterait une analyse minutieuse : je ne propose toutefois qu'un nouveau point de départ.

⁽¹⁾ D. DE GRAAF, «Articles pseudonymes de Rimbaud», *Revue des langues vivantes*, 1956, p. 129-132.

⁽²⁾ Voir pourtant P. PETITFILS, «Découvertes et hypothèses de M. De Graaf», *Le Bateau ivre*, n° 15, 1957, p. 7-8.

⁽³⁾ *La Renaissance littéraire et artistique, 1872-1873-1874*, Slatkine Reprints, 1973, tome II, 1873, p. 185-186.

⁽⁴⁾ D. DE GRAAF, *Arthur Rimbaud, sa vie, son œuvre*, Van Gorcum et Comp., 1961, p. 155.

Madame de *Lamballe* fréquentait le petit Trianon, lieu des «bergeries» de Marie-Antoinette et de ses amis. Lors des massacres de septembre 1792 elle fut tuée, déshabillée, puis décapitée ; on fit parade de sa tête sur une pique devant le roi et la reine. D'où l'humour macabre de la fin du texte : ce fut précisément au petit Trianon qu'on annonça à la reine que la foule avait pris Versailles ⁽⁵⁾.

La Belle Hélène (1864), opéra-bouffe d'Offenbach, Meilhac et Halévy :

«Toutes les richesses de la comédie y sont mises à contribution, depuis la gauloiserie des fabliaux jusqu'à la satire la plus fine de la «fatalité» qui pousse Hélène à être infidèle. Les allusions érudites à l'épopée grecque, les parodies de chœurs tragiques y côtoient des scènes de pure bouffonnerie ou des allusions contemporaines» ⁽⁶⁾.

José Dupuis a joué Pâris, d'où les références à Vénus, à la pomme, à la Crète. L'anarchie chronologique de *La Belle Hélène* se reflète dans *Bergerie* où la modernité fait irruption par la rencontre de la machine à coudre et de la *Revue des Deux-Mondes* ⁽⁷⁾ (la revue bourgeoise conspuée ⁽⁸⁾) et par la parenthèse du quatrième paragraphe dont le ton ampoulé rappelle quelques expressions de Léonard dans *Un Cœur sous une soutane*, et figure l'historicité diffuse, enchevêtrée, du texte. Calchas, comme Cyprien-..., reçoit une lettre bizarre : «← Le timbre de Cythère ! ... de Vénus ... c'est bien de Vénus ! ...» ⁽⁹⁾. Les calembours, charades et mots couverts de la pièce se trouvent aussi dans *Bergerie*. L'expression «l'heure du berger» de la pièce ⁽¹⁰⁾ serait l'hypogramme ⁽¹¹⁾ de *Bergerie*. Le carton que le narrateur reçoit fait encore allusion à une œuvre d'Offenbach, *M. Choufleury restera chez lui le*, écrit par M. de Morny, aidé par Halévy, opérette caricaturant une réception chez un nouveau riche.

⁽⁵⁾ Voir MICHELET, *Histoire de la Révolution française*, tome I, «Bibliothèque de la Pléiade», 1952, p. 1079-1084.

⁽⁶⁾ H. L. NOSTRAND, *Le Théâtre antique et à l'antique en France de 1840 à 1900*, Impressions Pierre André, 1934, p. 91-92.

⁽⁷⁾ Cf. LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», 1970, p. 224-225.

⁽⁸⁾ Voir T. CORBIÈRE, «Litanie du sommeil», *Œuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», 1970, p. 772 ; A. BAJU, *L'Anarchie littéraire*, Vanier-Messein, 1904, p. 9.

⁽⁹⁾ MEILHAC et HALÉVY, *La Belle Hélène, Théâtre*, Calmann-Lévy, 1955, p. 14.

⁽¹⁰⁾ *Ibid.*, p. 59 ; voir A. DELVAU, *Dictionnaire érotique moderne*, Slatkine Reprints, 1968, p. 220.

⁽¹¹⁾ Voir M. RIFFATERRE, *Semiotics of Poetry*, Methuen and Co., 1980, p. 23.

Du nom heroï-comique du narrateur on retiendra *Clystère*, dont on connaît le sens phallique (voir *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*)⁽¹²⁾, mais qui fait peut-être allusion aussi (voir *Lys*) à Napoléon III, qui devait subir des lavements douloureux⁽¹³⁾ : symbole aussi célèbre à l'époque que la poire de Louis-Philippe⁽¹⁴⁾ et que les républicains maniaient avec une joie lugubre⁽¹⁵⁾. On doit peut-être voir dans ce nom une allusion à M. Gagne, «candidat surnaturel, universel et perpétuel» qui a écrit «La clysopompéide» et prêchait «l'unité napoléonienne»⁽¹⁶⁾. On trouve plusieurs autres allusions aux clystères et aux clysopompes dans *La Renaissance* : ces instruments sont évidemment considérés comme drôlatiques en dehors de toute référence précise⁽¹⁷⁾. Les autres lieux poursuivent implicitement l'itinéraire scatologique.

Le *Sacré-Cœur* était lui-aussi un symbole «délicat», à cause des mobiles politiques qui ont soutenu la construction de la basilique⁽¹⁸⁾. La poésie populaire l'a exploité⁽¹⁹⁾ ; Rimbaud et Pottier l'ont doté d'un sens phallique⁽²⁰⁾. *Alacoque* : sainte qui a initié le culte moderne du Sacré-Cœur. Il est intéressant de constater que le numéro précédent de *La Renaissance* contient un poème «sacro-cordial» pertinent :

«O muse profane, veux-tu
Célébrer Marie Alacoque
Sur ton petit turlututu ?
O Muse profane, veux-tu ?
Son cœur brûlant eut la vertu
De rougir comme un feu de coke

(12) M. ASCIONE et J.-P. CHAMBON, «Les "zolismes" de Rimbaud», *Europe*, 1973, p. 116-117.

(13) Voir «Veder Napoli poi mori», CORBIÈRE, *op. cit.*, p. 782 et un autre état du même texte, p. 1309.

(14) Voir P. VERLAINE, «Opportunistes», *Œuvres poétiques complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», 1962, p. 929.

(15) Voir une caricature de FAUSTIN, J. A. LEITH, «The War of Images Surrounding the Commune», *Images of the Commune*, Mc Gill, Queen's University Press, 1978, p. 108.

(16) CORBIÈRE, *op. cit.*, p. 1264 et 1311.

(17) *La Renaissance*, tome II, 1873, p. 150, 211 et 259.

(18) Voir A. THISSE, *Rimbaud devant Dieu*, José Corti, 1975, p. 127.

(19) Voir G. COULONGES, *La Commune en chantant*, Les Éditeurs français réunis, 1970, p. 156-157.

(20) E. POTTIER, «Le Sacré-Cœur», *Œuvres complètes*, Maspero, 1976, p. 108.

O Muse profane, veux-tu
Célébrer Marie Alacoque ?» (21)

Mais *Bergerie* ne répond pas forcément à ce texte, car juillet 1873 devait engendrer beaucoup de textes de cette sorte.

Pour un autre saint, *Jean Chrysostome*, le mystère initiatique de l'eucharistie était la pierre angulaire du christianisme (il polémiquait aussi avec véhémence contre la vie sybaritique des femmes de cour de l'époque). Saint Cyprien est connu surtout pour son interprétation intransigeante du baptême.

La symbolique chrétienne est bafouée par ces allusions. Le nom de *Judas* fait allusion peut-être à «Judas, appelé Iscariote» (22), mais surtout au saint du même nom, Jude, dont l'épître condamne les sexualités dites «perverses». Notre lecture de *Bergerie* expliquera l'humour de cette référence. Les noms *Alacoque* (pas à la poupe) et *Chrysostome* («bouche d'or» : éloquence), rejoignent les équivoques orales du texte. Car le portrait du duc, qui rappelle les caricatures de Rimbaud (*Accroupissements, Un Cœur sous une soutane* : «à la brise un duvet léger»), suggère une jouissance contortionniste comme celles de l'*Album zutique* (23) (voir le sens de «houlette»/«bâton pastoral»/«bâton de sucre de pomme»/«sucre d'orge» et de «flûte» – voir aussi le *Sonnet du trou du cul* et les instruments de Léonard, aussi bien que les fameux couacs rimbaldiens (24)).

Les larmes de *lait* du narrateur naïf qui, ému, arrive dans le parc mignon et s'essuie les yeux, sont celles d'une jouissance inconsciente, comme celles de Léonard et des *Déserts de l'amour* («ému ... larmes» x 2). Les *souvenirs fades* cadrent bien avec les «re-membrances» zutiques qui parodient la nostalgie poétique banale de Coppée et Cie. De nombreuses autres allusions s'entrevoient : les rubans (25), l'attirail (pour attirer ...), folâtre (cf. les «enrouements folâtres» de *Parade*), roide, mouchoir (26), etc.

(21) *La Renaissance*, tome II, 1873, p. 184.

(22) Voir CORBIÈRE, «Sonnet de nuit», *op. cit.*, p. 746.

(23) Voir l'*Album zutique*, éd. Pascal PIA, Cercle du livre précieux, 1962, feuillet n° 23.

(24) DELVAU, *op. cit.*, p. 339, 51, 347, 255 et 294 ; *La Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle*, Sous le manteau, Bruxelles, 1881, tome I, p. 164 et tome II, p. 109 ; M. BEALU, *La Poésie érotique*, Seghers, 1976, p. 12.

(25) DELVAU, *op. cit.*, p. 335.

(26) *Ibid.*, p. 269 ; P. HAHN, *Nos Ancêtres les pervers. La vie des homosexuels sous le Second Empire*, Olivier Orban, 1979, p. 187 note 5.

Ces allusions font partie d'un lexique contemporain assez structuré, où le signe se libère des contraintes d'un réalisme visuel par la dissémination de métonymies désinvoltes, mais axées sur un dispositif relativement restreint de modèles générateurs. D'où la possibilité herméneutique d'une cryptanalyse. La dislocation de la linéarité «optique» de la narration signale ces processus et réclame une lecture ironique.

Le Sacré-Cœur rouge du duc chaud, une Marie «suave» (cf. l'utilisation de ce mot dans *Un Cœur sous une soutane*), une Madeleine «piquante» (cf. les allusions crues⁽²⁷⁾ et sympathiques⁽²⁸⁾ à sa prostitution) : apparaît ici tout un carnaval sexuel, au sens bakhtinien. Pour Rimbaud, Verlaine, Nouveau et Richepin⁽²⁹⁾, d'ailleurs, la crucifixion (la Passion) prend souvent un sens sexuel⁽³⁰⁾, d'où le développement suivant : «le culte de Marie, l'attendrissement sur le crucifié s'éveillent en moi parmi mille féeries profanes».

On pourrait rapprocher l'Arcadisme de ce texte de celui de Théophile Gautier :

«— D'adorables petits agneaux crépés et poudrés, avec un ruban rose et une clochette d'argent au cou, bondissent en cadence et exécutent le menuet au son des musettes et des pipeaux. Les bergers ont des souliers à talons hauts, ornés de rosettes prodigieuses, un tonnelet avec des passe-quilles, et des rubans partout ; les bergères étalent sur le gazon une jupe de satin relevée de nœuds et de guirlandes.»⁽³¹⁾

On peut penser aussi à *L'Astrée*, qui évoque la pomme de Paris, dont Genette dit que «cette intrusion d'Eros dans la pastorale ne semble pas conforme aux traditions de l'Arcadisme.»⁽³²⁾

Le travestissement se trouve travesti : *Bergerie* caricature une tradition déjà anachronique. Stylistiquement d'abord («chrysostome», le narrateur ne l'est pas) par des répétitions et par le calembour anodin *chah-charmant*, morceau friand pour les critiques biographisants (Rim-

(27) DELVAU, *op. cit.*, p. 317.

(28) E. VERMERSCH, «Marie-Magdeleine», *Florilège*, Messein, 1929, p. 40-41.

(29) Voir «Les Crucifiés» et «Paris» (J. RICHEPIN, *Les Caresses*, Charpentier, 1917, p. 244 et 288).

(30) Cl. ZISSMANN, «Religion antichrétienne, Raison poétique et criticisme», *Rimbaud vivant*, n° 14, 1978, p. 34.

(31) R. BRAY, *Anthologie de la poésie précieuse de Thibaut de Champagne à Giraudoux*, Nizet, 1957, p. 201-202.

(32) G. GENETTE, *Figures I*, éditions du Seuil, 1966, p. 122.

baud a vu la visite du Chah à Londres en juin 1873 ⁽³³⁾, mais en réalité le chah était très souvent évoqué dans les écrits de ces années, y compris dans *La Renaissance*). Sexuellement ensuite, en poussant l'érotisme euphémique qui caractérise, par exemple, les *Fêtes galantes* ⁽³⁴⁾, vers une réalité généralement inacceptable.

«Ni hommes, ni femmes, ni Persans ; rien que des bergers et bergères». Il va sans dire que le bon pasteur, le berger et la houlette sont à la fois des images bucoliques et des symboles chrétiens. Ici, pourtant, le paradis serait plutôt celui de Mahomet ⁽³⁵⁾, peut-être des Assassins, comme dans *Les Déserts de l'amour*. Les jardins de plaisirs orientaux rencontrent l'Arcadisme européen. Mais le sexe des bergers – «ni hommes, ni femmes» – est indécis : des connotations féminines s'accrochent aux hommes. Ces «vrais moutons, ou tout au moins des moutons en faux» suggèrent l'enjeu herméneutique du texte, qui est à la fois narratif et érotique. Ces petites scènes, dont l'ambiguïté creuse un espace irréductible en-dessous de la carapace lexicale, permettent des analogies frappantes avec les bals des travestis de l'époque ⁽³⁶⁾, qui se donnaient de nobles noms féminins, parmi lesquels P. Hahn cite «Lamballe» – coïncidence peut-être, mais qui pourrait rendre doublement équivoque la référence à la tête de la princesse de Lamballe ⁽³⁷⁾. L'invité n'étant pas «initié», la menace d'initiation le fait fuir. La «terreur» (cf. *Mauvais sang*) serait aussi celle de la révolution, mais qui pourrait suggérer par métonymie celle, versaillaise, de mai 1871.

Le genre de ce texte et ses tics de style sont très proches du ton d'*Un Cœur sous une soutane*. On pourrait trouver des rapprochements dans *Une Séance littéraire à l'hôtel du dragon bleu* ⁽³⁸⁾, ou bien dans des textes de Charles Cros et de Germain Nouveau, qui ont publié des proses dans *La Renaissance* vers cette époque ⁽³⁹⁾. Mais on devrait

⁽³³⁾ V. Ph. UNDERWOOD, «Reflets anglais dans l'œuvre de Rimbaud», *Revue de littérature comparée*, 1960, p. 552.

⁽³⁴⁾ VERLAINE, *op. cit.*, p. 107-113 surtout.

⁽³⁵⁾ DELVAU, *op. cit.*, p. 286.

⁽³⁶⁾ Voir F. CARLIER, *La Prostitution antiphysique précédé de La Pédérastie de A. TARDIEU*, Éditions le Sycomore, 1981, p. 25.

⁽³⁷⁾ HAHN, *op. cit.*, p. 100.

⁽³⁸⁾ *Le Parnassiculet contemporain*, précédé d'*Une Séance littéraire à l'hôtel du dragon bleu*, J. LEMER éditeur, 1867.

⁽³⁹⁾ *La Renaissance*, tome I, 1872, CROS, «La Distrayeuse», p. 173-174, «Madrigal», p. 111, «Le Meuble», p. 28-29 ; NOUVEAU, «La Petite baronne», tome II, 1873, p. 82-83.

attendre les écrits des *Hydropathes* pour trouver des rapprochements très sérieux, en particulier avec *Une Bergère Watteau* de Moynet ⁽⁴⁰⁾, et *Une Clarinette dans le marasme* de Delpech, dont les dernières lignes ne sont pas sans rappeler notre *Bergerie* :

«Le rideau se leva ; je fus ébloui par la beauté de Mlle Celimena, du cinquième Théâtre-Français. J'éprouvai, je ne sais pourquoi, les inquiétudes vagues d'un homme qui n'est pas tranquille. Le chef d'orchestre lève son bâton, et je sens tout à coup s'abaisser sur ma joue, un peu trop vivement, hélas ! une main dure et sèche. Le coup fut rude pour ma joue et mon amour-propre. C'était mon père qui tranchait d'un soufflet mes aspirations musicales ; je m'enfuis éperdu au milieu des pupitres vides, laissant entre les mains de l'auteur de mes jours et de mes maux l'instrument qui charmait mon existence, et depuis ... hélas ! depuis je suis employé à *la petite vitesse*. O mes espérances ! ô ma clarinette !» ⁽⁴¹⁾

Bergerie dépasse le lexique commun aux différents zutistes et cadre entièrement, aux points de rupture les plus décisifs, avec celui de Rimbaud. On devrait surtout retenir la combinaison typiquement rimbaldienne : Sacré-Cœur – style Louis XV – narrateur burlesque inconscient – références politiques acerbes – allusions sexuelles, et le collage parodique, intertextuel ou interdiscursif qui en résulte ⁽⁴²⁾.

On peut pressentir les mobiles qu'aurait eus Rimbaud d'écrire un texte aussi résolument anti-verlainien, jouant sur l'anachronisme des «bergeries» et sur la connexité des codes symboliques catholiques et pornographiques.

Il faut bien entendu exclure que *Bergerie* soit du Rimbaud parodié. On peut, d'autre part, aisément comprendre pourquoi un tel texte n'est pas signé du nom véritable de l'auteur, d'autant plus que s'il s'agit effectivement de Rimbaud, ses relations avec Verlaine, surtout à ce moment précis, auraient exclu toute collaboration ouverte.

Peu de temps après la publication de ce texte *La Renaissance* publiait un texte d'Auguste Vacquerie à propos de la censure ⁽⁴³⁾. *Bergerie* sort entièrement du cadre des textes typiques de *La Renaissance*, d'autant

⁽⁴⁰⁾ *L'Hydropathe : Journal Littéraire Illustré*, numéros 1-37, Slatkine Reprints, 1971, n° 8 (5 mai 1879), p. 3-4.

⁽⁴¹⁾ *Ibid.*, n° 2 (5 février 1879), p. 3-4.

⁽⁴²⁾ Voir D. SCOTT, «Rimbaud and Boucher : *Fête d'hiver*», *Journal of European Studies* 9, 1979, p. 188-191.

⁽⁴³⁾ *La Renaissance*, tome II, 1873, p. 241-242.

plus que «dans *La Renaissance*, la politique doit être chassée à coups de plumes»⁽⁴⁴⁾. Il serait plus exact de dire que *La Renaissance* a généralement poursuivi une politique libérale d'unité nationale. Les références à la Commune, par exemple, sont presque toujours à la fois euphémiques et péjoratives. *Bergerie* est donc un texte incongru par rapport à *La Renaissance* : on pourrait soupçonner peut-être le désir qu'avait Rimbaud de «chier sur *La Renaissance*» (lettre de mai 1873 à Delahaye), en tout cas on voit mal pourquoi la revue aurait publié sciemment un texte aussi subversif, d'autant plus que la censure aurait pu intervenir.

M. Claude Zissmann me signale très justement que Blémont est l'auteur d'un texte intitulé *Bergerie* paru quelque mois plus tard, et que deux textes intitulés *Bergerie* lui sont attribués dans l'index de *La Renaissance*. Mais l'attribution de notre texte à Blémont est difficile à admettre (du reste, la seconde mention de l'index de *La Renaissance* est une coquille, renvoyant à une page qui ne contient pas de texte ainsi nommé). Car si Blémont a été du côté de la Commune, comme presque tous les dirigeants de *La Renaissance*, après la «semaine sanglante» il prône l'unité nationale, peut-être pour des raisons strictement pragmatiques, et reste bien en-deçà des petites plaisanteries de Sylvius, qui ne sont même pas aussi acerbes que ce texte. Il s'agit donc moins de l'idéologie des dirigeants de la revue, que d'une politique judicieuse face à la censure, que Rimbaud, entre autres, n'aurait pas respectée.

Bergerie justifierait un examen plus attentif. Sans déguiser l'incertitude inéluctable de toute hypothèse de cet ordre, il me semble possible que Rimbaud en soit l'auteur. Autrement, ne devrions-nous pas repenser nos interprétations de ce qu'on appelle abusivement le discours poétique rimbaldien ? Notre ignorance profonde des textualités «marginales» de l'époque rend problématique toute évaluation de l'originalité de Rimbaud par rapport à son temps. Cet article vise moins à l'attribution de ce texte à Rimbaud qu'à la constatation qu'il existe des textes qu'on pourrait nommer «rimbaldiens» et qui restent à découvrir.

(44) *Ibid.*, tome II, 1873, p. 216.

Sommaire

<i>Présentation</i> , par André GUYAUX		3
<hr/>		
Yves BONNEFOY	Verlaine, et peut-être Rimbaud	9
<hr/>		
Rolande BERTEAU	À propos d' <i>Ophélie</i>	19
Steve MURPHY	Le sacré-cœur volé du poète	27
Jean-Luc STEINMETZ	Exercice de mémoire	47
ETIEMBLE	Sur les «Chansons spirituelles»	61
Pierre BRUNEL	<i>Age d'or</i> ou l'«opéra fabuleux»	77
Herman WETZEL	«Vieillesse poétique»	93
Danièle BANDELIER	Les poèmes de <i>Délires II Alchimie du verbe</i>	103
<hr/>		
Jacqueline BIARD	<i>Délires I</i> ou le théâtre du double	117
Frans DE HAES	Notes en marge d'un enfer	125
Zbigniew NALIWAJEK	L'anaphore dans <i>Enfance III</i>	129
Marc EIGELDINGER	Lecture mythique d' <i>Aube</i>	141
Marc DOMINICY	<i>Les Ponts</i> : analyse linguistique	153
Jean-Pierre CHAMBON	Une mauvaise réponse à une bonne question	175
André GUYAUX	Poétique du glissement	185
<hr/>		
C. A. HACKETT	Rimbaud et Apollinaire, quelques différences	215
Jacques POHL	Glanes d'un ancien rimbaldien	231
Hiroo YUASA	Le projet rimbaldien du poème du haschisch	239
Steve MURPHY	<i>Bergerie</i> , un texte de Rimbaud ?	259

Lectures de Rimbaud



Comment lire Rimbaud ? — Question insidieuse si elle est faite pour empêcher la lecture. Question à laquelle on ne peut répondre que dans la pratique et dans la diversité.

D'où le titre de ce recueil de *Lectures de Rimbaud*, et l'éventail de ses auteurs.

Le regard qu'on voit sur cette page et dans lequel Yves Bonnefoy propose ici de reconnaître celui de Rimbaud, nous accompagne et devient emblématique. Intense, incertain, il nous rassemble et nous sépare encore.

Sommaire

Yves Bonnefoy : Verlaine, et peut-être Rimbaud

Rolande Berteau : A propos d'*Ophélie*

Steve Murphy : Le sacré-cœur volé du poète

Jean-Luc Steinmetz : Exercice de mémoire

Etiemble : Sur les « Chansons spirituelles »

Pierre Brunel : *Age d'or* ou l'« opéra fabuleux »

Herman Wetzl : « Vieillesse poétique » ?

Danièle Bandelier : Les poèmes de *Délires II Alchimie du verbe*

Jacqueline Biard : *Délires I* ou le théâtre du double

Frans de Haes : Notes en marge d'un enfer

Zbigniew Naliwajek : L'anaphore dans *Enfance III*

Marc Eigeldinger : Lecture mythique d'*Aube*

Marc Dominicy : *Les Ponts*, analyse linguistique

Jean-Pierre Chambon : Une mauvaise réponse à une bonne question

André Guyaux : Poétique du glissement

C.A. Hackett : Rimbaud et Apollinaire, quelques différences

Jacques Pohl : Glanes d'un ancien rimbaldien

Hiroo Yuasa : Le projet rimbaldien du poème du haschisch

Steve Murphy : *Bergerie*, un texte de Rimbaud ?

Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires publiées par l'Université libre de Bruxelles et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par l'Université Libre de Bruxelles, ci-après ULB, et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB, ci-après A&B, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique mise en ligne par les A&B. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les A&B déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les A&B ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des 'Archives & Bibliothèques de l'ULB' et de l'ULB, ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les A&B encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les A&B mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires publiées par l'ULB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux Archives & Bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur de la Bibliothèque électronique et Collections Spéciales, Archives & Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles.
Courriel : bibdir@ulb.ac.be.

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre *base de données*, qui est interdit.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références à l'ULB et aux Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.