

Études sur les  
*Illuminations*  
de Rimbaud

Mémoire de la critique  
Collection dirigée par André Guyaux

Illustration de couverture :  
*Le nouveau Juif errant*, 1876. Dessin de Delahaye.

Ouvrage numérique réalisé avec le soutien du CNL.

© Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2016  
1, rue Victor Cousin 75005 Paris

ISBN : 9791023102413

Réalisation : Benoît Fleurance, Saint-Herblain (Loire-Atlantique)

SERGIO SACCHI

Études sur les  
*Illuminations*  
de Rimbaud

Textes recueillis par Olivier Bivort, André Guyaux et Mario Matucci



PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS-SORBONNE  
2002



## AVANT-PROPOS

Sergio Sacchi a consacré à Rimbaud la plus grande partie de sa vie de chercheur. Il a fait de lui le sujet de son premier livre, écrit alors qu'il était lecteur à l'Université d'Alger, entre 1974 et 1977. Durant une quinzaine d'années ensuite, il a publié de nombreux et remarquables articles, principalement sur l'œuvre en prose de Rimbaud, participant aussi à la plupart des grandes rencontres internationales, organisant lui-même des colloques, en 1986 à Trieste et en 1991 à Turin<sup>1</sup>. Il avait manifesté l'intention de réunir lui-même ses principales contributions à la critique rimbaldienne. La maladie et la mort l'en ont empêché. Nous réalisons aujourd'hui ce projet qui lui tenait à cœur, en recueillant en un volume l'ensemble de ses articles sur les *Illuminations*.

Dès son premier essai, *Rimbaud o la vita assente*, paru en 1978, apparaissent les thèmes et les directions critiques qu'il devait préciser par la suite : l'importance accordée à la sensation, à l'expérience du réel comme source de la poésie, à l'expérience de la poésie comme source de réalité et de vie. Le jeune critique se distinguait déjà par sa rigueur, par son absence de parti pris, par son sens du questionnement, par son goût de l'érudition critique, par le souci, tellement rare, de rendre justice aux autres points de vue, et par cette extraordinaire faculté d'intelligence et d'intuition qui lui permettait de comprendre, avant que d'autres viennent le confirmer, le sens d'un mot, d'une métaphore, d'une phrase, d'un poème<sup>2</sup>.

Sergio Sacchi a fondé sa réflexion critique sur le commentaire, ou, pour mieux dire, sur l'analyse. Se démarquant avec une verve souriante des radeurs interprétatives, des a priori politiques ou idéologiques et de l'obsession positiviste de l'unicité du sens, soucieux des ambiguïtés du texte

1. Les actes de ces colloques ont paru, par ses soins : *Rimbaud. Le poème en prose et la traduction poétique*, Tübingen, Gunter Narr, 1988 ; *L'« Alchimie du verbe » d'Arthur Rimbaud*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992.

2. De comprendre que le thème d'*Angoisse*, par exemple, et le sujet qu'incarne « la vampire qui nous rend gentils », c'est la vie (*Rimbaud o la vita assente*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 40). Interprétation confirmée en 1984 par l'analyse d'Albert Henry (rééd. dans *Lecture de quelques « Illuminations »*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1989, p. 64-65).

poétique, attentif à ses méandres, à ses ruptures, aux détails révélateurs, aux silences même, il excelle à révéler la densité signifiante d'un poème, en maintenant au fil des mots et des phrases la même attention exigeante et prudente, en pratiquant ce que Nietzsche appelait la *lecture lente*. Dans le courant qui a traversé les années quatre-vingt et qu'il a lui-même désigné comme « le temps des exégètes », où existait une véritable émulation interprétative mais où perçait en même temps la tentation de la dénégation du sens, il n'a jamais cédé ni à la tentation historiciste ou biographisante, qui préfère au texte d'hypothétiques contextes, ni aux appels nihilistes de l'« illisibilité ». Il n'a eu d'autre règle que la « merveilleuse patience » qu'il salue chez un autre remarquable lecteur, Albert Henry<sup>3</sup>. Selon lui, l'œuvre de Rimbaud suggère elle-même « son propre mode de lecture » :

Comme tout texte, surtout d'un grand écrivain, l'œuvre de Rimbaud contient son propre mode de lecture : celui qui lui convient précisément ; tout en parlant à son lecteur, elle l'éduque aussi aux règles de sa parole particulière<sup>4</sup>.

Rimbaud est, pour Sergio Sacchi, un poète plus « étrange » qu'« énigmatique »<sup>5</sup>, et l'étrange est proche de l'enfance, qui est au cœur de sa poésie. Le critique poursuit le motif de l'enfance, et de l'enfance perdue ; il le retrouve dans *Aube*, dans les cinq fragments d'*Enfance*, dans le triptyque de *Vies* ; il le définit comme un sentiment de dépossession, de dénue-ment, de vide, celui de l'*homme de Jeunesse* qui se reporte aux « journées enfantes » comme à un âge d'or où la chair était « un fruit pendu dans le verger ». L'absence et le vide, liés à l'enfance, imprégnaient déjà les premiers vers de Rimbaud : ainsi *Les Étrennes des orphelins*, auxquels font écho, cinq ans plus tard, les « orphelins fiancés » d'*Ouvriers*. Sergio Sacchi, peu enclin pourtant à la psychocritique, était sensible au point de vue développé par C. A. Hackett dans *Rimbaud l'enfant* (Corti, 1948, préfacé par Bachelard) ; lecteur de Mircéa Eliade, il retient l'idée d'une oscillation fondamentale entre regret et volition. Toujours concentrée sur le texte, son approche des *Illuminations* reste attachée à tout ce qui, dans ces poèmes en prose, relève

3. Ci-dessous, p. 51, n. 19.

4. Ci-dessous, p. 31.

5. Voir ci-dessous, p. 251.

du récit : il en scrute les « courts-circuits » temporels, s'arrête aux brèches ouvertes dans la trame narrative, analyse les greffes de la mémoire sur un présent et un avenir en puissance. Il entrevoit ainsi, chez l'ultime Rimbaud, le projet d'une libération du temps. Les accents, les rythmes, le jeu des alinéas, la phrase même, les sons qu'il écoute d'une incomparable oreille musicale, participent de cette tension vers l'intemporel qui fut sans doute, comme il l'avait compris, la seule véritable illusion de Rimbaud.

Dans les très belles pages qui servent de préambule à son commentaire de *Royauté*, le critique reprend l'hypothèse de la « courbe sensible » qui conduit le poète de l'*envol* au *néant* : son destin d'oiseau marin l'approche de « l'étrincelle d'or » avant de le rendre au sol avec « la réalité rugueuse à étreindre ». C'est dans de tels moments de prélude ou d'avant-lire, de philosophie et de poésie mêlées, fondés sur la reprise d'une hypothèse que le temps a fragilisée, que Sergio Sacchi donne le meilleur de lui-même et de son attention au texte de Rimbaud et aux autres discours critiques. Il recrée une hypothèse que l'on croyait révolue, la rétablit, la redessine, et lui donne le visage de l'*idée* avant de la conduire à sa nuance, au « oui mais » dont elle avait besoin. Il accompagne son regard d'un doute sur le point de vue du poète lui-même : « Mais il ne faut pas non plus se fier aux poètes », écrit-il avant de pencher ses yeux scrutateurs dans le gouffre du texte poétique où le sérieux, en effet, ne se distingue pas toujours de l'ironie.

Les commentaires des *Illuminations* rassemblés dans ce volume ne suivent pas l'ordre chronologique de leur première publication en revues, dans des recueils collectifs ou dans des actes de colloques. Nous avons préféré adopter l'ordre éditorial traditionnel des *Illuminations*, d'*Après le Déluge* à *Barbare*, et présenter en ouverture les travaux consacrés aux problèmes d'interprétation. Une « Note bibliographique » (p. 267) donne les références aux éditions préoriginales. Elle est précédée (p. 253-266) des « Références » de l'ouvrage : les notes en bas de page étant parfois assez nombreuses à l'origine, témoignant du souci de l'auteur de donner sa place à la critique antérieure, nous avons fait figurer ces références à la critique dans le corps du texte, entre crochets, suivant le système de renvois en usage.

Olivier Bivort, André Guyaux, Mario Matucci





## TROUVER UNE LANGUE

Au moment de nommer ses mérites (de tirer des conclusions concernant l'ensemble d'une vie, quoique assez courte – ou plutôt, les saisons de cette vie, ses « vies » au pluriel), Rimbaud se désigne comme un « inventeur », mieux encore un « musicien », qui aurait « trouvé quelque chose comme la clef de l'amour ». L'infinifit optatif de la lettre fondatrice à Demeny (« trouver une langue ») a ainsi trouvé son accomplissement dans le bilan de *Vies II*, dressé (selon toute vraisemblance) à la frontière ultime de la production rimbaldienne<sup>1</sup>.

Coïncidence de termes ? Yves Bonnefoy a choisi précisément cette clef « musicale » de *Vies II* (et d'autres fragments des *Illuminations*) pour nous faire soupçonner un autre Rimbaud, initié, selon lui, vers la fin de sa carrière créatrice, à l'orphisme et à l'audition d'une harmonie cosmique ; mais le puzzle, par ailleurs très suggestif, du poète Bonnefoy demeure en fait essentiellement poétique – et hypothétique [1961, rééd. 1983, p. 138 *sqq.*]. Au demeurant, cette « clef » – clef d'une énigme ? clef musicale ? Les deux à la fois, sans doute, comme le fait remarquer Suzanne Bernard [éd. 1960, p. 492] – est bien elle-même une clef assez énigmatique<sup>2</sup> : clef (voie, discipline) donnant accès à l'état très spécial de l'amour – amour clef, déclin puissant capable de transformer de fond en comble le sens des choses... uni donc, en tout cas, au principe de l'éros, le « de » (comme l'ancien génitif) est un ressort pouvant toujours se détendre dans les deux sens à tour de rôle. Si donc ici, comme ailleurs, « ces mille questions / qui se ramifient / n'amènent, au fond, / qu'ivresse et folie » (*Âge d'or*), limitons-nous à reconnaître l'évidence éloquente de leur « ramification », vrai principe générateur.

D'ailleurs, sur le point de fournir sa recette, Rimbaud déclare qu'il a trouvé « quelque chose comme » la « clef de l'amour » ; or, une telle approxima-

1. Dans *Vies*, « même la tentative d'associer le passé et le présent, désormais séparés par une rupture trop décisive, a disparu » [Matucci 1984, rééd. 1986, p. 23].

2. Ailleurs, ce sera la clef d'une « parade sauvage », ou bien la clef du « festin », dont le début de la *Saison* garde vaguement le souvenir.

tion ne peut qu'estomper les contours trop matériels de l'outil merveilleux, alors même qu'elle veut sans doute en souligner tout le prix extraordinaire. Autrement dit, nous avons ici devant les yeux un objet aussi précis qu'indéfinissable (peut-être parce que non fini ?) et unique. Lionel Ray a bien cerné le cœur même du scandale : c'est comme si Rimbaud travaillait fondamentalement, ici comme ailleurs, à « maintenir intact le champ de *l'aléatoire du sens* » [1976, p. 62] : opération tout à fait paradoxale, chez n'importe quel écrivain comme il faut ! Le même Ray a donc mis en relief le rôle central dévolu à l'« amphibologie » dans cette langue rimbaldienne : ainsi, on dirait volontiers avec lui que tout l'effort du poète consiste à « impliquer les mots dans un système à double entente » [*ibid.*, p. 55] (en d'autres termes, « on ne peut choisir un sens sans garder à l'esprit l'idée de la possibilité intacte, entière d'un autre choix ») [*ibid.*, p. 57]. Mais une telle ambiguïté ne demeure aussi puissante et aussi fertile, que grâce à l'autre moitié, absolument contraire, du mécanisme : la « rigueur » métallique et la parfaite « netteté » de cette même langue [*ibid.*, p. 57]. André Guyaux l'a dit aussi, avec son acuité coutumière : la poésie rimbaldienne « conjugue les voix de l'énigme et les voix du sens » [1985a, p. 177].

Le paradoxe est assez troublant, et en même temps assez central, pour mériter qu'on s'y arrête. En effet, tout lecteur de Rimbaud connaît bien ce mélange contradictoire, cette mesure composée, cette saveur étonnante qui lui appartiennent uniquement : l'« irréel sensible » de Hugo Friedrich [1956, rééd. 1990, p. 111 *sqq.*], l'« hermétisme concret » de Marc Eigeldinger [1983, p. 155], le « visual lyricism » (« at once definite and rich in suggestion ») de C. A. Hackett [1969, p. 73, 70], ou l'« abstraction lyrique » de Jean-Pierre Giusto [1980, p. 279] essayent en tout cas de définir la même dimension fondamentale, à la fois limpide et labyrinthique. Bref, Polonius aurait pu appliquer au cas d'Arthur également ses sages remarques : « Though this be madness, yet there is method in't »<sup>3</sup>. D'ailleurs, l'alchimiste du verbe en personne, racontant l'« histoire d'une de ses folies », nous convie, entre autres choses, précisément à trouver son « système ».

Qui dit « système » (ou « méthode »), dit mécanisme : un mécanisme peut-être selon lequel Rimbaud traduit en des visions tout à fait déroutantes ce qui, en lui-même, ne serait que trop connu : des boulevards « bordés de maisons aux grandes baies » devenus les surprenants « boulevards

3. *Hamlet*, II, 2.

de cristal » de *Métropolitain* [Adam éd. 1970, p. 1003], les plus prosaïques funiculaires transformés en ces étranges « chalets de cristal et de bois qui se meuvent sur des rails et des poulies invisibles » [*ibid.*, p. 993] dans *Villes* (« Ce sont des villes ! ») et ainsi de suite. Ou s'agirait-il peut-être d'un mécanisme purement et uniquement linguistique ? Rimbaud « bricole » avec le Verbe (comme Lévi-Strauss nous apprendra depuis à le faire plus largement) ; bref, il semble jouer avec tout un trésor de textes préexistants, qu'il défait et qu'il combine à nouveau, de la façon la plus inattendue – la formule, aussi lucide que suggestive, est de Jacques Plessen [1987, p. 69-70]<sup>4</sup>. Ou alors, il décalque dans son texte d'autres textes (Verlaine, Baudelaire, Hugo, les Parnassiens et ainsi de suite), et son texte ne pourrait prendre tout son sens que replacé à l'intérieur de ce dialogue : c'est la clef que nous offre par exemple un lecteur érudit et minutieux comme Antoine Fongaro<sup>5</sup>.

Les dictionnaires pourraient bien lui offrir également un répertoire de matériaux tout prêts, n'attendant que les choix créateurs dictés par son goût bien connu de la manipulation : c'est l'hypothèse de Madeleine Perrier [1973]<sup>6</sup>. Sur un autre plan, Valéry croyant cerner, chez le poète par exemple du *Bateau ivre*, des « allitérations d'impressions »<sup>7</sup>, dévoile donc, par là même, derrière le texte et même derrière l'expérience vitale qui le nourrit, un moule toujours essentiellement *rhétorique*.

4. Voir aussi son analyse « contrastive » d'*Après le Déluge* et d'une traduction en néerlandais [1986b] : ce double registre de lecture mettra bien en relief à quel point « Rimbaud *bricole* un conte merveilleux », en « combinant » les images bibliques avec « des éléments prélevés dans d'autres textes » (p. 12). Et donc, c'est paradoxalement la formation scolaire de Rimbaud qui le prépare à cette forme de poésie-« bricolage ». En effet, sous le Second Empire, la pédagogie faisait surtout appel à la mémoire, et tendait essentiellement à la « manipulation constante du matériau langagier » [Plessen 1980, p. 85]. Un bon devoir était donc un « patchwork » : ce principe passera précisément dans l'écriture « ludique » de Rimbaud.

5. L'exploration de Fongaro est très étendue, depuis « Les échos verlainiens chez Rimbaud et le problème des *Illuminations* » [1962], jusqu'à son analyse du rapport Rimbaud-Banville [1987], ou à l'article « De Vigny à Rimbaud, par Michelet » [1986].

6. Voir l'article d'Anne-Marie Franc [1984], suggérant le dictionnaire de vers latins *Gradus ad Parnassum* comme clef pour lire certains textes de Rimbaud. Mais nous lirons utilement les notes de Gianni Nicoletti [1981, p. 150 *sqq.*], s'insurgeant contre le livre de Margherita Frankel [1975], et contre l'idée que la création chez Rimbaud consiste à « démonter, puis remonter un texte préexistant » (en l'occurrence, *La Divine Comédie*).

7. Paul Valéry, *Cahiers*, éd. J. Robinson, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1974, t. II, p. 1065 (1912 H 12, IV, 727).

Toutefois, un Rimbaud uniquement adonné aux malices gratuites de l'alchimie verbale risque fort de redevenir, à la longue et à l'extrême, le « fumiste réussi », que dénonçait déjà l'honnête Coppée. Or, (sans que je veuille scandaliser la piété rimbaldienne de personne), Rimbaud était aussi un assez mauvais garnement, pour pratiquer parfois avec délice les pires mystifications ; reconnaissons également, avec Ivos Margoni [éd. 1964, p. xxxiv], qu'il n'évitait pas toujours une forme de « maniérisme » très typique. Et pourtant, il est aussi tout à fait vrai que, si le futur « voyant » cherchait une langue nouvelle, c'est que cette langue était chargée de dire une *expérience* également nouvelle des choses. Après tout, comme une clef en musique transforme les mêmes signes matériels (les notes d'une partition), déterminant ce dont, en eux-mêmes, ils manquaient, la hauteur, de même, en ce qui concerne la langue littéraire, cette autre clef encore plus immatérielle (une « clef de l'amour » !) qu'évoque Rimbaud, semble devoir enchâsser dans le texte la vibration d'une qualité particulière.

Comment juger par exemple, à l'origine même de la prose poétique rimbaldienne, cette voix frissonnante du jeune protagoniste, « ému jusqu'à la mort par le murmure du lait du matin et de la nuit du siècle dernier » (*Les Déserts de l'amour*) ? La richesse musicale d'une telle séquence n'a d'égal que son obscurité : c'est pourquoi je la choisis. Mais ne dirait-on pas précisément que la récurrence des mêmes sons a un sens à elle toute seule ? Mon propos n'est pourtant pas de m'extasier sur l'instrumentation verbale de Rimbaud, d'autant plus que chez lui la musique n'est, de toute évidence, qu'un instrument. En effet, la simple répétition est faite chez lui pour signifier : en un sens, « ému » (je prends le mot et l'idée chez Guyaux) « engendrer »<sup>8</sup>, la phonétique recoupant la logique, le « murmure » consécutif, un écho si insistant, qu'il se dédouble (« ému » – « mur / mure » ; d'autre part, « mort » et « par » font retentir ailleurs les mêmes /m/, les mêmes /r/, « ému », « mort », « murmure » : ces sons essentiels captent les accents). Tout concourt donc à construire une même impression dissolvante. Et de la même manière, dans *Alchimie du verbe*, la « dent » du Bonheur sera « douce à la mort ».

Or, l'expansion de la séquence vient dissoudre ultérieurement tout contour contraignant ; même sur le plan phonétique, les joints des seg-

8. D'après Guyaux en effet [1985a, p. 173], les « bacchanales » de *Promontoire* « engendrent » les « canaux », qui « engendrent » à leur tour « Carthage ».

ments ajoutés (comme dans un mécano) se distinguent mal l'un de l'autre, si l'on excepte le vague ajout d'une syllabe à chaque étape: « *du lait / du matin / et de la nuit / du siècle dernier* » (2 + 3 + 4 + 4/5 unités syllabiques)<sup>9</sup>. Cette addition presque gauche, égarée, distend les liens syntaxiques unissant deux à deux, de la façon la plus mouvante et changeante, les membres des deux séries, qu'un « et » départage. Ainsi, est-ce que le « murmure » vient du « lait de la nuit » (comme dans le cas de ce « lait du matin » clairement nommé) ? Ou d'une simple « nuit » sans attributs ? Inversement, doit-on situer « matin » et « nuit », de la même manière, au « siècle dernier » ? Ou ne réserver à ce « siècle » que l'heure nocturne ? Certes, la masse des premiers compléments égale presque en extension la toute première séquence: « ému jusqu'à la mort par le murmure » (10/11 syllabes) « du lait du matin et de la nuit » (9 syllabes) – « du siècle dernier » (4/5 syllabes) viendrait donc ajouter une autre indication (non strictement indispensable) d'appartenance ; ainsi, le découpage syntaxique (et prosodique) pourrait aider au découpage du sens<sup>10</sup>.

Toutefois, en eux-mêmes, les éléments isolés n'ont pas vraiment de sens plus univoque : qu'est-ce le « lait du matin » ? Un ersatz du *five o'clock tea*, qui coulerait avec un faible gargouillis dans son bol ? Ici, l'article défini (« le lait ») relève bien de l'antonomase, alors même que, concrètement, l'identité réelle du rite qu'ainsi l'on ressuscite reste encore indéfinie. Il est vrai qu'un liquide nourrissant et, pour tout dire, humain comme le lait, à la rigueur, pourrait émettre un « murmure » ; il n'empêche qu'un message murmuré par le lait garde quand même quelque chose de décevant. De la même manière, en quel sens peut-on doter éventuellement le « siècle

9. L'hésitation vient du problème, toujours ouvert, du /ə/ caduc.

10. André Guyaux me suggère trois découpages possibles de la séquence « le murmure du lait du matin et de la nuit du siècle dernier ». Son schéma me paraissant aussi clair qu'exhaustif, je ne résiste pas à la tentation de l'ajouter en note à mon texte :

- (1) le murmure { du lait du matin  
                  et { de la nuit du siècle dernier
- (2) le murmure du lait { du matin  
                                  et { de la nuit du siècle dernier
- (3) le murmure du lait { du matin }  
                                  et { de la nuit } du siècle dernier

Et voici le commentaire de Guyaux : le découpage (1) est plus autorisé par le rythme (l'équilibre des volumes de la phrase) ; les découpages (2) et (3) s'autorisent de la complémentarité et de la symétrie *matin / nuit*.

dernier » d'un « matin » et / ou d'une « nuit » – comme on parle par exemple de la nuit de dimanche ? Bref, on dirait que Rimbaud évoque ici, avec beaucoup d'aplomb, des mythes *absents* ; si bien que la description générale de Pierre Brunel pourrait réellement s'appliquer à notre texte : Rimbaud semble nous orienter vers une poésie de l'« allusif », mais en fait sa poésie finit plutôt par « éluder » régulièrement le « sens » promis [1983a, p. 217].

La succession même des présences est brouillée : comme « les soirs, les matins, les nuits, les jours » dans la *Nuit de l'enfer*, la nuit – la fin de la journée – surgit ici, incongrûment, juste après l'heure première d'un jour nouveau. D'autre part, il faut bien reconnaître que le noir de la nuit est l'endroit idéal pour abolir ou absorber toutes les distances, pour susciter, semble-t-il, un souvenir, lié non plus à un simple vécu individuel, mais au patrimoine illimité de l'espèce – le souvenir hallucinatoire d'un *autre* siècle (« j'ai dans la tête des routes dans les plaines souabes, des vues de Byzance, des remparts de Solyme », disait d'ailleurs le vagabond de *Mauvais sang*). Et encore : le lait ici n'est peut-être pas sans aiguiller le « jeune, tout jeune homme » vers l'époque également mythique de son enfance (à tout prendre, la rime que je serais tenté de dire « ardennaise » « -er / -ait » nous fera retrouver précisément dans ce « siècle dernier » quelque chose du « lait » central de tout à l'heure)<sup>11</sup>.

Parallèlement, le « siècle *dernier* » reste le plus proche dans la chaîne des siècles passés : c'est un peu l'équivalent de la veille dans la chaîne des jours, quelque chose comme la préhistoire immédiate de la personne, ne serait-ce que par parents ou grands-parents interposés<sup>12</sup>. Ainsi, un lecteur raffiné comme Spitzer [1961], réfléchissant sur l'importance des « énumérations chaotiques » (par exemple, les « il y a » réitérés d'*Enfance III*) chez Rimbaud, retrouvait une logique derrière de telles séries hétérogènes, où « tout coexiste, sans relief » : la logique d'un regard *enfantin* reconstitué<sup>13</sup>. Même le chaos serait donc une structure (une option presque idéologique, si l'on accepte la lecture de Mario Richter [1984] : le jeune rebelle se débattant comme il peut pour se désempêtrer du moule dualiste, qui empri-

11. Autre exemple rimbaldien classique, la rime « mai » / « embaumé » dans *Le Bateau ivre*.

12. La jupe de Henrika (la compagne du vagabond d'*Ouvriers*) garde tout son impact pathétique précisément parce que démodée mais plausible : une jupe « qui a dû être portée au siècle *dernier* ».

13. Pour une étude fouillée du problème, voir Naliwajek 1982, p. 129 *sqq.*

sonne à la racine toute la vision occidentale, luttait donc pour restaurer intégralement la jouissance d'une unité perdue : quelque chose comme le « point suprême » des surréalistes, où les contraires, sans s'abolir, « cessent d'être perçus contradictoirement »<sup>14</sup>.

D'ailleurs, même récemment des exégètes ont situé, à la source de l'*illumination*, une expérience primitive d'ordre visuel (la « lanterne magique », par exemple, de Jean-Luc Steinmetz [1987]) ; et donc, il n'y a rien d'étonnant à ce que toutes ces images rimbaldiennes agitées et changeantes (faites de fragments hétéroclites, qui se combinent au fur et à mesure) aient pu rappeler aussi et surtout, par analogie, les figures aussi enfantines, mais plus gratuites, d'un kaléidoscope<sup>15</sup>. En un sens, le premier précédent dans cette voie est illustre : Verlaine, encore visité par les souvenirs de son existence commune avec Rimbe, adopte justement ce titre suggestif *Kaléidoscope* pour un poème écrit à Bruxelles en octobre 1873 (quelques mois seulement après le coup de revolver qui a fait tellement de bruit). Là aussi, les époques se recomposent d'après des équilibres renouvelés, le passé devenant le futur, et réciproquement (« ce sera comme quand on a déjà vécu », v.2) ; là aussi, les formes habituelles se désagrègent et se réunissent différemment, pour réaliser un « instant à la fois très vague et très aigu » (v.3) ; là aussi, l'intensité de l'émotion est absolument anormale : « ce sera si fatal qu'on en croira mourir » (v.13) ; l'univers devenu perméable laisse filtrer, miroiter, s'animer les fragments d'une expérience tout à fait *autre*.

Rimbaud, bien entendu, n'est pas Verlaine ; par exemple, pour n'interroger que la simple séquence des *Déserts de l'amour* qui nous occupe, il est troublant de constater à quel point l'amalgame progressif de l'émotion, du *lait*, du *matin*, de la *nuit*, du *siècle dernier* ne laisse plus rien subsister des « apparences » les plus robustes du monde – le Rimbaud de *Jeunesse* le sait d'ailleurs très bien. D'autre part, il s'agit ici d'un message capital, qui secoue le « jeune, tout jeune homme » avec une force énigmatique, sans commune

14. Ainsi (selon Richter), Verlaine corrigeant la partie rimbaldienne de leur sonnet commun « du trou du cul » aurait défait le mélange pour recouvrer les distinctions : chez Rimbaud, le « Rêve » lui-même « s'abouchait » à une « ventouse » du plus bas étage, tandis que Verlaine restaure à la place une situation intégralement triviale (« *Ma bouche s'accoupla* souvent à sa ventouse »), rendant ainsi, selon Richter, ce Rêve captif, otage de la matière (et maintenant redevenu disponible), à sa fonction tout à fait autonome et contraire de principe spirituel [1986, p. 68 *sqq.*].

15. Cf. par exemple Raymond 1923, rééd. 1952, p. 41 ; Brunel 1983a, p. 125.

mesure, apparemment, avec son point de départ matériel : en effet, ce bon « lait » de Rimbaud n'est encore, au bout du compte, que du lait, liquide éminemment commun – mais la flambée d'émotion qui en découle brusquement laisse émerger ou deviner, par bribes, un autre état bien inconnu de plénitude. Le fragment d'un autre cosmos a fait surface, flottant encore entre le sommeil et le réveil, entre le noir d'une nuit et un matin – mais pour sombrer aussitôt, et pour toujours, dans le néant du non-dit (c'est peut-être même sa fonction essentielle). Ce petit fragment, apparemment perdu dans le flux du récit, en réalité ne peut que convenir intimement à la « maison de campagne sans fin » – la maison sombre, onirique où tout a lieu. On pourrait même trouver qu'un tel fragment éclaire, dans une certaine mesure, tout son contexte – pourrions-nous parler d'une sorte de clef musicale, qui d'emblée en suggère le vrai ton dominant ? Mieux encore, il fonctionne comme un « chiffre dans le tapis », par où précisément le principe déroutant d'une autre histoire peut s'insinuer dans un ensemble qui est, sur d'autres plans, très compact et fermé. Rimbaud, ici comme ailleurs, ne fait peut-être que « mettre à l'épreuve » une direction possible de l'écriture ; il se limite probablement, ici aussi, à la « sonder », comme le suggère encore Pierre Brunel [1983b, p. 262]. D'autre part, l'objet même de l'écriture semble exclure, en l'occurrence, toute possibilité d'une expression pour ainsi dire totale : en effet, ce fragment mystérieux des *Déserts de l'amour* était voué, a priori, à reproduire quelque chose comme la perception singulière d'un état *qu'on n'atteint pas*.

Au départ, l'apprenti poète « voyant » avait lui-même glosé (toujours dans la même lettre) l'impératif catégorique « trouver une langue » par une formule un peu plus articulée, jouant toujours autour de la même idée fondamentale – soit « trouver », soit « inventer » : « les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles ». Et si cette langue inconnue, inventée n'était finalement aussi étrange que pour dire, *exactement*, quelque chose ? On n'insistera peut-être jamais assez sur la question de l'âge, lorsqu'on parle d'un poète qui a probablement cessé d'écrire vers sa vingtième année – une fois « les voix instructives exilées » (*Jeunesse III*), de même qu'une tout autre histoire doit pour toujours commencer, « aussitôt que l'idée du Déluge se fut rassise » (*Après le Déluge*). Rimbaud le Pubère : pour autant qu'une étiquette puisse faire l'affaire, le vieux lutteur Étienne [1986, p. 14 *sqq.*] a bien mis dans le mille, rénovant d'ailleurs à sa manière l'autre image précédente d'André Breton. « Rimbaud dieu de la puberté » (Breton



ajoute : « Comme il en manquait dans toutes les mythologies »<sup>16</sup>. Et en un sens, la voix de Rimbaud n'est que la voix d'une adolescence, mais entière et absolue – Rimbaud fumiste, perversi, ricanant, tout ce que l'on voudra, mais certainement jamais gratuit. Même sa farouche volonté de sécession dans une certaine mesure ne constitue que le revers d'une expérience positive très réelle.

Ainsi, notre fragment énigmatique des *Déserts de l'amour* pourrait bien nous offrir un exemple de ces moments où la vie se lézarde, pour laisser entrevoir l'apparence d'une qualité tout à fait autre. Jacques Plessen a raison de nous pousser, avec sa finesse habituelle, à consacrer une attention très spéciale à quelques endroits « stratégiques » des poèmes de Rimbaud, comme les incipit, les clausules, ou les avant-dernières séquences [1986a, p. 178].

La fin est notamment un lieu privilégié « de différence », comme le remarque également André Guyaux [1985a, p. 196]. Et puisque toute théorie se doit d'être, paraît-il, vérifiée au moyen d'une autre expérience au minimum, en plus de l'expérience fondatrice, pourquoi ne pas choisir (pour notre analyse d'à présent) l'endroit même que Guyaux nous signale ? Cet avant-dernier acte de *Villes* (« Ce sont des villes »), où, juste avant la réflexion finale (« Quels bons bras, quelle belle heure... »), *je* et le passé font soudain irruption dans un flot de *flashes* oniriques, jusqu'alors présents et impersonnels :

Et une heure je suis descendu dans le mouvement d'un boulevard de Bagdad où des compagnies ont chanté la joie du travail nouveau, sous une brise épaisse, circulant sans pouvoir éluder les fabuleux fantômes des monts où l'on a dû se retrouver.

16. Si d'autres critiques ont mis en scène l'adolescence, il s'agit normalement (comme le remarque C. A. Hackett) d'une adolescence « recollected and reconstructed in the light of their maturity » [1981, p. 1]. Au contraire, selon Hackett, Rimbaud est vraiment « unique » en ce qu'il a exprimé l'adolescence (ses émotions, ses conflits, son idéalisme, sa turbulence) – mais « while he was actually living them ». D'ailleurs, l'adolescent retiré aux marges de la communauté officielle et adulte (« aux confins du monde »...) vit, en un sens, dans un espace foncièrement *unique* – celui qu'on trouve précisément à l'origine de l'œuvre poétique rimbaldienne, comme le rappelle encore Hackett : « at the beginning of his career, he had revolted against the *generally accepted values* of modern art and had found all sources of inspiration *within himself* » (p. 103 : c'est moi qui souligne).

Dès le début, ce « *et propulseur* » [Guyaux *éd.* 1985b, p. 142] est un lien primordial, à la fois supplément, changement, conclusion. En plus, la nouvelle précision chronologique « une heure » ne sert qu'en apparence à déplacer le récit de l'aire du rêve à celle de la réalité : en fait, l'« heure » reviendra dans l'invocation qui suit immédiatement (« quelle belle heure »), pour n'indiquer qu'une occasion plus heureuse. Cette première « heure » aussi (le « beau matin » de *Royauté*?) pourrait donc désigner, tout simplement, une extension, qui pour être finie n'est pas moins essentiellement symbolique. Tout autour, le paysage *personnel* reste normalement confiné dans le temps secret des rêves ; à présent, au contraire, Bagdad est là, de même que la terre en son entier, et l'on peut librement la parcourir. Est-ce une manière de paysage définitif ? En effet, des « compagnies » s'y réunissent, pour ne plus chanter que la « joie » : la cohésion communautaire, la joie *commune* sont restaurées. Un témoin-protagoniste, un *je*, quittant sa demeure, quittant ses rêves, « descend », et s'engage, de la façon la plus démonstrative, dans un espace visiblement public, et par ce même « travail *nouveau* » que chante alors le cortège des compagnons, le dernier acte du poème devient la célébration d'un vrai tournant historique, de quelque chose comme le vrai commencement.

Mais cette fête n'est pas la fin des temps : la « bise » curieusement « épaisse » a déjà l'air d'envoyer un message vaguement mystérieux. Même le passé (« je suis descendu ») propulse au loin, dans le pur souvenir, ce qui jusque-là était perçu comme un flot de pleines présences : l'entrée obscure d'une autre histoire s'ouvre (malgré le désir évident d'« éluder » ce nouveau risque), au moment même où tout semblait réellement fini. En effet, la fête révolutionnaire du « travail nouveau » – futuriste, cosmopolite, mélangeant paysage oriental et performances des Minnesinger<sup>17</sup> – ne sortait jamais, malgré tout, du domaine des possibles pour ainsi dire encore réalistes. Au contraire, maintenant une présence aussi puissante que fantomatique vient dominer fatalement toute la scène : les « fabuleux fantômes des monts », qu'encore une fois la souplesse d'un « de » ambivalent a rendus doubles – à la fois, donc, les êtres « mythologiques » (Mabs, centaures, Vénus, etc.) qui ont peuplé jusque-là les « Alleghanys » et les « Libans de rêve » environnants [Py *éd.* 1967, p. 133], mais aussi et surtout

17. Voir l'équation entre « compagnies » de chanteurs et Minnesinger établie par Suzanne Bernard [*éd.* 1960, p. 504].

les monts eux-mêmes [Guyaux *éd.* 1985b, p. 142], jamais vraiment vus jusqu'alors, et qui surgissent maintenant (comme des « fantômes ») au loin pour réveiller la mémoire d'un rendez-vous mythique, « fabuleux », fixé en un sens depuis toujours – le modèle même d'une situation paramnésique ?

« Où l'on a dû se retrouver » : qui est donc impliqué dans cette nouvelle histoire ? Peut-être bien le sujet qui tout à l'heure pouvait dire « je », mais une rencontre suppose toujours au moins une autre personne, au sujet de laquelle rien ne nous est dit. Ces retrouvailles sont amputées précisément de l'être essentiel que l'on retrouve : après les « compagnies », vraiment peu déterminées, de tout à l'heure (« *des* compagnies »), toute identité singulière se noie d'une façon définitive dans le brouillard impersonnel du « on », l'équivalent éventuellement d'un vague « quelqu'un ». (Après tout, comme toujours, « Je est un autre » : ces retrouvailles capitales appellent peut-être à la surface de l'être un autre *je* inexprimé...). Mais « on a dû » brouille également toutes les pistes : le verbe *devoir* reprend sans doute l'idée d'une contrainte qu'on ne peut que subir, d'une force fatale (comme tout à l'heure « sans pouvoir éluder »), et pourtant, il pourrait également ne servir qu'à énoncer une vraisemblance, une hypothèse probable, quoique non vérifiée. Conscience et mémoire ne sont plus à la hauteur de l'occasion nouvelle : le tour de force onirique de *Villes* converge donc décidément vers cette fin – ce lieu du sens affirmé, souligné, imprégné d'une *aura* hallucinante, mais que Rimbaud n'articule pas du tout.

« Se retrouver », l'acte central, n'est qu'introduit. Nous sommes à un tournant, nous sommes au seuil ; l'émotion est étrange, ici aussi (peut-être) « douce à la mort » ; mais ce n'est finalement qu'un signal ; un début, un fragment, en tout cas du jamais vécu. L'adolescent révolté ne répétera jamais plus rien de ce qu'on a déjà dit : il s'en dégage, il veut trouver uniquement de l'« inconnu ». Rien d'étonnant, s'il finit par mettre toute son œuvre sous le signe d'une « clef de l'amour » – la « raison merveilleuse et imprévue » de *Génie*. Certes, une telle invocation prouve aussi que cette « mesure » unique, il ne l'a peut-être pas toujours réellement connue ; mais enfin, quoi de plus apte qu'une émotion (mesure tout à fait « merveilleuse » et « imprévue ») à désigner heureusement un monde alors vraiment nouveau, tel qu'en fait il le souhaitait – recommencé, *réinventé* ?



## VOICI LE TEMPS DES EXÉGÈTES

Il est sans doute des temps qui créent, et des temps qui commentent. Cela fait cent ans que Rimbaud s'est définitivement tu ; depuis lors, une véritable nouvelle scolastique s'est édifiée autour du mince recueil, qu'avec Yves Bonnefoy nous pourrions désigner comme « un de nos livres quasi sacrés » [1961, rééd. 1983, p. 110]<sup>1</sup> : commenter Rimbaud est devenu, disait Paulhan, un « genre littéraire » comme « la satire ou l'essai ». Il est vrai qu'un poète aussi obscur que fascinant semble avoir particulièrement besoin d'interprètes : mais ce besoin de le rendre *lisible* mérite peut-être, à son tour, une analyse. On dirait que pour bien des exégètes, lire Rimbaud signifie le réécrire, et donc, plus exactement, récupérer les réalités largement humaines, dont ce langage bien excentrique n'offrirait que la version très personnelle. Écartons la forme obscure, nous atteindrons le message illuminant. Et pourtant, si l'essentiel de Rimbaud – ce qui le rend proprement rimbaldien – n'était pas ce message, mais cette forme ?... L'intensité même du scandale soulevé par la question posée par Todorov [1978, p. 204 *sqq.* ; 1988, p. 14] prouve que, du moins dans une certaine mesure, elle a touché un point sensible. Mais pourquoi interpréter devient-il ainsi élaguer et traduire ? Et pourquoi Michel Charolles a-t-il pu écrire, avec quelque apparence de vérité : « “La critique” ne lit pas Rimbaud, elle l'écoute » [1973, p. 113] ? C'est peut-être l'air du temps qui l'exige : dans une culture « massifiée » comme la nôtre, connaître est plus que jamais reconnaître – retrouver, dans n'importe quel texte, nos vérités fondamentales (un peu comme Rorschach proposait de le faire avec ses taches).

Ce principe de la conversion au déjà dit fonctionne même lorsque Rimbaud ne fait apparemment que raconter une simple histoire : lire le poème signifie alors le transposer en son équivalent anecdotique. C'est le cas par exemple de *Bottom*. Arthur, un beau soir, rend visite – réellement ou en rêve<sup>2</sup> – à une dame (qui est d'ailleurs un homme selon Antoine Fongaro

1. Yves Bonnefoy se réfère plus exactement à la *Saison*.

2. Antoine Adam [1950, p. 231 *sqq.*] connaît même l'adresse de la dame : Rimbaud se rend chez la « vedova molto civile » qui l'accueillit à Milan, en mai 1975. Selon Enid Starkie [1947,

[1980, rééd. 1985, p. 101 *sqq.*] et Claude Zissmann [1987, p. 178 *sqq.*]); mais par timidité, il ne parvient pas vraiment à ses fins érotiques : ou bien il se fait carrément chasser par cette courtisane de haut rang [Murphy 1988a, p. 25], ou bien il se voit réduit en servitude [Adam 1950, p. 231]; en tout cas, au réveil, il ne lui reste que le recours à de plus humbles « pier-reuses » [Murphy 1988a, p. 25]:

#### Bottom

La réalité étant trop épineuse pour mon grand caractère, – je me trou-vai néanmoins chez ma dame, en gros oiseau gris bleu s'essorant vers les mouleurs du plafond et traînant l'aile dans les ombres de la soirée.

Je fus, au pied du baldaquin supportant ses bijoux adorés et ses chefs-d'œuvre physiques, un gros ours aux gencives violettes et au poil chenu de chagrin, les yeux aux cristaux et aux argents des consoles.

Tout se fit ombre et aquarium ardent.

Au matin, – aube de juin batailleuse, – je courus aux champs, âne, claironnant et brandissant mon grief, jusqu'à ce que les Sabines de la banlieue vinrent se jeter à mon poitrail.

Toutes ces lectures se fondent en effet sur des points précis du texte – par exemple, une impression générale d'envoûtement : le protagoniste ne se rend pas vraiment, mais *se trouve*, presque malgré lui, chez sa « dame ». Il emprunte d'abord l'apparence d'un « gros oiseau gris bleu » (« gros » reprenant d'une manière dérisoire son « *grand* caractère » ; en tout cas, l'oi-seau franchement bleu de la légende est à présent bien dégradé). On le dirait presque prisonnier de la rime (« *gros oiseau* »), de l'apophonie vague-ment gauche (« gros » - « gris »), des monosyllabes qui s'accumulent sans que l'on puisse s'en dépêtrer (« gros » - « gris » - « bleu »). Les sifflantes de « s'essorant vers les mouleurs du plafond » marquent sans doute l'effort, « traînant l'aile » dit la fatigue vaine, l'épuisement, et « les ombres » (plu-rielles) « de la soirée » – une inquiétude au bord de l'effolement.

Deuxième avatar, dans le deuxième alinéa : un « gros ours » – plus gros donc –, mais vêtu des mêmes couleurs bleue, grise, bien qu'aggravées : un

rééd. 1982, p. 321], au contraire, Arthur rêverait ici à des moyens fantastiques pour atteindre sa bien-aimée, tandis que pour Robert Faurisson [1961, rééd. 1971, p. 27], tout *Bottom* ne serait qu'une rêverie éveillée.

ours « aux gencives *violettes* » – teint de la décomposition ? – « et au poil *chenu* », signe de vieillissement ; en tout cas, les allitérations fastidieuses « gencives violettes » – « *chenu* de *chagrin* » aggravent, elles aussi, le spectacle. Le visiteur est aplati contre le sol ; un « baldaquin », également soumis à quelque poids écrasant, « supporte » les charmes superbes de la bien-aimée, transformée en idole ou en statue. La répétition presque synonymique (« ses bijoux adorés et ses chefs-d'œuvre physiques ») relève bel et bien de l'hyperbole : chez la Dame, en effet, tout est luxe éclatant et froid, à commencer par un tel « baldaquin » (synecdoque triomphale du lit). Dans ce décor splendide et indifférent, la souffrance du prisonnier, uniquement tournée vers l'intérieur, ne peut qu'éroder peu à peu sa vie et ses forces (le « poil *chenu* ») : effet sans doute de la féminité « froide et inexorable » qui affleure souvent dans l'univers de Rimbaud, selon Maria Luisa Premuda Perosa [1988, p. 177] ; en tout cas, ce n'est pas un hasard si, dès le début de *Bottom*, le principe masculin du « caractère » est violemment affronté à une « réalité » féminine, ici, comme par exemple au début de la *Saison*, où le *je* doit se colleter avec une « Beauté amère » – ou avec la justice, l'espérance, la joie...

Or le jour nouveau amène au contraire une éruption des énergies : « je *courus* aux champs »<sup>3</sup>. Et l'ours maladroit, lourd, impuissant de tout à l'heure, laisse à présent la place à un animal dont la puissance sexuelle est légendaire : l'âne – mais qui symbolise aussi, traditionnellement, la stupidité [Kingma-Eijgendaal 1982, p. 191]. Après l'enfermement étouffant de tantôt, cette course « aux champs » est donc une libération – mais également une retraite, un retour peut-être aux origines paysannes, et en tout cas une déchéance par rapport à l'univers étincelant de chez « ma dame ». De toute façon, *Bottom* (mot anglais) signifie entre autres choses « fond » : ainsi l'esclave d'une passion malheureuse sera finalement « ravalé au degré inférieur » [Forestier *éd.* 1973, rééd. 1984, p. 289]<sup>4</sup> – celui de l'animalité la plus obtuse. D'ailleurs, l'âne-Bottom rimbaldien ne séduit pas, comme le voulait Shakespeare, la reine des fées Titania, mais celles que Rimbaud désigne, en une périphrase visiblement dépréciative<sup>5</sup>, comme

3. Dans son édition des *Illuminations*, Mario Matucci [*éd.* 1952, p. 113] souligne précisément cette explosion de « force » annulant l'« insatisfaction » précédente.

4. Selon René Silvain [1945, p. 113], Rimbaud aurait donc atteint le « fond de l'abîme ».

5. Sur l'intention avilissante, voir Pierre Brunel [1983c, p. 103] ; le pluriel (ce pluriel pour ainsi dire anonyme) est aussi méprisant.

« les Sabines *de la banlieue* ». En quoi remplissent-elles le rôle des vraies ? Sans doute, en empêchant une guerre : l'aube était déjà elle-même « batailleuse » – adjectif s'opposant avec force, comme le remarque finement Albertine Kingma-Eijgendaal [1982, p. 191], à la « réalité... épineuse » qui ouvrait *Bottom* ; ajoutons l'âne belliqueux qui « claironne » et qui « brandit » son grief, comme un étendard. Et pourtant, la « course » de l'âne sera violemment bloquée par l'élan contraire des Sabines qui « se jettent » à son poitrail : et si la guerre qu'ainsi elles exorcisent n'était finalement que la révolte furieuse du prisonnier, encore une fois hypnotisé par une autre catégorie de séductrices ?

Je pourrais m'arrêter là, puisque maintenant l'histoire est *grosso modo* complète ; mais il suffira de relire, à présent, Rimbaud lui-même, pour voir à quel point *Bottom* parle aussi d'*autre chose*. Qu'on songe d'abord au ton, toujours essentiellement *oblique*. Loin de n'être qu'un beau voile littéraire jeté sur des faits bien banals, cette langue toujours indirecte constitue elle-même *une partie de l'histoire*. Lors de la course belliqueuse de l'âne, voyez par exemple comment (en dépit de la situation épique), la métaphore *brandir* glisse narquoisement vers un sens tout à fait littéral, de même que « grief » a fini par exprimer une grossière évidence ithyphallique. On pourra lire la même ironie sous le langage fastueux de l'incipit : « La réalité étant trop épineuse [...] ». Premier présage selon Pierre Brunel [1983a, p. 89] de l'âne final (raffolant comme chacun sait de beaux chardons bien piquants), « épineuse » annonce quelques menus et sordides désagréments quotidiens, des tracas insupportables non pas pour le « noble caractère » ou le « grand cœur », mais pour un amalgame indu (et d'autant plus grandiloquent) : le « grand caractère » du poète. Ne dirait-on pas qu'ici le narrateur jette un regard distant, railleur même, sur son passé ? Il a sans doute complètement dépassé cette saison de sa vie (même si « étant », atemporel, ne permet pas de l'affirmer une fois pour toutes) ; en tout cas, maintenant il semble avoir pris à son compte le jugement négatif que d'autres ont dû porter sur lui. Ainsi, à titre d'exemple, une formule aussi conventionnelle que les « bijoux adorés », pour dire les charmes de « ma dame », n'est pas du tout déplacée dans la bouche d'un homme, qui ne ferait ici que revivre critiquement le rôle incongru joué jadis. Une telle distance fait penser que les épreuves de cette époque révolue ont dû quand même apprendre quelque chose à celui qui deviendra le narrateur d'à présent : en effet, le passé simple (le seul temps de *Bottom*) fait de ce texte une sorte



de prologue fabuleux d'une heure présente, qui reste pourtant insaisissable, inexprimée.

Or dès la première ligne le poème arborait un curieux dérapage syntaxique : « La réalité *étant* trop épineuse [...], – je me trouvai *néanmoins* chez ma dame [...] ». André Guyaux a raison de souligner l'« anacoluthie » déplaçant ici la proposition participiale « de la cause à la concession » [éd. 1985b, p. 221 *sqq.*]. Il suffit d'une pause insolite – un tiret renforçant la virgule –, et la phrase partie dans un sens évolue *sans transition* dans l'autre (songez de même à l'étonnante translation de *Nocturne vulgaire*, également marquée par ce mariage tiret-virgule : « Le long de la vigne, m'étant appuyé du pied à une gargouille, – je suis descendu dans ce carrosse [...] »). La suite logique de la prémisse « étant » est donc ainsi escamotée : *black-out* somme toute assez innocent, mais qui nous prépare peut-être aussi, d'entrée de jeu, à une forme détournée, elliptique de narration. Or justement la rupture est sertie au centre ou presque du poème, là où l'on passe du désarroi de l'ours perdu dans les ténèbres montantes, au dernier alinéa – et au matin – par le truchement d'une courte séquence : « Tout se fit ombre et aquarium ardent ». Voilà un ensemble qui se laisse difficilement traduire ou réduire à un quelconque équivalent plus « normal » ; ainsi, pour ne donner qu'un exemple, on a du mal à concevoir de quelle manière l'*alcôve* de « ma dame », bien que perçue par un œil troublé d'amant [Bona éd. 1973, rééd. 1990, p. 559], aurait pu devenir précisément cet aquarium baroque et tarabiscoté. Le *crescendo* lumineux est surtout déroutant, qui nous mène de l'ombre, à travers l'eau, vers la flamme d'« ardent » (bien plus fervent et brûlant qu'« éclairé »...). Un mirage étincelant a donc fini par jaillir de l'obscurité dominante. Roger Little [1983, p. 57] songe même à une quatrième transformation tacite : celle en poisson<sup>6</sup>. Or si l'on assiste ici à quelque phénomène de ce genre, c'est peut-être bien, plus largement, à la dissolution-métamorphose de la matière elle-même : eau et feu, noir et lumière s'interpénètrent à présent dans le creuset d'une mer en miniature. On voit tellement de choses, en ces instants éphémères où l'on balance entre la veille et le sommeil !

Des éditeurs vont même jusqu'à isoler ce moment capital du texte, lui octroyant tout un alinéa. Même sans cela, le passage de cette séquence à la suivante se fait d'une façon très suggestive : Rimbaud efface le « Et » qui les avait d'abord unies dans le manuscrit. Et donc, pas de transition,

6. Voir aussi Renée Riese Hubert [1969, p. 13] ; citée par Steve Murphy [1988a, p. 24].

même la plus vague, mais une simple substitution de faits et de plans. L'asyndète marque ainsi une cassure ; après quoi le récit recommence lentement : la récurrence sonore /o-ë/- /o-ë/, ainsi que le module trisyllabique (3 - 3/4 + 3/4)<sup>7</sup>, lui confèrent une démarche répétitive, rêveuse : « *Au matin, – aube de juin batailleuse [...]* ». C'est que le jour ne succède pas à la veille ou au sommeil, mais au silence. Les visions de la nuit n'ont jamais eu de fin visible, un peu comme si l'heure nocturne s'était figée : mais en même temps, elle s'est bel et bien écoulée, puisque nous voilà quand même « au matin ». Ainsi on dirait qu'un premier temps de l'histoire a disparu dans l'oubli, l'inconscience ou un autre état équivalent de l'être – de même que le *je* de tout à l'heure s'abîmait dans le *tout* de « Tout se fit [...] »<sup>8</sup> ; un récit « muet » semble rester finalement en réserve dans les mailles du récit pour ainsi dire « parlant ». Pourquoi donc nous étonner, si à la fin du poème – nous l'avons déjà relevé –, rien ne nous est dit concernant le résultat présent, et définitif, de toutes ces métamorphoses passées ? Après tout, le silence était déjà au cœur de *Bottom*.

D'ailleurs, Rimbaud l'a dit lui-même : il n'écrivait pas des vérités ni des histoires, mais « des silences, des nuits » (*Délires II*) – exactement comme dans *Bottom*. Il faudrait peut-être le prendre au mot : et donc le lire un peu de la même manière qu'il écrivait, en lisant la couleur des voyelles, la forme et le mouvement des consonnes, les rythmes instinctifs, les dénivelllements, les ruptures, les silences. Ainsi, effectivement, sans les silences écrits autour et au cœur du texte, *Bottom* ne sera (nous l'avons déjà vu) que la relation d'un échec – l'Échec déjà mille fois vécu, raconté par tant d'autres – n'excluant peut-être pas quelque petite consolation successive ; mais le silence est là, pour dire que cette histoire n'a pas encore trouvé son sens définitif – et donc pour la projeter, d'un passé inaccompli, vers l'avenir. Là encore, Rimbaud a été assez clair, toujours dans *Délires II* : la « vie » chez lui serait toujours trop « immense » (toujours bien plus large que ce qu'on en perçoit dans un plat présent), pour en extraire uniquement de pauvres messages mille fois ressassés.

7. Hésitations dues au problème du /ə/ caduc : à compter ou pas ?

8. À propos de ce passage, Daniel Verstraëte [1980, p. 86] parle très efficacement d'une « béance dans le temps », permettant au poète d'entrer dans l'« atemporalité » (un poème comme *Aube* contenait aussi, juste avant le dernier alinéa, le même silence, le même « hiatus dans l'axe du temps » : *ibid.*, p. 123). Steve Murphy [1988a, p. 24] note finement : « la présence potentiellement plurielle [...] de l'aquarium [...] s'oppose à l'individualité menacée du narrateur ».

Or ces troublants « trous noirs », dont parlait également Roger Gilbert-Lecomte [1972, p. 24], on dirait que bien des lecteurs cherchent au contraire, d'instinct, à les boucher... ; mais si j'écris apparemment contre ces lecteurs, c'est peut-être avant tout une partie de moi-même que j'essaie ainsi d'exorciser, puisqu'une telle tendance est pour ainsi dire consubstantielle à notre époque moderne : n'en trouve-t-on pas des traces même chez des exégètes parmi les plus riches et délicats ? Évidemment, chacun appréhende un texte selon sa propre sensibilité, ses expériences, les acquis de son histoire individuelle. Ainsi, en principe, il n'est pas du tout impossible que, dans une séquence de *H* (comme le veut une lecture par ailleurs extrêmement raffinée), Rimbaud manifeste ses idées à propos de la peine de mort, en remarquant d'un côté que ses contemporains sont les uns pour, les autres contre son abolition, et en affirmant d'autre part que leur valeur morale est précisément définie par la position qu'ils ont choisie<sup>9</sup> : mais si je lis tout de suite après la phrase de *H* (« Là, la moralité des êtres actuels se décorpore en sa passion ou en son action »), je ne peux m'empêcher de penser que cette formule ne serait qu'une bien maladroite *imitation de son commentaire* ; et donc, j'aurais même tendance à soupçonner que, par une aussi gauche énonciation d'idées aussi élémentaires, notre Arthur est peut-être en train de se moquer du monde.

D'ailleurs, l'idée d'un poète subversif parodiant les vérités les plus sacrées correspond également à un état d'esprit absolument moderne ; mais, là encore, ne dirait-on pas que, pour discerner la parodie, il faut parfois compléter, pour ainsi dire, un texte en lui-même réticent ? Voyez par exemple la lecture du début d'*Adieu*, chez l'un des interprètes contemporain nous ayant d'ailleurs offert des vues parmi les plus suggestives sur notre poète, Pierre Brunel : dans cette fin de la *Saison*, écrit-il, « Rimbaud semble se mettre ironiquement à la place de ceux qui se croient "engagés à la découverte de la clarté divine" » [1983a, p. 94]. Or, dans le texte, l'ironie n'est pas bien explicite – tout lecteur simple et naïf sera d'accord là-dessus ; l'impression d'ironie (« Rimbaud *semble* ») vient probablement d'ailleurs, de ce qu'on sait ou infère des positions antireligieuses de Rimbaud. Un peu de la même façon, *Solde* a été inséré, au bout d'une para-

9. Maria Luisa Premuda Perosa [1988, p. 156 *sqq.*]. Toute cette lecture est fondée sur une hypothèse fort ingénieuse : « H » (initiale d'une « Hortense » clôturant le poème) serait la « hache », la guillotine.

bole descendante, pour le lire comme l'extrême liquidation d'une entreprise métaphysico-poétique. « Élan insensé et infini aux splendeurs invisibles, aux délices insensibles », écrit Rimbaud ; et, dans une petite note d'un des articles certainement les plus profonds de ces dernières années, Jacques Plessen commente : ici, « le marchand d'art poétique se paye la tête de l'élan "infini", en lui ôtant tout sens ("in-sensé") et toute possibilité de réalisation par les sens ("in-visible", "in-sensible") » [1983a, p. 32, n. 13]. Lire Rimbaud est souvent le réécrire, ai-je dit au début : ici effectivement l'exégèse intervertit l'ordre rimbaldien des qualités (chez Rimbaud, « infini » corrige éventuellement « insensé », et non l'inverse) ; la réécriture concerne aussi les choix rhétoriques, car ce qui est, dans le texte, apophase et oxymore est lu au contraire, *littéralement*, comme la preuve d'une contradiction logique (un délice échappant aux sens... cela n'existe pas !). Cependant, le passage pourrait bien évoquer, sans ironie, un « élan » assez fou pour se diriger vers des objets que l'on soupçonne à peine, tellement ils dépassent les expériences normales... mais la lecture « ironique » de tout à l'heure est certainement bien plus riche *en idées*.

Notre besoin, d'ailleurs non ignoble, de faire dire à Rimbaud quelque chose de toujours significatif, d'éducatif même, pourrait trouver une excellente illustration dans un livre de Bruno Claisse [1990a]. Son Rimbaud progressiste ne fait que proposer, dans les formes les plus diverses, un message des plus éclairés : le projet d'un nouvel Âge d'or antibourgeois, où l'homme se réconcilierait enfin avec la Nature, qu'il a depuis longtemps trahie. Or, dès qu'on cherche un message, lire signifie aussi choisir : le « sens » global, idéal, sélectionne les détails dignes d'avoir un sens (d'ailleurs, un poète « lexical » comme Rimbaud, selon la formule de Todorov [1978, p. 211], à la syntaxe non pas « absente » ainsi que le voudrait le même critique [*ibid.*, p. 212]<sup>10</sup>, mais en tout cas assez personnelle et secrète – comme ses silences –, un tel poète semble se prêter gracieusement à cette libre sélection des mots...). Ainsi, dans *Villes I* (« Ce sont des villes ! ») interprété par Bruno Claisse [1988a, rééd. 1990, p. 72]<sup>11</sup>, on peut assister

10. Les magistraux essais d'Albert Henry [1953 et 1984 notamment, rééd. 1989, p. 63 *sqq.*], et les stimulantes réflexions consécutives de Jean-Pierre Chambon sur la « facule lyrique » [1988, p. 110] s'inscrivent en faux contre cette « absence » de la syntaxe chez Rimbaud.

11. À côté de ces développements pour ainsi dire « utopiques », le même chapitre nous fournit pourtant des remarques « historiques » aussi suggestives que précises sur le style « touristique » de *Villes II* (« L'acropole »), p. 77 *sqq.*

à l'« apothéose » - « assomption » d'une Nature libérée, transformée en déesse : « Au-dessus du niveau des plus hautes crêtes, une mer troublée par la naissance éternelle de *Vénus*... » ; mais (sans nous appesantir sur ce « trouble » inquiétant de la mer) où situer maintenant toute la suite assez inopportune : « [...] – la mer *s'assombrit* parfois avec des éclats *mortels* » ? Bref, il se peut qu'après tout l'« engagement » du Rimbaud de Claisse découle autant, si ce n'est plus, de l'esprit généreux du commentateur, que de Rimbaud lui-même. D'autre part, pourquoi s'en offusquer ? Il faudra bien reconnaître, tôt ou tard, qu'une des fonctions sociales de l'exégète, à notre époque, est de donner la parole aux exégètes (à ceux qui ont quelque chose à dire, bien entendu) : dans le texte, notre société aime à lire aussi son propre reflet, ses penchants qu'on pourrait dire « auto-réflexifs ».

Ainsi, toute œuvre écrite parlerait, avant tout et toujours, de l'acte d'écrire lui-même. C'est aussi le cas de Rimbaud, bien entendu. Et donc d'après une lectrice, d'ailleurs fine et pénétrante, comme Danielle Bandelier, l'« enfer » de la *Saison* ne serait rien d'autre que l'écriture qui produit *Une saison en enfer* [1988, p. 111] – le « vice » de *Mauvais sang*, vidant de toute substance la « vie vécue » [*ibid.*, p. 233] –, un véritable cercle vicieux. Ce principe de « réflexivité » dominerait une bonne partie du livre : par exemple, les « gros vers » rongéant le poète à demi mort d'*Adieu* seraient autant les signes du pourrissement organique, que des allusions à la littérature [*ibid.*, p. 108] (Mais pourquoi « gros » ? Faut-il penser à des vers hypermètres ?). Quelque part sur cette ligne pour ainsi dire « métatextuelle », ne pourrait-on pas situer également les nombreux critiques d'après qui l'« obscurité » de Rimbaud est en elle-même significative, étant, *elle-même*, l'essentiel de son message<sup>12</sup> ? En effet, ces textes équivoques serviraient par exemple à persifler les règles du discours et les attentes du lecteur, pour bien montrer à quel point langage, logique, etc. sont des créations tout à fait conventionnelles. Laissons de côté les aspects arbitraires d'une stratégie intégrale de l'« obscurité » – et notamment l'énorme disproportion entre les voies choisies (multiformes, hétérogènes, disparates même), et le résultat, toujours monotone, et même unique (« *Cinquante-quatre* poèmes pour adresser un défi au sens », écrit Jean-Luc Steinmetz [éd. 1989b, p. 30] avec finesse et ironie). Remarquons qu'encore une fois le texte de

12. Malgré les différences qui les séparent, on pourrait songer par exemple à Jean-Louis Baudry [1968 et 1969], Atle Kittang [1975], Tzvetan Todorov [1978].

Rimbaud n'aurait de sens qu'en tant qu'il préfigure (ou sert à illustrer) un autre texte : celui précisément de ses commentateurs. C'est par eux seuls qu'une œuvre incohérente, illisible, etc. énonce enfin distinctement ce qu'elle signifie. Et donc, encore une fois, que le texte soit pourvu ou privé de sens, toujours pour savoir ce qu'il veut dire il suffit, ou plutôt, il est presque plus important, de savoir ce que l'auteur voulait dire. En d'autres termes, et pour paradoxal que cela puisse paraître, l'intention (transcendante) peut s'avérer plus accessible que le signifié immanent, surtout quand l'interprète agit, pour ainsi dire, en médium. Épitéxte, hypotéxte, contexte (socio-historique) et même prétexte (l'occasion) peuvent alors parler, s'il est besoin, en lieu et place d'un texte rétif.

Or il est bien évident que de nombreuses pages de Rimbaud reflètent ou expriment assez directement un corpus d'intentions ou d'idées : par exemple, *Credo in unam* est très franchement un manifeste, et *Les Mains de Jeanne-Marie* célèbre sans conteste les Communardes et la Commune. Ainsi, à propos de ceux que j'appellerais, plus généralement, les « Premiers vers », comment ne pas être (en gros) d'accord avec Steve Murphy, lorsqu'il affirme que dans ces textes, Rimbaud se montre avant tout préoccupé « par la politique, la sexualité et le rôle de l'écrivain » [1990, p. 23] ? Mais faudra-t-il pour autant lire tout le reste de l'œuvre comme on lit ces premiers poèmes ? Sans ces poèmes, le reste serait incompréhensible, nous disent des lecteurs lucides comme Ivos Margoni [*éd.* 1964, p. vii] – et le même Murphy<sup>13</sup>. Curieusement, ce qui est le plus élémentaire chez l'auteur devient ainsi le plus significatif, chez l'interprète – peut-être, tout simplement, parce que le contenu idéologique y est plus palpable ?...

Et pourtant, la formule de Mallarmé était déjà si exacte ! Rimbaud, « anarchiste, par l'esprit » [1896, rééd. 1965, p. 518]. Mais peut-être que son univers dilaté, subverti, ouvert reste justement la grandeur inconcevable, tant qu'on se fie à nos vérités définitives...

13. « L'étude de l'opacité dans les textes ultérieurs ne saurait être menée sérieusement en l'absence d'une compréhension de celle des premiers textes » [Murphy 1990, p. 22]. De la même façon, l'engouement récent pour les pièces rimbaldiennes de l'*Album zutique*, les *Stupra*, *Un cœur sous une soutane*, etc., extrêmement louable s'il s'agit de récupérer à la lecture des textes un peu négligés, devient à mon sens très discutabile quand il vise à faire, de cette production secondaire, le centre même de Rimbaud. (Mais après tout, des goûts et des couleurs...).

## HERMÉTISME, ONIRISME, AURA MYTHIQUE

Rimbaud novateur, iconoclaste, radical contempteur du connu... Mais ne dirait-on pas que, sur le plan précisément de la nouveauté poétique, on lui prête souvent trop – ou pas assez ? On a fait de l'auteur des *Illuminations* (poèmes obscurs, voire illisibles) une sorte de précurseur de la provocation dada – si bien qu'en renouvelant une formule illustre, on pourrait dire à leurs propos : *lego quia absurdum* ; inversement, à l'autre bout de l'éventail critique, on déchiffre volontiers ses éventuelles énigmes au moyen des grilles de lecture les plus neutres, les plus vagues, les plus usées : le symbole – la nuit où toutes les obscurités deviennent grises –, quand ce n'est pas l'allégorie (dont le symbole se distingue d'ailleurs à peine, dans bien des cas). Et pourtant, comme tout texte, surtout d'un grand écrivain, l'œuvre de Rimbaud contient aussi, et secrète, son propre mode de lecture : celui qui lui convient précisément ; tout en parlant à son lecteur, elle l'éduque aussi aux règles de cette parole particulière. Il faudrait donc accepter la parole rimbaldienne pour ce qu'elle dit : l'inspecter, la tenter, l'apprendre, se laisser prendre : lui accorder beaucoup de temps, tout le temps qu'il faut. Or cette œuvre fulgurante semble entraîner au contraire l'éblouissement : on se laisse bien des fois hypnotiser par ses lumières éclatantes – quelques images essentielles, apparemment plus significatives que le reste –, ayant toutes les qualités de l'éclair, qui fait brusquement jaillir de l'ombre les contours d'une terre insoupçonnée.

Tel était d'ailleurs l'avis d'un interprète exceptionnel comme Victor Segalen ; selon lui, le poète des *Illuminations* avait tout à fait raison de proclamer : « J'ai seul la clef de cette parade sauvage », et en lisant bon nombre de ses pages, notre seul espoir peut être en fait de « recueillir » ce qui « *par hasard* nous émeut » – car bien souvent Rimbaud ne fait que traduire sur le papier les émotions impalpables, volatiles, uniques de *son* enfance ; or si elles peuvent encore revivre pour lui, jamais nous ne saurions les partager entièrement –, et d'un mot heureux, Segalen qualifie ces souvenirs impénétrables d'« ipséismes » [1906, rééd. 1986, p. 23, 21] : non pas expression, mais simple « rappel ». Certes, les images déconcertantes ne manquent pas, chez Rimbaud. « Dans les villes la boue m'apparaissait sou-

dainement rouge ou noire », dit par exemple le poète illuminé dans *Mauvais sang* : point de départ d'une vision aux caractères fortement hallucinés. Or c'est avec l'« hallucinations des mots » (pourrions-nous dire en mimant l'auteur de *Délires II*) que Christian Angelet [1986, 1994] a voulu « expliquer » (je cite toujours *Délires II*) une telle métamorphose hallucinatoire des apparences du monde : d'après lui, Rimbaud pourrait bien être « l'inventeur de la comparaison non ressemblante » – celle qui exalte, bien plus que l'« analogie », l'« altérité » des éléments qui la composent. Rimbaud « anticipant la poésie du xx<sup>e</sup> siècle », et qui l'a, en même temps, « accomplit » [Borer éd. 1991, p. xvii] ? Comme exemple d'une telle « éviction de l'intersection », Christian Angelet choisit justement cette « boue rouge et noire » de *Mauvais sang*, comparée à un « trésor dans la forêt ». Or l'image ne devient déroutante, me semble-t-il, que dans cet état tronqué, lorsque tous les feux de l'exégèse sont braqués sur ses deux éblouissantes extrémités. Et si on lisait, au contraire, tout le passage ? « Dans les villes la boue m'apparaissait soudainement rouge ou noire, comme une glace quand la lampe circule dans la chambre voisine, comme un trésor dans la forêt ! ». Ainsi, le premier comparant pourrait bien justifier l'intermittence de ces couleurs nocturnes (rouge et noir, zones éclairées et zones d'ombre), en offrant l'idée analogue d'un reflet (la « lampe ») qui apparaît pour disparaître ; ensuite, le trésor qui brille confusément dans la forêt obscure évoquerait la même intermittence, devenue fantasmagorique. Et donc, ici, la comparaison pourrait remplir honnêtement son rôle primordial, pourvu qu'on la lise avec une attention comparable à la subtile richesse du texte ; elle n'aurait rien de vraiment arbitraire. De son côté, Suzanne Bernard [1959, p. 202, n. 341] l'interprétait comme le fruit d'une vision à la fois « symboliste » et « impressionniste » ; l'impressionnisme est surtout, à son avis, un caractère fondamental de Rimbaud<sup>1</sup> : il s'agit d'une véritable technique de la perception, comparable à celle des peintres contemporains – et, dans l'analyse de Suzanne Bernard, d'autres notions concomitantes l'accompagnent, comme l'« esthétique du discontinu », ou l'idée d'« agglomération » (s'opposant à une composition purement « linéaire et successive ») [1959, p. 182, 191]. Une logique est ainsi recouverte dans le chaos apparent. Or, dans des pages particulièrement profondes, Lorenza Mara-

1. Songeons également aux notes d'André Suarès [1991, p. 344] : « Rimbaud est l'impressionniste absolu de la poésie ».



nini [1982, p. 153] a montré comment Rimbaud rejoint plutôt les *héritiers* de l'impressionnisme ; l'essentiel, chez lui, c'est qu'il n'offre plus une scène à voir – puisque la « scène » rimbaldienne « entoure » littéralement [*ibid.*, p. 147] le lecteur-spectateur : scène mentale, non délimitée (faisant partie d'un autre espace plus vaste, non représenté) ; une scène où tout est présent, au même moment (présent et passé enchevêtrés, comme dans *Mémoire*) [*ibid.*, p. 139] ; une scène qu'au demeurant on pourrait dire aussi onirique, puisque le Moi, relève Leo Bersani [1984, p. 246], y est partout et nulle part – comme dans certains de nos rêves.

D'ailleurs, l'ordre pour ainsi dire « inconscient » tapi derrière tout ce désordre a effectivement inspiré un certain nombre de commentateurs. S'agit-il, comme le veut Marie Maclean [1990, p. 265 *sqq.*], d'une « sur-détermination » grâce à laquelle on devra reconnaître dans « repos et vertige » de *Mouvement* la « prose » et le « vers », emblématiques dans un texte comme celui-ci, marquant la transition des poèmes en vers à la prose ? (Mais faut-il vraiment une anagramme pour apercevoir le caractère hybride de cette page ? Et en quoi *Mouvement* changerait-il de sens, si le « vertige » nous offrait, en prime, une « verge » et une « tige » ?). Également à propos de la simple forme langagière, Jean-Pierre Bobillot [1986] a étudié le travail de subversion prosodique mené par Rimbaud dans les *Derniers Vers* ainsi que dans *Marine* et *Mouvement*. Selon lui, ce Rimbaud subversif a voulu violemment s'arracher « à toutes les contraintes », à toutes les formes traditionnelles « pré-déterminées » [1991, p. 22 *sqq.*] ; mais en malmenant ainsi les règles – à commencer par celles de la communication linguistique –, son but a été d'obtenir « qu'à la faveur de ce *lapsus généralisé*, s'inscrive, dans le vers, dans la prose, dans la langue, *autre chose* ». Quoi ? *Autre chose*, justement : « cet "autre" qui est "JE" » (cette « *subjectivité décentrée et clivée* dont parle la psychanalyse », cette « conscience traversée d'inconscience ») – bref, la marque (n'importe quelle marque ?) d'une altérité, *n'importe laquelle* semble-t-il. Le discours subtil se transforme ainsi, à ce qu'on dirait, en cercle vicieux : la transgression est significative en tant qu'elle signifie... la transgression ! De son côté, la séduisante lecture de Stefano Agosti [1993] assigne une nécessité plus spécifique aux étrangetés du nouvel « idiome » rimbaldien – puisque dans des poèmes comme *Mémoire* ou « Est-elle almée ?... », Rimbaud se situerait à l'extrême frontière de ce qui peut être dit et même perçu : résidus de rêves, fragments du langage nocturne affleurant à la conscience diurne... (et Franco Petralia [1966, p. 467]

avait déjà relevé dans *Mémoire* la fusion du rêve avec son souvenir – de la mémoire du rêve et de la mémoire dans le rêve). Stefano Agosti se propose même d'identifier l'obscur objet de ce souvenir « impossible » : il s'agit très exactement de la « scène primitive » – celle d'où le Moi tire sa première origine. Or, Michel Collot [1984, p. 18 *sqq.*] retrouvait déjà la même scène dans une série d'autres textes : *Les Étrennes des orphelins*, *Soleil et chair*, *Le Bateau ivre*, *Le Dormeur du val*, « Ver erat » ; Jean-Marc Ramos [1991, p. 101 *sqq.*] ajoute à la liste les « ébats amoureux » et le « pavillon » selon lui ithyphallique de *Barbare*. Certes, « depuis cette déclaration de la science, le freudisme... » – et pourtant, que des poèmes aussi variés finissent par dire toujours la même chose me ferait plutôt douter que, je ne dirais pas la psychanalyse, mais le poète ait beaucoup à gagner d'une telle lecture (mais chez moi, c'est peut-être tout simplement le signe d'une foi insuffisante).

D'autre part, déjà au début du siècle Jacques Rivière et Alain-Fournier rattachaient essentiellement Rimbaud à l'expérience de l'ineffable : cette impression indicible « d'une matinée d'été, d'un soir de fête, d'un très ancien souvenir d'enfance » [Alain-Fournier 1906, rééd. 1977, p. 39], et surtout ces rêves qui « nous font toucher un autre monde » [Rivière 1913, rééd. 1977, p. 65], il aurait, le premier, réussi à les fixer tels quels. Onirisme de Rimbaud ? Songeons aux trois feuillets des *Déserts de l'amour* : « C'est certes la même campagne. La même maison rustique de mes parents [...] » : dès les premiers mots, il est clair que non seulement l'action, mais le narrateur lui-même se situe (comme le remarque finement Ivo Margoni [éd. 1964, p. 424]) à l'intérieur d'un rêve que Rimbaud semble « transcrire » directement, sans le « réorganiser » le moins du monde. Le retour à cet endroit familier, et perdu, se fait en rêve – détail après détail, l'univers d'autrefois revient, inchangé (« la même campagne », « la même maison rustique ») ; mieux encore, la conscience d'un clivage (bien qu'implicite) autrefois inopinément recouvert – rêve présent qui finit assez vite par s'estomper : le troisième décor qui devrait venir tout droit du passé (« la salle même où les dessus de portes sont des bergeries [...] ») ne découle plus, à proprement parler, d'un quelconque souvenir ; on dirait plutôt que le sens du temps écoulé a disparu, pour céder la place à un pur présent achronique, « sont » – de même que dans la scène suivante : « Au dîner, il y a un salon avec des bougies [...] ». En fait, dans la nouvelle situation la frontière présent-passé est extrêmement incertaine : on passe de l'un à

l'autre avec la plus grande facilité, et par ce « jeu de zoom » (Albert Henry)<sup>2</sup>, les perspectives ne cessent de varier. Ainsi, l'exclamation « Les servantes ! » manifeste, Ivos Margoni l'a bien vu [éd. 1964, p. 426, n. 6], la surprise d'une nouvelle apparition : « elles *étaient* plusieurs, autant que je m'en *suis souvenu* ». L'imparfait est là, semble-t-il, pour restaurer la perception du temps et de la distance chronologique. Est-ce à dire que maintenant nous discernons deux pôles temporels bien distincts ? En fait, grâce au passé composé qui remplace un plus normal « je m'en souviens », on ne sait plus exactement à quel niveau du temps situer, une fois pour toutes, l'action : bref, *je* se souvient d'un rêve au sein duquel naît un autre souvenir ; ainsi, le point de vue ne cesse de se déplacer, multipliant les points de fuite<sup>3</sup>. D'ailleurs, il n'est que de sonder l'alinéa nodal (le deuxième) : d'abord, ce décor physique prenant des dimensions de rêve (« Moi, j'étais abandonné dans cette maison de campagne *sans fin* ») ; ensuite, la succession rapide qui tient presque de la bilocation (« lisant *dans la cuisine*, séchant la boue de mes habits devant les hôtes, aux conversations *du salon* ») ; enfin, l'étrangeté des émotions, débordant la parole et la logique (« ému jusqu'à la mort par le murmure du lait du matin et de la nuit du siècle dernier ») ; après quoi, il devient presque naturel de passer, sans la moindre forme de transition, à un endroit tout à fait autre et à une autre étape du souvenir (« J'étais dans une chambre très sombre [...] ») : un souvenir qui marque le début du troisième alinéa – et de l'action véritable).

*Délires II* évoquera de même le rôle central du rêve, qui finit par envahir la vie éveillée (« Je tombais dans des sommeils de plusieurs jours, et, levé, je continuais les rêves les plus tristes »). Quant à l'époque où Rimbaud a composé *Les Déserts de l'amour*, nous ne pouvons qu'avancer des hypothèses : peut-être l'année 1872<sup>4</sup> ? En tout cas, les poèmes en vers illustrant ces deuxièmes *Délires* – d'après la date qui figure dans leurs manuscrits

2. Formule énoncée pendant le débat ayant suivi, à Rome, en décembre 1991, la suggestive communication d'André Guyaux sur « *Les Déserts de l'amour* » [1993].

3. Bref, c'est comme si – pour emprunter les termes de Ivos Margoni [éd. 1964, p. 426, n. 6] – « Rimbaud che scrive si sovrapponesse a Rimbaud che sogna ». A. Guyaux [1993, p. 60] évoque aussi deux moments distincts du souvenir, « immédiat » et « postérieur ».

4. Le « témoignage » de Delahaye (qui fait remonter ces pages à l'année 1871) n'est pas fiable, comme l'a montré Yves Reboul [1991]. Henry de Bouillanc de Lacoste, Marcel Ruff, Yves Bonnefoy, Ivos Margoni et Yves Reboul lui-même penchent plutôt pour 1872 (ou même pour 1873).

respectifs – ont été presque tous écrits pendant la courte saison qui va de mai à août de cette année précisément. Saison capitale, qui ne coïncide peut-être pas avec la totalité des poèmes traditionnellement baptisés *Derniers Vers*, comme le souligne Steve Murphy [1987], mais dont l'existence est suggérée, d'une façon très explicite, par Rimbaud lui-même, là où il parle (dans le brouillon) exactement d'« *un mois* de cet exercice ». Mario Matucci a dessillé les yeux des interprètes devant cette évidence jusqu' alors inaperçue [1954 ; 1970 ; 1986, p. 50]<sup>5</sup> : la plupart des poèmes cités appartiennent effectivement à *un seul mois*, le mois de mai 1872, point culminant de cette « alchimie du verbe », dont l'onirisme est sans doute l'une des composantes. Il s'agit en effet d'un moment d'équilibre unique, réalisant (je laisse la parole à Mario Matucci) l'éphémère « vibration concertée du corps et de l'esprit » [1986, p. 48]. Si, comme le veut Émilie Noulet [1953, p. 269], le premier Rimbaud a « inventé la poésie de la sensation » ; si en 1871 il cultive une forme de « réalisme physiologique » [Pougnard 1952, p. 391] ; si l'on peut dire avec Jean Voellmy qu'il a voulu essentiellement pénétrer « dans le domaine complexe des sensations non formulées » [1952, p. 51], nous ajouterons qu'au printemps 1872 il semble enfin toucher à la *racine* de la vie perceptive. Plus exactement, celui qui écrit ces poèmes du printemps n'est vraiment plus que pure sensibilité, vibrant et s'exhalant à la moindre impulsion ; la voix qui résonne dans ces vers s'offre comme une « sœur des haleines » (*Âge d'or*) – pure et parfaite présence qui se dissout à l'instant même où elle se crée. Pierre Brunel a essayé de saisir la tonalité générale de ces pages, en les rattachant à un titre effectivement conçu par Rimbaud : *Études néantes* [1983a, p. 117 *sqq.*]. Certes, aucune preuve objective ne vient étayer ce rapprochement : un tel titre pourrait couvrir aussi un quelconque projet resté à l'état d'ébauche [Murphy 1987, p. 85]<sup>6</sup> ; il n'empêche que le motif, qu'avec Pierre Brunel nous pourrions définir comme « néant » [1983a, p. 164], est profondément lié à la saison de l'« alchimie du verbe » ; on dirait que la parole elle-même est alors intimement menacée par le silence. Ainsi, au moment de commenter un poème qui devrait dire l'« éternité » atteinte, c'est à bon escient que le prosateur de *Délires II* choisit des termes inattendus, faits plutôt pour sug-

5. Voir aussi Guyaux 1984a, rééd. 1991, p. 34 *sqq.*

6. Selon Roger Little [1983, p. 75 *sqq.*], le titre *Études néantes* pourrait convenir aux *Illuminations*.

gérer que dans ces vers le langage est bien en dessous de l'occasion : « De joie, je prenais une expression *bouffonne et égarée* au possible ».

Ce poème est d'ailleurs un excellent exemple des états confus, alogiques, indéfinissables que j'ai essayé d'évoquer :

Elle est retrouvée.  
Quoi ? – L'Éternité.  
C'est la mer allée  
Avec le soleil.

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

Bernard Meyer [1991] a démêlé, avec la plus grande finesse, tous les fils cachés ou possibles de ce passage : polysémie de l'« aveu » (confession ou soumission féodale), et surtout polyvalence du génitif (subjectif ou objectif), ce qui donnerait tantôt « reconnaissons que la nuit est nulle », tantôt « soumettons-nous à elle », ou bien « répétons l'aveu proféré par la nuit » (personnifiée : « énonçons à notre tour la formule secrète de l'Éternité ») ; j'ajouterai pour finir qu'un tel « aveu » attribué à l'aire de la nuit pourrait servir à désigner tout simplement la révélation atteinte grâce à cette nuit de veille et de concentration. La nuit « nulle » justement : la plupart des commentateurs s'accordent pour la lire comme un doublet de la présentation en prose – qui en constituerait la périphrase : « j'écartai du ciel l'azur, qui est du noir (la « nuit nulle »), et je vécus, étincelle d'or de la lumière *nature* (le « jour en feu ») » : la nuit « nulle » serait ainsi la nuit annulée. D'autre part, sur un plan plus élémentaire, le couple nuit-jour synthétise aussi tous les aspects possibles d'une journée : pourquoi leur succession ne servirait-elle pas, ici, à dire que chaque instant – nuit et jour – est consacré sans exception à l'ascèse de l'« âme sentinelle » ? Cette nuit évoquant tout le contraire de la plénitude presque excessive du « jour *en feu* » serait à bon droit une « nuit si nulle » (pourrions-nous dire « néante » ? Pierre Brunel ne semble pas loin de le penser) – une nuit vide, la nuit « seule » de la version insérée dans *Délires II*. Non seulement parce que toute l'animation du jour a disparu, mais aussi et surtout parce qu'une heure

comme celle-là (consacrée d'habitude à la parenthèse noire du sommeil) demeure, même à l'état de veille, l'heure de l'éclipse et de l'absence : dans *Mauvais sang* elle semble, à la lettre, absorber le veilleur – en effet, au matin, « ceux qui m'ont rencontré *ne m'ont peut-être pas vu* ». D'ailleurs, l'hyperbole du « feu » réservée au jour n'en donne pas non plus une image forcément euphorique : à telle enseigne que dans *Délires II*, loin d'être un allié, ce même jour deviendra, avec la nuit, un obstacle explicite sur le chemin de la recherche :

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

De son côté, « murmurons » rappelle certes la prière [Meyer 1991, p. 34], mais également la solitude et peut-être la fatigue ; d'autre part, ce « murmure » convient assez à l'« aveu » pris dans le sens de « confession » (plus ou moins pénible). Bref, on est loin d'un cri de triomphe. Le veilleur cherchant l'éveil doit traverser son propre néant ; et ce néant reste même dans l'extase : l'« âme sentinelle » flotte toujours entre les deux. L'intuition de Claude-Edmonde Magny s'avère donc essentielle : Rimbaud est allé « aussi loin que la chair peut porter l'homme mais non pas plus loin » [1949, p. 52].

Dans les *Illuminations* et *Une saison en enfer*, l'indéfini de l'onirisme et l'indéfini de la sensation acquièrent une qualité toute différente. Certes, n'oublions pas un texte comme *Villes* (« Ce sont des villes ! »), où Rimbaud semble avoir rassemblé tous les paysages hétéroclites peuplant ses nuits. N'oublions pas non plus le dénivellement fantastique de l'autre *Villes* (« L'acropole ») : « C'est le prodige dont je n'ai pu me rendre compte : quels sont les niveaux des autres quartiers sur ou sous l'acropole ? » : Rimbaud transforme l'intuition sociologique en démesure de rêve. D'autres poèmes des *Illuminations* empruntent au rêve ses enchaînements et sa logique bien particulière : c'est le cas de *Nocturne vulgaire*, « fantasmagorie onirique » [Henry 1989b, p. 58] dévidant son fil, sinueux et cohérent, sous les yeux du veilleur hypnotisé. Et pourtant, André Guyaux n'a pas tort : au sein des *Illuminations*, le rêve est « submergé par l'éveil » [1984b, rééd. 1991, p. 64]. Ainsi, dans des poèmes comme *Aube* ou *Bottom* il est réduit à un

point noir – si bien que de l'état vigile, par-dessus la syncope du sommeil, on passe directement au « réveil », au « matin » ; d'autre part, on dirait que l'action primitive (suspendue, inaccomplie) se prolonge – revers muet – à un autre niveau peut-être de la conscience. Ces cassures sont fondamentales : ainsi, à la fin de *Délires II*, un simple blanc sépare l'échec (l'impasse à laquelle est apparemment acculé l'« alchimiste du verbe »), et une conclusion aussi apaisante qu'inexplicable : « Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté ». D'ailleurs, au début de la *Saison* (« Jadis [...] »), toute une époque elliptique se laisse également deviner dans un blanc placé entre deux phrases : « Et le printemps [le même que dans *Délires II* ?] m'a apporté l'affreux rire de l'idiot [la « stupidité complète » évoquée dans le brouillon du même chapitre ?]. [...] Or, tout dernièrement m'étant trouvé sur le point de faire le dernier *couac* ! [à cause sans doute de certains coups de revolver ?] ». Dans les deux cas, seul le silence introduit un dénouement assez imprévisible – et donc, ce silence crucial semble couvrir une évolution décisive ; d'ailleurs, l'époque ainsi sous-entendue pourrait être celle précisément où la plupart des *Illuminations* furent composées<sup>7</sup>. Ce déroulement non linéaire convient sans doute à l'objet qu'il doit décrire. Ainsi, à propos d'un poème intitulé *Vies* au pluriel (balançant à trois reprises entre les réminiscences d'un « là-bas » immémorial et l'heure présente), on a pu évoquer la métempyscose [Brunel 1991, p. 77] ; on pourrait sans doute parler également de paramnésie : mais ce qui compte surtout est, à mon sens, la coexistence de ce qu'Antoine Raybaud [1989, p. 170 *sqq.*] appelle de multiples « versions » du Moi. Dans *Matin*, on trouve une autre ébauche de ce Moi pluriel – *Matin* qui semble, malgré tout, promettre une issue à la « saison en enfer » (et Rimbaud de souligner : « C'était bien l'enfer ; l'ancien, celui dont le fils de l'homme ouvrit les portes » : allusion à la descente du Christ mort dans les régions infernales, pour libérer les âmes des justes morts avant lui<sup>8</sup> – et le sous-entendu est évident : l'enfer est éter-

7. Je rallie ainsi la thèse fondamentale de Mario Matucci, selon qui les *Illuminations* ne constituent pas un seul bloc de poèmes, uniformément écrits soit *avant*, soit *après* la *Saison* [éd. 1952, p. ix *sqq.* ; 1984 ; 1986, p. 29-46].

8. Je ne vois pas en quoi Rimbaud renverserait ici la conception biblique [Nakaji 1987, p. 203 ; Brunel 1983a, p. 337] – ou alors, le *Credo* apostolique et la tradition chrétienne l'avaient déjà devancé sur cette voie. Quant à la tradition du *descensus ad inferos*, voir le volume collectif *La discesa agli inferi, Comunione*, n. 35, gennaio-febbraio 1981 et Steinmetz éd. 1989, p. 204 ; voir aussi au moins un autre poète avant Rimbaud : Dante (*Inferno* IV, 52-63).

nel, mais on peut en sortir). Certes, la victoire semble être encore bien éloignée : « Du même désert, à la même nuit, toujours mes yeux las se réveillent à l'étoile d'argent, toujours, sans que s'émeuvent les Rois de la vie, les trois mages, le cœur, l'âme, l'esprit ». Or la *transformation* de l'ancienne attente du Christ (l'attente de « Noël sur la terre ») est, ici, l'élément capital. Ces trois mages inédits renvoient peut-être à des doctrines précises – Platon, Pascal, la tripartition envisagée par l'alchimie en monde physique, monde psychique, monde spirituel, la tripartition kabbalistique du *Zohar* (âme vitale, esprit, âme supérieure)<sup>9</sup> ; mais en elle-même, l'image de ces puissances endormies évoque essentiellement (en tant que *mythe nouveau*, rimbaldien, et autant qu'un mythe peut le faire) la perspective à peine concevable d'une plénitude *plurielle* de l'être.

Il est vrai que Rimbaud a vite atteint les limites de son être ; en un sens, il raconte toujours la même histoire, il se débat toujours à l'intérieur du même cercle vicieux, tout en gardant toujours le souvenir de ce qui a semblé un instant près de se réaliser (« tous les caractères » qui « nuancèrent » la « physionomie » de l'« enfant » dans *Guerre*). Or justement désordre, désarticulation logique, courts-circuits temporels brisent les limites d'une destinée déjà définitive ; ils l'ouvrent pour ainsi dire, ils ouvrent en elle des scènes (des morceaux pourtant de la même destinée irrémédiable) à la fois « absolument modernes » et intemporelles, où les virtualités jamais accomplies se laissent encore deviner dans des raccourcis fulgurants, sous la forme de présences pérennelles, *mythiques*, acteurs toujours possibles d'un destin immensément plus vaste.

9. Le renvoi à Pascal est de Jean-Luc Steinmetz [*éd.* 1989a, p. 204] ; celui à la tripartition alchimique, de David Guerdon [1980, p. 211] ; quant au *Zohar*, voyez les extraits choisis et présentés par Gershom Scholem (Éditions du Seuil, 1980, p. 88).



## APRÈS LE DÉLUGE

### *Rimbaud et les « merveilleuses images »*

Face au chaos kaléidoscopique qu'est souvent un poème de Rimbaud, bien des fois (peut-être même sans s'en apercevoir) l'exégète essaiera de *développer* (c'est à la lettre le mot qui convient) la cohérence latente, le sens enfoui du texte, un peu comme on *développe* un négatif fantasmatique, pour voir enfin ressurgir, dans la photo, les linéaments du monde réel. Prenez l'exemple d'*Après le Déluge*, véritable puzzle de scènes diverses, mais toutes également fantomatiques. La technique elle-même de ces évocations s'avère assez spéciale : un acte fugitif se fige et se prolonge, étant le seul représenté – « les “mazagrans” *fumèrent* dans les estaminets » au § 6, « les enfants en deuil *regardèrent* les merveilleuses images » au § 7, et ainsi de suite. Ce n'est certes pas un hasard, si à une certaine époque Rimbaud a projeté d'écrire, selon le témoignage de Delahaye, une « *photographie* du temps passé » ; on pourrait même songer (Jean-Luc Steinmetz l'a fait [1987, p. 97 *sqq.*]) aux images fascinantes d'une lanterne magique, qui se succèdent, fragments du monde alternés au noir (même si de telles éclipses n'empêchent pas l'histoire de se tisser). En fait ces détails sélectionnés semblent faire partie d'une scène plus large, non décrite : « les étals *se dressèrent* » au § 4, échantillon du commerce renaissant, comme dans *Royaume* : « les tentures carminées *se relevèrent* », fragment d'une intronisation ; de même, les conséquences qu'ils ont l'air de promettre peuvent les rendre significatifs : « et l'on tira les barques vers la mer » (toujours au § 4), prodrome sans doute des échanges maritimes.

Or tout devient enfin complètement lisible, même dans *Après le Déluge* (d'après Yves Denis, Antoine Adam, etc.)<sup>1</sup>, dès que cet assemblage de visions fragmentaires laisse émerger les contours concrets de l'Histoire contemporaine. Bref, le poème raconterait, en plusieurs épisodes, le retour de l'ordre capitaliste après le « Déluge » révolutionnaire de la Commune. Ainsi, au § 9, « la messe et les premières communions se célébrèrent aux cent mille autels de la cathédrale ». L'inférence est effectivement tentante : l'auteur des *Premières Communions* anticléricales donnerait ici, par le gigan-

1. Voir notamment Denis 1965, rééd. 1968, p. 1261 *sqq.* ; Adam éd. 1972, p. 978 ; Murphy 1981, p. 129 *sqq.* et 1986a, p. 140 *sqq.* ; Ahearn 1983, p. 254 *sqq.* (« this poem is like a

## Après le Déluge

- [1] Aussitôt après que l'idée du Déluge se fut rassise,  
[2] 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.
- [3] Oh les pierres précieuses qui se cachaient, — les fleurs qui regardaient déjà.  
[4] 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.
- [5] Le sang coula, chez Barbe-Bleue, — aux abattoirs, — dans les cirques, où le  
sceau de Dieu blêmit les fenêtres. Le sang et le lait coulèrent.
- [6] Les castors bâtirent. Les « mazagrans » fumèrent dans les estaminets.  
[7] Dans la grande maison de vitres encore ruisselante les enfants en deuil regardèrent  
les merveilleuses images.
- [8] Une porte claqua, et sur la place du hameau, l'enfant tourna ses bras, compris  
des girouettes et des coqs des clochers de partout, sous l'éclatante giboulée.
- [9] Madame \*\*\* établit un piano dans les Alpes. La messe et les premières commu-  
nions se célébrèrent aux cent mille autels de la cathédrale.
- [10] Les caravanes partirent. Et le Splendide Hôtel fut bâti dans le chaos de glaces  
et de nuit du pôle.
- [11] Depuis lors, la Lune entendit les chacals piaulant par les déserts de thym, — et  
les églogues en sabots grognant dans le verger. Puis, dans la futaie violette, bourgeon-  
nante, Eucharis me dit que c'était le printemps.
- [12] — Sourds, étag, — Écume, roule sur le pont, et par-dessus les bois ; — draps noirs  
et orgues, — éclairs et tonnerre, — montez et roulez ; — Eaux et tristesses, montez et  
relevez les Déluges.
- [13] Car depuis qu'ils se sont dissipés, — oh les pierres précieuses s'enfouissant, et les  
fleurs ouvertes ! — c'est un ennui ! et la Reine, la Sorcière qui allume sa braise dans  
le pot de terre, ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait, et que nous ignorons.

tisme de ces « cent mille autels », une image caricaturale des rites catholiques célébrant les bourgeois réinstallés. Et pourtant, si on laisse de côté ce que nous savons ou croyons savoir de la philosophie d'Arthur Rimbaud, ce gigantisme pourrait être, avec la même probabilité, celui non pas du polémiste progressiste, mais du visionnaire qui devine, derrière les apparences quotidiennes, les virtualités démesurées d'une histoire mythique<sup>2</sup>. D'ailleurs, par quel décret céleste le poète maudit serait-il tenu de rester insensible aux splendeurs terrestres ? Le « Splendide Hôtel » du verset suivant, « bâti dans le chaos de glaces et de nuit du pôle », pourrait être également une pointe dirigée contre le dynamisme obtus d'une bourgeoisie qui exporte partout et toujours, aveuglément, son modèle d'existence (il ne faut pas non plus négliger l'homonymie sardonique « autels »- « Hôtel », liant un verset à l'autre). Et pourtant, lisons aussi l'image en elle-même – union vertigineuse des contraires, où le « Splendide Hôtel » s'oppose à la « nuit » par sa luminosité, au « chaos » par l'ordre luxueux qu'il évoque –, en faisant surgir au sein de ce chaos et de cette nuit l'éclat d'une lumière fantastique. Cette image, est-elle donc vraiment et uniquement polémique, caricaturale ? N'y a-t-il pas là plutôt quelque chose de l'ivresse avec laquelle, dans *Génie*, Rimbaud perçoit le couple merveilleux, dont chaque membre concurrence et complète l'autre : « Ô fécondité de l'esprit et immensité de l'univers » ? N'y saisissons-nous pas avant tout ce qu'en tout cas Verlaine percevait dans les *Illuminations* : « la joie évidente d'être un grand poète » [1886, rééd. 1972, p. 631], et de renouveler la vision des choses par les formules nouvelles ?

Or la vision précisément, ou mieux encore la simple vue, est appelée à jouer un rôle central dans *Après le Déluge*. Au début de l'histoire (au § 3), les fleurs elles-mêmes se voient octroyer un mystérieux « regard », et les « enfants en deuil », au cœur du texte (§ 7), ne feront que conjuguer le même verbe devant de « merveilleuses images ». Certes, au dernier alinéa le retour de la même scène, mais affranchie de tout élément figuré, pourrait fournir à rebours (comme le veut Albert Py [éd. 1967, p. 85])<sup>3</sup> le vrai

condensed and supremely surreal version of Marx and Engels » : *ibid.*, p. 255) ; Wetzel 1985, p. 165 *sqq.* (à côté du référent historique, Wetzel analyse aussi, et surtout, le modèle biblique).

2. Voir Giusto 1980, p. 218 : « l'espace devient celui de la vision ».

3. Yves Bonnefoy [1961, rééd. 1979, p. 154] développe cet endroit du texte d'une façon quelque peu subjective : « "regarder" [...] signifie [...] se *faner* » (c'est moi qui souligne).

sens originel de cette image peu canonique. Les fleurs qui « regardaient », au commencement de l'histoire, n'auraient été que de simples fleurs épanouies, « ouvertes » comme un œil qui regarde. Mais comment ont-elles fini par s'intégrer à l'atmosphère accablante d'« ennui » qui domine désormais l'existence universelle ? Or ce regard à présent perdu fait justement apprécier ce qui a changé d'un point à l'autre du texte. C'est quand ces fleurs, à la fois dévoilées et dépouillées de la vue, ne sont plus qu'un pur spectacle *passif*, qu'elles n'ont paradoxalement plus rien du tout d'intéressant à montrer. La disparition de leur « regard » devient l'emblème d'un univers appauvri.

D'autre part, le nouveau paysage d'« après le Déluge » se définit, d'entrée de jeu par une curieuse référence à la peinture – un peu comme si la nature, intervertissant l'ordre des facteurs, avait décidé en l'occurrence d'imiter l'art ; si bien que maintenant la mer est « étagée là-haut *comme sur les gravures* » (§ 4). Par le détour d'un « comme », le poème pourrait indiquer ainsi son registre et sa nature essentiels ; et en effet, d'un certain point de vue, *Après le Déluge* n'est qu'une série d'illustrations, de vignettes, de tableautins, de figurines, d'icônes (j'emprunte ces termes à Jean-Pierre Giusto)<sup>4</sup> : bref, Rimbaud mettrait ici à l'épreuve les techniques de représentation les plus diverses<sup>5</sup>. Et surtout, ce paysage apparemment concret, mais dépourvu de toute profondeur matérielle, ce paysage-gravure, constitue en réalité non pas un coin, mais une *image* (déjà !) du monde. Plus exactement, on dirait qu'il réalise un amalgame singulier de réalités corporelles et de représentations mentales. Dès l'incipit, on y voit en effet une entité immatérielle (une « idée ») agir comme si elle était douée d'une densité qu'on dirait bien physique : « Aussitôt que l'idée du Déluge se fut *rassise* ». D'autre part, cette mer étirée, aplatie, verticale est elle aussi une « idée de la mer » [Guyaux *éd.* 1985b, p. 326] – et le geste qui la découvre, « là-haut », s'avère extrêmement troublant, car il suggère, ou plutôt présuppose, la coprésence et du narrateur qui l'ébauche et du lecteur à qui on l'adresse –, *à l'intérieur même* du décor que ce geste contribue à désigner. Bref, la pré-

4. Jean-Pierre Giusto parle justement d'« illustration pour une fable » [1985, p. 78], de « vignettes » (*ibid.*), de « tableautin de fable » [1980, p. 214], d'« icône » (*ibid.*, p. 220), de « figurine » (*ibid.*, p. 223).

5. Voir Giusto 1980, p. 216 : si dans *Après le Déluge* l'« image » est le « principe constant de l'écriture », tout en restant fidèle à ce principe général, Rimbaud « expérimente », dans ce poème, « les solutions les plus diverses ».

histoire légendaire évoquée jusqu'ici et le moment présent où elle est racontée semblent maintenant habiter le même espace idéal. Dès le départ, il s'agit d'un paysage essentiellement mythique, le seul qui aurait jamais existé car il contient le monde entier et tout le monde. Tous les objets (« *les sains* », « *les clochettes* »...) y jouissent de la présence pour ainsi dire absolue que leur confère l'article défini. Les entités psychiques elles-mêmes sont devenues des personnages autonomes, au même titre, d'ailleurs, que les entités physiques, puisque l'auteur les invoque dans un même mouvement : « *Eaux et tristesses* » (§ 12).

D'autre part, en ce qui concerne l'ossature temporelle du récit, une transformation également décisive s'esquissera dans le § 12, l'avant-dernier. En effet, la fin du verset précédent se situait encore dans le cadre d'une histoire bien éloignée, imprégnée même d'une atmosphère qu'on dirait féerique, puisque la parole y était donnée à une nymphe : « *Eucharis me dit que c'était le printemps* ». Or au cours du nouvel alinéa, par une série d'impératifs (« *Sourds* », « *roule* », etc.), le narrateur en vient plutôt à interpeller directement les protagonistes (le plus souvent inanimés) de l'histoire qu'il est en train de raconter. Une fois encore, il semble partager avec ces personnages lointains la même heure présente, préludant à un futur encore invisible, mais qui sera précisément la conséquence de ses injonctions réitérées. Ainsi, dans le dernier alinéa, les Déluges légendaires finiront par se rapprocher brusquement de l'espace psychologique du quotidien, en vertu d'un passé composé, le seul du texte : « *depuis qu'ils se sont dissipés* ». Le présent que cette proximité implique sera même explicite dans « *c'est un ennui !* », amenant en dernier lieu une véritable vue d'avenir : « *la Sorcière [...] ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait [...]* ». En réalité, la jonction (la suture) s'est faite par superposition de niveaux temporels distincts : le passé simple « *dit* » (§ 11) débouche sans transition sur ces impératifs, ces présents, ces futurs. Ce passage est possible parce que le sujet demeure toujours le même (le même *je*) : mais qu'attend-il au juste pour passer définitivement et sans retour, du passé « *me dit* » à sa réaction actuelle ? Pourquoi permettre qu'un tel décalage persiste ? En fait, ce décalage (cette coexistence de deux temps incompatibles) est plus exactement un court-circuit, un peu comme si la parole était soudain accordée directement au *je* d'antan, ou plutôt, comme si le nouveau présent recoupait, avec la plus merveilleuse exactitude, une situation déjà vécue : la révélation du printemps. En effet, à l'instar du renouveau qui revient cycliquement,

l'événement révolu pourrait de même refaire surface, tel quel, dans l'heure présente ; l'irruption d'un souvenir déclencherait à nouveau les mêmes invocations, mais *hic et nunc* : « Sourds, étang » ; le retour du printemps (comme telle chaleur hors saison, pendant l'hiver d'*Ouvriers*) a rendu l'« ennui » bien plus sensible et bien plus dur à supporter. D'ailleurs, la radieuse « giboulée » du § 8 était peut-être déjà une annonce du printemps, une première émergence de cette virtualité mythique noyée au plus profond de l'existence naturelle. Ainsi, les Déluges devenus pluriels au verset 12, l'avant dernier du poème, évoquent peut-être aussi la possibilité d'un retour cyclique. Or la nature même du printemps rendrait ce retour possible. Ne s'agit-il pas essentiellement d'une saison *qui ne dure pas*<sup>6</sup> ?

En réalité, Rimbaud n'a pas forcément voulu remplir les vides et les silences de son récit. Il nous soumet plutôt une évidence : quoi qu'il en soit, le chemin de la première histoire, l'ancienne, s'arrête brusquement à la lisière du verset 12. Pas de suite, ni la moindre trace d'un dénouement ; on dirait que suites et dénouement ont été complètement effacés par la distance. Certes, tous ces souvenirs résiduels n'en deviennent que plus fabuleux, d'autant plus que *je* n'a fait son apparition dans ce tableau qu'à la toute dernière minute : le court-circuit narratif fait que le seul *aboutissement* visible de cette préhistoire légendaire sans issue est le *hic et nunc* du narrateur. Cette osmose temporelle, cette passerelle reliant la mémoire mythique directement au présent même de la narration, constitue d'ailleurs un trait récurrent chez Rimbaud. C'est le cas d'*Ouvriers*, où dans les dernières lignes le récit, jusqu'alors confiné dans le passé, s'embranché sur un futur on ne peut plus inattendu : « Le sud me *rappelait* les misérables incidents de mon enfance [...] Non ! nous ne *passerons* pas l'été dans cet avare pays [...] ». Dans *Enfance II* la transition se fait du présent (« Les prés *remontent* ») à l'imparfait (« Des fleurs magiques *bourdonnaient* »)<sup>7</sup> ; c'est le même changement

6. Je dois cette remarque sur la durée à Lorenza Maranini : d'ailleurs, le temps en général ne « dure » jamais, chez Rimbaud. Et Lorenza Maranini me fait également remarquer qu'en ce sens, le premier « aussitôt » donne le ton et le rythme à tout le texte. Ainsi, chez Rimbaud, remarque Albert Py [éd. 1967, p. 84 *sqq.*], « la vie se confond avec le surgissement ». Albert Py ajoute : « est-ce à dire que la vie n'est possible que dans les quelques minutes premières d'un matin absolu ? », et il répond : « je pense plutôt qu'elle y est menacée déjà de corruption ». (Voyez ci-dessous la note 9).

7. Albert Henry en donne une subtile explication psychologique : « le présent est le temps de la vision ; l'imparfait est celui du réel de situation » [1966, rééd. 1989, p. 23] ; il s'agit donc, comme M. Henry me le suggère dans une aimable lettre, d'un « emploi très "modulant" »

que dans *Ouvriers*, mais à rebours. De même, dans l'alinéa final de *Métropolitain*, le passé s'offrira, contre toute attente, au bout d'une histoire qui occupait jusque-là le présent : « il y a des princesses, et si tu n'es pas trop accablé, l'étude des astres — le ciel. / Le matin où avec Elle, vous vous *débatîtes* [...] », si bien que la traversée de la ville semble finalement réveiller les échos et les traces d'une saga fabuleuse.

D'autre part, en quittant ainsi d'un seul coup ce passé, biographique ou mythique, pour le présent (les cas d'*Enfance II* et de *Métropolitain* ne représentent qu'une forme d'*hysteron proteron*), ce n'est pas du tout le présent « réel » que Rimbaud entend enfin retrouver. Et pourquoi une telle histoire, immémoriale, viendrait-elle se situer, l'espace d'une phrase, ou d'un silence, dans le point même du temps où le poète est en train de nous parler, si ce n'était pour faire de ce point impalpable et toujours fugace, le présent, ce qu'il demeure toujours en puissance : le seul instant pourvu d'une véritable réalité ontologique : la présence<sup>8</sup> ?

On appréciera peut-être mieux le rôle central des « merveilleuses images » enchâssées au cœur du poème. S'agit-il de quelques vignettes contenues dans les livres d'enfants ? Ou bien, des scènes du monde contemplées à travers les vitres de la « grande maison [...] ruisselante » ? Certes, l'« image », en principe, peut se définir par opposition à ce qui lui fait essentiellement défaut : la réalité. Or ce manque peut donner, paradoxalement, à l'image aérienne nichée dans la mémoire, un poids écrasant, paralysant, comme à la fin d'*Ouvriers* : « Je veux que ce bras durci ne traîne plus *une chère image* ». L'« idée du Déluge » de l'incipit tient peut-être, elle aussi, de l'« image » dans cette acception dépréciative. À l'autre bout du poème (au début du dernier alinéa), les Déluges « dissipés » évoquent peut-être également une perspective de disparition complète, d'inconsistance globale (comme des nuages qui partiraient définitivement en lambeaux, après la pluie). Cependant, cette idée qu'au départ on voit « rassise » possède

de l'imparfait « fond de décor ». Pour ma part, je demeure sensible à l'effet déroutant que cette brusque inversion temporelle produit de toute façon sur le lecteur.

8. Jean-Pierre Richard [1955, rééd. 1976, p. 187 *sqq.*] et Georges Poulet [1980, p. 87 *sqq.*] ont insisté sur l'importance fondamentale de l'aube, du réveil, du surgissement chez Rimbaud. À ce propos, nous pourrions également évoquer la remarque d'André Guyaux, concernant la valeur des formes déictiques placées juste au début de nombreux textes rimbaldiens : « Le poème en prose tel que le conçoit Rimbaud correspond [...] à une esthétique de l'immédiat, du départ abrupt » [1987, rééd. 1991, p. 48].

quand même une épaisseur physique : elle habite cet univers très spécial, déjà décrit à plusieurs reprises, où les états psychiques eux-mêmes deviennent des « objets dans le monde »<sup>9</sup>, au même titre – nous l'avons vu – que les phénomènes matériels : « *Eaux et tristesses* [...] ».

Certes, ces images « merveilleuses » ne sont, finalement, que des images : les paroles, le savoir secret, le sens définitif leur manque toujours, puisque « la Reine [...] ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait [...] ». Elles ne seront jamais qu'une pure surface visuelle. Cependant, c'est en elles et par elles que se réalise une véritable transfiguration des choses. Bien plus que les impressionnistes<sup>10</sup>, les visions de Rimbaud annoncent celles de Van Gogh. Comme chez Van Gogh, somptueusement illuminé par Artaud, ces visions révèlent, en les rendant enfin *visibles*, « la grande cymbale, le timbre supra-humain », « suivant l'ordre refoulé duquel les objets de la vie réelle sonnent »<sup>11</sup>. Chez Rimbaud, on croirait reconnaître la même nature vivante, à la fois matérielle et mentale, visiblement « habitée par une âme » [Raymond 1964, p. 219], que chez van Gogh. Et le peintre maudit nous servira peut-être à mieux percevoir, chez le poète, le nouvel univers qui est le sien : suspendu directement au seuil de l'extrême « transmutation » dont parle Artaud, et attendant, appelant, évoquant presque le retour d'une Histoire perdue, qui pourrait pourtant nous appartenir toujours.

### *Après l'allégorie*<sup>12</sup>

Depuis Antoine Adam et Yves Denis<sup>13</sup>, qui ont remis au goût du jour la pratique millénaire de l'allégorie, tout le monde ou presque répète que,

9. Rimbaud « fait d'un état psychologique un objet dans le monde » [Plessen 1991, p. 110] ; voir aussi Plessen 1983a, p. 24 *sqq.*

10. Les correspondances intimes entre la « vision » de Rimbaud et celle des impressionnistes et des peintres du *xx<sup>e</sup>* siècle ont été mises en valeur par Lorenza Maranini [1982, p. 127 *sqq.*].

11. Antonin Artaud, « Van Gogh, le Suicidé de la Société », *Œuvres Complètes*, Gallimard, t. XIII, 1974, p. 30.

12. Le point de départ des présentes pages a été une lecture d'*Après le Déluge* présentée à l'Université de Pavie le 12 avril 1991 ; elles prolongent idéalement ma communication « Rimbaud et les "merveilleuses images" », proposée au colloque *Rimbaud 1991* [ci-dessus p. 41-48].

13. Voir notamment Denis 1965, rééd. 1968, p. 1261 *sqq.* ; Adam éd. 1972, p. 978 ; Murphy 1981, p. 129 *sqq.* et 1986a, p. 140 *sqq.* ; Ahearn 1983, p. 254 *sqq.* (« this poem is like a



dans la pièce liminaire des *Illuminations*, le Déluge (point de départ du poème) figure essentiellement la Commune de 1871. Comme dans toute bonne exégèse allégorique, tout finit par s'organiser autour de cette vérité révélatrice : ainsi, le « lièvre » du § 2 ne sera que le bourgeois couard, reprenant confiance après l'échec de la tentative révolutionnaire. L'« arc-en-ciel », qui reçoit sa prière (et qui dans la Bible était le signe de la nouvelle alliance de Dieu avec les hommes, après le Déluge), représente la religion alliée au pouvoir anti-révolutionnaire ; la « toile de l'araignée » (avec ses idées de subtilité sophistiquée) correspondrait de même à un autre allié du pouvoir bourgeois : les hommes de loi. Dans le § 3, les « pierres précieuses » se cachant seraient les vérités philosophiques et sociales maintenant perdues, qui s'opposent ici aux « fleurs » – les fausses valeurs, les mensonges de l'art (toujours bourgeois). Immédiatement après, les « étals » et les « barques » du § 4 signifient la reprise du commerce ; d'ailleurs, toutes les activités économiques ont resurgi grâce aux laborieux « castors » (les ouvriers) du § 6, après la répression sanglante perpétrée par les Versaillais (le « Barbe-Bleue » du verset précédent). Remarquons aussi qu'après le travail (§ 6) on ne boit pas n'importe quoi : les « mazagrans » qu'on sert alors dans les « estaminets » prennent leur nom de la ville algérienne où les troupes françaises avaient défait les rebelles ; et la référence au colonialisme<sup>14</sup> – autre volet de la civilisation bourgeoise – n'est probablement pas fortuite.

Nous pourrions prolonger notre analyse : mais il est déjà assez évident que cette lecture allégorique reconstitue, tout le long du poème, une

condensed and supremely surreal version of Marx and Engels » : *ibid.*, p. 255) ; Zissmann 1992 : un deuxième symbole, d'ordre autobiographique et sexuel, serait selon Zissmann « analogiquement » lié au symbole historique ; Wetzel 1985, p. 165 *sqq.* – à côté du référent historique, Wetzel analyse aussi, et peut-être surtout, les rapports du poème avec son modèle biblique. Ajoutons, sur ce plan-là, qu'*Après le Déluge* est l'exemple d'une *Illumination* se développant « contre » la Bible et « à partir » d'elle selon Pierre Brunel [1983a, p. 164]. N'oublions pas non plus l'interprétation de Martine Bercot [1984, p. 91 *sqq.*], selon laquelle un poème comme *Après le Déluge* signifie en tant qu'il parodie : le texte rimbaldien réaliserait donc l'inversion du déluge biblique, c'est-à-dire qu'en tout cas il n'aurait pas de sens pour ainsi dire « autonome ».

14. Voir les suggestives remarques de Steve Murphy [1986 et 1988a, p. 23 *sqq.*]. Rappelons également les judicieuses observations d'André Guyaux [1991, p. 32] : à l'époque de Rimbaud, « mazagran » est peut-être encore un néologisme ; les guillemets auraient donc la fonction, sinon d'« épingle » ce mot nouveau, du moins « de rendre un mot à sa langue ». D'autre part, mieux que la boisson, le « mazagran » pourrait désigner le grand verre qui la contient selon Diana Granfe Fiori [*éd.* 1975, p. 805, n.5].

logique apparemment absente. D'autre part, ce n'est pas un hasard si, dans le cas des figures rhétoriques, on parle de les réduire, pour arriver au sens littéral. En effet, par rapport au message caché, allégorisé, trop de détails du poème s'avèrent franchement superflus, voire anti-économiques ; bref, l'allégorie ne peut pas vraiment lire le texte qu'elle affronte, puisqu'elle se doit (statutairement) de le remplacer par un autre texte, plus essentiel.

En somme, le Déluge rimbaldien est ou peut être sans doute la Commune – mais ce n'est certes pas que cela. Ainsi, pourquoi l'« idée du Déluge », et pas le « Déluge » tout court ? On peut songer à l'idée platonicienne, archétype éternel de la chose ; on peut penser aussi, concurrentement, à l'image du Déluge, ou à sa pensée, à sa perspective. Ce qui voudrait dire en clair : dès que les hommes cessèrent de se préoccuper de ce cataclysme, ou de rêver à lui<sup>15</sup> ; mais aussi : dès que l'essence divine du Déluge cessa d'agir. Les deux sont peut-être vrais, en même temps. Mais ce n'est pas tout : cette « idée » ne disparaît pas : elle se rassoit. Les traductions italiennes interprètent volontiers « rassise » comme un équivalent de « rassée »<sup>16</sup> (d'ailleurs, d'autres traductions s'avèreraient sans doute difficilement acceptables dans la langue de Leopardi). Ce serait l'accalmie qui suit l'orage. Mais « se rasseoir » signifie avant tout « s'asseoir à nouveau » (à moins que le comparant implicite soit plutôt la pâte enflée qui, hélas !, « se rassoit ») – comme le suggèrent Claude Zissmann [1992] et Albert Henry<sup>17</sup>. En tout cas, une idée « assise », ou « rassise », est peut-être choquante – et c'est bien pourquoi on ne peut pas éliminer cette valeur physique<sup>18</sup> ! D'ailleurs, le début d'*Ouvriers* nous offre un mélange comparable,

15. Ainsi, dans l'aridité d'un « à présent » bien éloigné de l'« enfance étrange » et des « affections énormes », le protagoniste de *Guerre* peut concevoir, lui aussi, une idée pour l'instant étrangère au réel : « Je songe à une guerre, de droit ou de force, de logique bien imprévue ». Remarquons au passage que, selon C. A. Hackett [éd. 1986, p. 335], l'« idée du Déluge » signifie sa « véritable signification ».

16. En se souvenant sans doute de Leopardi (*La quiete dopo la tempesta*), Mario Matucci traduit finement « quietata » [éd. 1952, p. 2] ; Ivos Margoni choisit le synonyme « placata » [éd. 1964, p. 253] ; Dario Bellezza [éd. 1989, p. 295] e Gian Piero Bona [éd. 1973, rééd. 1990, p. 311] adoptent la version de Margoni. Relevons d'autre part que Rimbaud semble affectionner ce tour, puisqu'il évoque également (dans *Jeunesse III*) « L'ingénuité physique amèrement rassise ».

17. Pendant le débat qui a suivi cette communication, les remarques d'Albert Henry sont allées dans le même sens.

18. Voir Giusto 1980, p. 214 : « "se rasseoir" retentit sur l'"idée du Déluge", qui désignerait ainsi une figure anthropomorphique de la divinité ».

à l'effet opposé : « Le Sud inopportun [la tiédeur inhabituelle de l'air] vint relever [remettre debout <sup>19</sup>] nos souvenirs » ; or, dans l'avant-dernier paragraphe de notre poème, il sera précisément question de « relever les Déluges ». Un filigrane sonore bien perceptible soutient d'autre part les mouvements de ce Déluge : la courbe ascendante typique d'une phrase assertive accompagne l'élévation inhérente à l'« idée » (et tout ce sommet rythmique – « l'idée du Déluge » – est ultérieurement mis en valeur par le martèlement phonétique /dedydely/), alors que la seconde moitié, descendante, de la séquence, coïncide justement avec « se fut rassise ». Tout de suite après (malgré la simple virgule), le verset s'interrompt, nous renvoyant à un nouvel alinéa : tout l'élan qui animait la narration se suspend aussi, brusquement, sans que l'histoire soit vraiment achevée, et l'on passe à une nouvelle phase tout à fait différente.

Tout cela, l'allégorie ne nous aide pas vraiment à le comprendre. Ainsi, dans le verset suivant, ce n'est pas elle qui donne un sens aux « saintfoins » et aux « clochettes mouvantes », au milieu desquelles le lièvre élève sa prière. Pourquoi choisir justement ces herbes et ces fleurs ? Eh bien, à cause du son : l'homophonie accorde volontiers aux « saintfoins » la sainteté (« saints foins » est d'ailleurs l'étymologie populaire du mot), et les « clochettes » sont aussi celles de l'église [Murphy 1989, p. 20, n. 11]. De son côté, le sens du « lièvre » est loin d'être aussi évident. En plus du « bourgeois », on a pu évoquer, par exemple, le lièvre comme emblème de la fertilité [Hackett 1981, p. 54 et 149 *sqq.*]<sup>20</sup>. De toute façon, il ne possède ici aucun caractère spécifique, et on est bien forcé de ne lui prêter que les traits fondamentaux de sa famille : la rapidité, et peut-être la timidité aussi (les deux d'ailleurs peuvent aller de pair). Et justement, il « s'arrêta » : il est bloqué dans sa course rapide (et peut-être craintive ?) : dès que l'« idée » de tout à l'heure cesse d'être debout, un dynamisme s'interrompt égale-

19. Si ce n'est les épicer, leur « donner plus de goût » (selon une métaphore culinaire), comme me le suggère, avec sa merveilleuse patience, Albert Henry.

20. Dans la foulée de C. A. Hackett, on pourrait songer aussi à l'« Osterhase » de la tradition allemande – mais est-ce vraiment nécessaire ? Au cours d'une admirable analyse, Albert Henry [1993, p. 70-71], tout en admettant la référence au Déluge communaliste (l'un des déluges possibles), s'abstient de toute interprétation (ou réécriture) allégorique : l'« araignée » n'est qu'une... araignée – celle qui craint (pour d'évidentes raisons) le temps humide et qui, le Déluge apaisé, peut enfin tisser sans encombre sa toile ; animal matinal comme l'araignée, le « lièvre », accroupi sur ses pattes de derrière, fait matériellement songer, de son côté, à un « orant ». Rimbaud décrirait ainsi, à sa manière puissamment elliptique, une scène réelle.

ment, alors que les clochettes « mouvantes » sont encore agitées par l'orage (ou le passage du lièvre). « La toile de l'araignée », à travers laquelle il récite sa prière, ne revêt non plus qu'une valeur générique et pour ainsi dire « catégorielle »<sup>21</sup>. On ne la perçoit que maintenant, sans doute grâce aux gouttes de pluie réfractant la lumière, à nouveau brillante après l'orage<sup>22</sup> ; mais il est impossible de croire qu'elle est évoquée pour ajouter une simple touche de couleur, un ornement contingent et fortuit, à l'ensemble du tableau. D'ailleurs, l'article définit lui octroie toute la gamme des caractères appartenant à la toile d'araignée par excellence. Peut-être qu'elle intercepte, enveloppe, capture ; elle figure aussi (peut-être ?) une protection, aussi ténue soit-elle – le prudent lièvre se cachant encore dans les sainfoins et derrière la toile de l'araignée... –, mais pour l'instant, nous ne savons rien de plus. Bref, Rimbaud évoque un fragment du spectacle universel, comme s'il avait, en lui-même, un sens précis.

Ainsi, toute la scène est peut-être, à la fois, « sentimentale » et un peu « ironique » [Hackett 1981, p. 54]. Peut-être : mais en fait, c'est comme si l'on n'avait ici que des valences, qui attendent d'être activées ou déterminées par un contexte plus vaste<sup>23</sup>.

Et donc, faut-il attendre, tout simplement, la suite du texte ? En l'occurrence, le troisième verset n'offre pas d'évidence plus définitive. L'exclamation « Oh les pierres » oscille entre la surprise, la déception peut-être,

21. Voir à ce propos les savantes considérations d'Olivier Bivort [1989, p. 89 *sqq.* et 97]. Rappelons au passage que, d'après Garmia Arari [1988, p. 113], cette toile mystérieuse serait celle de l'araignée protégeant la retraite du Prophète contre les menaces des Khoréichites, selon la tradition musulmane. Référence allégorique incontrôlable...

22. Selon la pénétrante explication d'Albert Henry [1993, p. 70-71], la toile n'existait pas encore auparavant : c'est une fois le Déluge fini que l'araignée la tisse.

23. Selon certains auteurs, cet inaccomplissement est un trait constitutif des *Illuminations*. Rimbaud y pratiquerait une manière de synecdoque selon Tzvetan Todorov [1978, p. 215] : toutes ces entités se présentent comme les parties d'un tout qui leur donnerait un sens ; mais ce tout est précisément absent : nous n'avons que de fugaces visions d'un univers abîmé dans le noir. Ce rapport avec le tout évacué serait d'ailleurs inscrit dans la nature même du genre, fondé sur la « non-clôture » : d'après André Guyaux [1985a, p. 189 *sqq.*], avec les *Illuminations* le poème en prose tend à devenir *fragment*, « morceau de jour d'une nuit des mots et des choses » (p. 8), dont le destin « métaphysique » est de « n'être qu'une partie et valoir plus qu'un tout » (*ibid.*). Et donc ces textes, pourtant énigmatiques par excès de densité et de brièveté, nous promettent toujours un sens, et pour dire ce renvoi pérennel à un sens futur, Pierre Brunel [1983a, p. 217] a utilisé le terme éloquent d'« élusif », car ce sens auquel le texte fait toujours allusion est aussi toujours éludé.

le regret sans doute ; mais, de toute manière, la phrase est coupée en deux par un tiret renforçant la virgule. Et en effet, les deux actions s'opposent assez nettement : « regarder » implique une sorte d'ouverture vers l'extérieur – le contraire, en un sens, de « se cacher ». On pourrait parler d'un mouvement de bascule (ou de compensation), qui ferait avancer les fleurs sur la scène du monde à mesure que les pierres s'enfouissent<sup>24</sup>. En même temps les fleurs, sans doute également belles, pourraient être un doublet ou un ersatz, mais éphémère, des pierres précieuses disparues (dont en un sens elles « portent témoignage », comme dit Jean-Pierre Giusto [1980, p. 215]). D'ailleurs, ces pierres animées qui se cachent, offrant sans doute l'explication animiste d'un pur phénomène physique, sont le fragment d'une vision des choses digne de l'enfance. Pourquoi donc, de leur côté, ces fleurs ne seraient-elles pas capables de « regarder » – en s'ouvrant comme un œil, probablement après la pluie ? Et en effet, la suite de l'histoire nous propose essentiellement une série de spectacles. D'autre part, ces pierres enfouies (écho du « joyau [...] enseveli » du *Guignon* de Baudelaire ?)<sup>25</sup> jettent apparemment une ombre désagréable sur toute la scène : en se refusant ainsi aux regards, elles renforcent en un sens l'ombre subtile que projetait peut-être certaine toile d'araignée du verset précédent ; « déjà » qui clôtüre le nouveau verset pourrait prendre la valeur négative de « toujours trop tôt ».

Cependant, ce ne sont que des traces : une fois encore, le sens global est, pour ainsi dire, reporté, alors qu'ambiguïté et silences restent encore un facteur essentiel de la scène. Balayant ambiguïté et silences (étroitement liés au contexte), l'exégèse allégorique s'attaque au contraire à *quelques* traits (actions ou fonctions) jugés en eux-mêmes fondamentaux, pour les traduire enfin en clair, et du coup (par ricochet) éclairer aussi *l'ensemble* du texte. Et pourtant, ces morceaux du puzzle poétique pourraient avoir également une signification tout à fait littérale, ou en tout cas contextuelle, simplement interne au texte. Par exemple, au § 5, le « sceau de Dieu » qui « blêmit » les fenêtres des cirques a été généralement lu comme une périphrase pour exprimer, encore une fois, l'« arc-en-ciel » (et donc, finalement, la reli-

24. De même, « les étals se dressèrent » dès que « l'idée du Déluge se fut rassise ».

25. Ce joyau baudelairien, « enseveli / Dans les ténèbres et l'oubli », est d'ailleurs également associé à « mainte fleur » qui « épanche à regret / Son parfum doux comme un secret / Dans les solitudes profondes » (v.12 / 14).

gion)<sup>26</sup>; mais pourquoi un arc-en-ciel produirait-il cette lumière « blême » ? Et pourquoi donc ne pas prendre le « sceau de Dieu », bien plus directement, comme une façon de désigner ou de manifester (par le biais d'une simple métonymie) la volonté et la toute-puissance divines ? Pour les hommes, la mort (ici, le sang versé dans les arènes) est bel et bien une expérience définitive de cet ordre universel qui les dépasse immensément ; du coup, l'ange de la mort pourrait bien imprégner tout le décor qui entoure le drame d'une atmosphère (d'une lumière) que l'on dirait surnaturelles. Une dame installant son piano dans les Alpes (§ 9) fait par ailleurs quelque chose de probablement incongru ; la tournure, qui rappelle le style des chroniques mondaines (« Madame \*\*\* »)<sup>27</sup>, pourrait souligner une intention ironique et polémique. Cette représentante de la bonne bourgeoisie, aux velléités esthétique-sentimentales, serait donc une Madame Bovary rimbaldivienne<sup>28</sup>.

Pourquoi pas ? Et pourtant, la scène respire aussi le goût de l'invention et du jeu ; en lui-même, l'amalgame étonnant du piano et des Alpes appelle aussi quelque chose comme une pure contemplation enchantée : s'agit-il encore d'une des « merveilleuses images » vues par les enfants du septième verset ? D'ailleurs, la suite de l'alinéa prolonge ce côté spectaculaire : « La

26. C'est l'interprétation de Suzanne Bernard (*éd.* 1960, p. 482, n. 6). Salvatore Piserchio [*éd.* 1983, p. 6, n. 11] va même jusqu'à évoquer les « armoiries du Vatican ». D'après la lecture de Pierre Brunel [1983a, p. 177], on dirait que l'arc-en-ciel, « blémissant », est en train de « perdre ses couleurs ».

27. Ainsi, cette « Madame \*\*\* » pastiche, selon Bruno Claisse, « les poncifs du potin mondain ou de la chronique parisienne » [1990b, p. 150]. Le terme même « piano » (à la place d'un « piano-forte » toujours possible) jouerait un rôle sédatif selon Hermann Wetzell [1990, p. 113]. Quant à lui, Pierre Brunel [1983a, p. 165] voit dans cette intrusion du « piano » dans les Alpes un exemple de l'éclatante « épidémie urbaine » envahissant le paysage naturel, dans les *Illuminations*. De son côté, Salvatore Piserchio [1980, p. 78] propose une lecture positive et non ironique, qui est en fait une élaboration du texte (à commencer par les « Alpes », dont Piserchio perçoit la « pureté cristalline ») : « la musica, che Rimbaud ha sempre considerato come un elemento simbolico dell'armonia universale, con il ritorno del disarmonico, trova una nuova sede consona alla sua essenza ».

28. Ainsi, selon Jean-Pierre Giusto [1980, p. 218], Rimbaud ferait de l'ironie à propos de cette dame et de sa « sottise de rêveuse provinciale ». Suzanne Bernard [*éd.* 1960, p. 483, n. 10] renvoie à madame Bovary en personne – rêvant avec Léon à la beauté des Alpes suisses et à ce musicien « qui, pour exciter mieux son imagination, avait coutume d'aller jouer du piano devant quelque site imposant » (II, 2). La cible de Rimbaud serait donc notamment « le pseudo-romantisme, la pseudo-poésie, celle qui s'incarne dans Emma Bovary et Léon » selon Antoine Fongaro [1969, rééd. 1985, p. 28].

messe et les premières communions se célébrèrent aux cent mille autels de la cathédrale ».

Quant à l'allure fragmentaire ou même incohérente du récit, reconnaissons que le poème n'est pas tout à fait dépourvu d'articulations narratives ni de joints logiques, bien qu'assez volatils. Par exemple, presque aussitôt après la fin du cataclysme, l'eau du déluge semble s'être figée dans la mer verticale, aplatie (« étagée là-haut ») du quatrième alinéa, et du même coup, la « grande rue » redevient immédiatement « sale ». Or, à la place des eaux initiales, le cinquième verset annonce « Le sang coula » (et donc ce deuxième liquide prendrait la relève du précédent) ; mais dans le verset précédent, les « étals » phoniquement reliés à « sale », comme le remarque Hermann Wetzell [1990, p. 112], introduisaient déjà dans le poème les boucheries et le sang ; à son tour, la fin du § 5 aura donc l'air d'une correction, mettant en valeur l'élément surajouté [Claisse 1990b, p. 151] : « le sang et le lait coulèrent » : le liquide nourrissant et vital vient s'opposer, de cette manière, aux marques de la mort violente. Or, tout de suite après, le sixième alinéa s'ouvre précisément sur des activités tout aussi créatrices : « les castors bâtirent » (association que sous-tendent les assonances /a-a/, les allitérations /t-t, r-r/, les apophonies /-i/). D'autre part, le centre du poème est pris par le seul couple d'alinéas ayant les mêmes protagonistes : des enfants. Le lien entre les deux est elliptique : dans le premier, des « enfants en deuil » contemplant, comme on l'a vu, de « merveilleuses images ». Leur « deuil » pourrait être le même que celui des « orphelins » d'*Ouvriers* ; en tout cas, toute déception chez ces êtres encore intacts, encore à l'écart de l'existence adulte, pourrait facilement aboutir (comme ici) au sentiment d'une solitude absolue et irrémédiable. Le § 8 sélectionne un seul enfant. Propulsé sans doute par les rêves et les désirs incarnés dans ces « merveilleuses images », ainsi que par la déception que l'on vient d'évoquer, il quitte enfin la maison commune ; mais l'agencement de ses gestes est, encore une fois, très elliptique : une porte qui *claque* suppose l'irritation violente, la révolte – une brusque fugue peut-être ; mais, le temps de fixer cette porte bruyante pour en voir sortir quelqu'un, ce mystérieux personnage est déjà loin, « sur la place du hameau » ; le premier moment de l'action reste en suspens, grâce à la virgule, alors qu'un « et » nous projette déjà directement au cœur du deuxième moment : « Une porte claquait, et sur la place du hameau, l'enfant tourna ses bras [...] ». L'effet en est saisissant : une explosion d'énergies libérées. Or au début de ce petit noyau

narratif central, la « grande maison de vitres », gardant encore les traces des eaux diluviennes qui l'ont sans doute lavée – la maison où les enfants se repaissent d'images – correspond, en s'y opposant, à la « grande rue sale » du § 4, par où la civilisation recommence. De même, à la fin de cette séquence narrative en deux volets, la danse de l'enfant qui « tourne ses bras » a quelque chose à la fois du jeu gratuit – débridement d'énergies comprimées –, d'une sorte de rite amenant l'évasion par le vertige mais aussi et surtout d'un appel à la solidarité du monde. En effet, une telle danse fera surgir autour du petit derviche tourneur un horizon de plus en plus étendu, à mesure que la chaîne verbale s'amplifie au fil des ajouts successifs : « compris des girouettes et des coqs des clochers de partout ». Mais justement cette perspective grand ouverte pourrait justifier les grands voyages des § 9 et 10, sillonnant, dirait-on, tout le globe (les « Alpes », la « cathédrale » sans doute nordique, l'Orient probable des « caravanes », et jusqu'au « pôle »).

Si donc un fil commun réunit ces événements successifs en une histoire, il faudra reconnaître que la nature d'un tel récit est essentiellement « hybride » (selon le terme qu'Olivier Bivort a proposé dans les marges du colloque marseillais de novembre 1991) : on dirait plutôt une description, qui pourtant produit des résultats narratifs. Comme le remarque finement le même critique [1991b, p. 4], « Rimbaud énonce, il ne raconte plus »<sup>29</sup>. Voyez la scansion typographique elle-même de ses textes : versets (terminés parfois même uniquement par une modeste virgule, comme ici le premier), présence fréquente de signes comme le tiret... Cette organisation très particulière du récit, ouvrant, dit Bivort, l'écriture « à la verticalité », invite à une lecture non plus linéaire, mais « transversale ». Or, ne serait-ce pas là précisément une manière d'échapper à une autre contrainte également « linéaire » : l'inflexible linéarité du Temps ?

En vérité, par rapport au récit (elliptique et curieusement syncopé, mais non pas incohérent) qui occupe l'ensemble d'*Après le Déluge*, un tournant [Guyaux éd. 1985b, p. 239] fondamental s'accuse vers la fin du § 11 : c'est l'apparition d'une nymphe, succédant soudain aux plaintes des églogues – et des chacals : « Puis, dans la futaie violette, bourgeonnante, Eucharis

29. Quant à l'effet global produit par cette accumulation désordonnée de lieux, d'objets, de temps, retenons la remarque de Roger Little [1983, p. 46] : c'est comme si Rimbaud mélangeait ses cartes, « so as to create an effect which makes the past, the whole past, represented by a variety of datable allusions, participate in the present of the poem ».



me dit que c'était le printemps ». Il est vrai que, dans l'immédiat, le sens de cette apparition demeure (une fois encore) ambigu. Suscite-t-elle une bouffée de joie ? Ou bien, la nausée, la colère même, à cause de la banale répétitivité de la nature – puisque « ce n'était, une fois encore, que le printemps »<sup>30</sup> ? En tout cas, « Puis » dessine une frontière, une rupture presque : de même, par cette « futaie », point d'arrivée (après les « déserts de thym » et le « verger ») d'une série croissante de la végétation, une structure s'inverse : a1) « les églogues... grognant b1) dans le verger » // b2) « dans la futaie... a2) Eucharis me dit ». Et c'est au bout extrême de la séquence que l'essentiel se produit : par rapport justement à « Eucharis me dit », qui l'annonce (5 syllabes), la révélation, diluée en deux temps de longueur équivalente (3/3), ne sera complète qu'avec le tout dernier mot : « que c'était / le printemps ». Mais surtout l'histoire, la seule, que tout le poème n'a fait que raconter (une histoire planétaire ou cosmique, perdue dans des lointains fabuleux), devient tout à coup l'histoire aussi d'un *je* présent<sup>31</sup> ; c'est même pour lui qu'une voix jusqu'alors muette s'anime : « Eucharis me dit », comme la fleur d'*Aube* qui « me dit son nom »<sup>32</sup>. (Voilà peut-être pourquoi le thym faisait déjà communiquer les déserts des chacals – asiatiques ou africains – avec le Midi de la France, jusqu'à ce que les églogues hantant « le verger », au singulier, s'insèrent ainsi de plain-pied dans l'existence quotidienne, familière). Certes, la révélation d'Eucharis reste toujours

30. Selon C. A. Hackett [éd. 1986, p. 336], le renouveau est ici l'exemple « d'une nature qui ne sait que se refaire sans jamais se renouveler véritablement » (voir aussi Hackett 1981, p. 55). De même, selon Jean-Luc Steinmetz [éd. 1989b, p. 148] la réapparition d'Eucharis « marque un comble et provoque l'appel conjuratoire du poète féroce ».

31. Les « enfants » contemplatifs des versets centraux ont virtuellement quelque chose des « poètes de sept ans » (pour citer un autre titre rimbaldien), et par leur entremise, selon Jean-Pierre Giusto [1985, p. 78], le poète aurait déjà commencé à se mettre indirectement en scène. Quoi qu'il en soit, Albert Henry [1993, p. 74] a interprété « me dit » comme un exemple de « modulation » – catégorie qu'il emprunte au langage musical pour désigner métaphoriquement un artifice d'écriture permettant de passer d'un ton dans un autre : et en effet, ici le poète est interpellé pour la première fois (à propos de la « modulation » chez Rimbaud – et notamment dans deux passages de *Mauvais sang* et *Enfance IV* –, voir aussi Henry 1953, rééd. 1977, p. 166-167, et 1966, rééd. 1989, p. 31).

32. D'ailleurs, sur le plan de la différence saison de l'année – saison de l'histoire, *Chant de guerre parisien* se présentait déjà comme à la fois un poème du printemps et une description de la guerre civile, selon Hermann Wetzel [1990, p. 109] : ce poème est selon Wetzel « une façon de présenter satiriquement cette guerre fratricide sous les formes d'une magnifique fête printanière offerte au peuple par Thiers et Picard » (voir aussi Wetzel 1977).

confinée dans le passé (« me dit ») d'une histoire frisant même la légende ; et pourtant, c'est elle qui suscite les deux nouveaux alinéas, les derniers du poème, où le seul temps passé est le passé composé (« se sont dissipés ») – passé pour ainsi dire mixte, comme son nom l'indique, organiquement lié au présent (« se sont »). Et en effet, le § 12 ne contiendra que des impératifs, donnant directement sur les présents et les futurs du verset suivant : « *c'est un ennui ! et [...] la Sorcière qui allume sa braise [...] ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait, et que nous ignorons* ». Nous sommes donc passés d'un seul coup du passé (« me dit ») au moment même où le narrateur est en train de parler de son histoire. Or cet étonnant court-circuit temporel finit par déverser toute la puissance mythique du passé dans une sorte de *hic et nunc* réel, ouvrant même sur l'avenir.

La révélation d'Eucharis provoque d'ailleurs un véritable débordement émotionnel, que signalent formellement les vocatifs et les impératifs (« Sourds, étang [...] »). À partir de là, le discours s'enfle en même temps qu'il se morcelle, assumant le rythme d'une respiration saccadée, émue – exemple d'un texte non pas fortuit, mais construit, et partout significatif. Déjà, le monosyllabe initial accentué (« Sourds ») doit se heurter à l'accent final de la séquence précédente (« printemps »)<sup>33</sup> – d'autant plus qu'« étang » reproduit, à un mot de distance, la fin /ã-ã/ de ce même « printemps ». Tout de suite après, dans « Écume, roule [...] », « écume » reprendra à son tour, cycliquement, le /e/ d'« étang », « roule » /ru/ le /ur/ de « sourds », mais inversé. Bref, la fin de chaque segment fait rebondir la séquence nouvelle, selon un dynamisme spiraliforme, et malgré la profusion de tirets entrecoupant sans cesse le débit du poème. Ainsi, le /a/ des « bois », noyés sous l'« écume », suscite, tout de suite après, des « draps noirs » en un double écho /ra-war/, comme dans le segment qui suit : « éclairs et tonnerre » /ER-ER/. Or c'est l'itération même de cette structure répétitive qui donne à l'ensemble toujours plus d'ampleur et de vigueur. D'autre part, les éléments accumulés (choses et actions) s'avèrent aussi essentiellement répétitifs ; mais ces vagues successives de données foncièrement

33. Cet accent initial placé sur « Sourds » produit selon Jacques Plessen [1986b, p. 14] une « véritable syncope, où l'accent fort de la syllabe initiale du verset vient se heurter contre l'accent final du verset précédent (« printemps ») ». Ainsi, Albert Py [éd. 1967, p. XXXII] range tout l'avant-dernier alinéa de *Après le Déluge* parmi « ces étonnantes séquences où le poète, reprenant à la musique et à la danse son bien, parle un langage dont le rythme tend à se charger d'une signification suffisante ».

homogènes font de l'ensemble final un véritable raz de marée. Voyez aussi, par exemple, la succession des mouvements : après le « sourds » vertical adressé à l'étang, la poussée horizontale de « roule » en est une conséquence assez logique ; de même, cette « écume » destinée à « rouler », synecdoque sans doute de la vague, en est aussi une sorte de sommet ou de résultat dynamique ; après quoi, la série amplifiée « draps noirs et orgues –, éclairs et tonnerre » devra forcément être affectée par la somme des deux trajectoires possibles : « montez et roulez ». Bref, le mouvement réitéré se gonfle progressivement – et à mesure, l'histoire de l'homme se noie dans le grand flot d'une histoire cosmique, jusqu'à l'extrême aboutissement : « montez et relevez les Déluges ». Ainsi, « draps noirs et orgues » fait sans doute allusion à une cérémonie funèbre ; immédiatement après, les « éclairs » et le « tonnerre » redoublent ce rite sur un autre plan – au niveau des phénomènes physiques : en effet, la couleur noire des draps de deuil les rapprochait virtuellement d'une nuée orageuse<sup>34</sup> ; d'autre part, les deux couples expriment, selon le même module, les deux côtés, sonore et visuel, du rite funèbre et de l'orage (mais en criant aux eaux de « rouler sur le pont », le poète réunissait déjà vision et ouïe, puisque ce verbe peut dire à la fois un mouvement tournant, et un bruit sourd qui se prolonge) [Plessen 1988, p. 85]. De cette façon, le deuil humain semble trouver sa correspondance ou son écho puissant dans la nature, et le dernier couple invoqué (mélange surprenant de réalités matérielles et psychiques) l'affirme de la manière la plus évidente : « *Eaux et tristesses* ».

Ce tissu apparent d'images fragmentaires ne manque donc pas d'éléments de cohérence<sup>35</sup>. Mais encore plus essentiellement, un fil que je dirais noir

34. L'image « confond [...] les draps de deuil et la nuée orageuse » selon Albert Py [éd. 1967, p. 85].

35. N'oublions pas que Tzvetan Todorov (*Symbolisme et interprétation*, Le Seuil, 1978, p. 80) choisit *Après le Déluge* comme un exemple éloquent de ces textes « indécidables » que sont selon lui les *Illuminations*, à cause notamment de l'« absence de ce qui, de ces phrases, fait un discours ». Voir également Jacques Plessen 1986b : « les actions successivement présentées [...] n'ont entre elles aucun lien diégétique » (p. 14) ; Rimbaud « pratique (ou invente) [...] un genre, qui a l'air d'être neuf, mais il trouve plaisir à déconstruire le récit traditionnel » (p. 15). De son côté, Angelika Felsch [1977] a cherché, notamment dans *Après le Déluge*, un exemple de la « logique imprévue » caractérisant l'œuvre de Rimbaud. En revanche, Albert Henry a nettement dégagé un facteur fondamental de régularité : l'architecture du poème – une « grande colonnade au centre » (versets 4 à 7), et deux « ailes » qui se font réplique aux deux extrémités (versets 1-3 et 12-13) [1993, p. 75-76]. D'ailleurs, selon Suzanne Bernard [1959, p. 191], dans *Après le Déluge* l'« unité de conception » est bien plus importante que

traverse, d'une manière assez visible, tout le poème : l'« araignée » du début pourrait déjà le tisser, les « pierres précieuses » se cachant sous terre le prolongent sans doute, la rue « sale » du quatrième verset ajoute son propre contingent d'obscurité, et le « sang » qui imprègne tout le verset suivant, de même que ces fenêtres « blêmies » par le « sceau de Dieu », transforment carrément l'humeur noire en deuil. Or le « deuil » sera évoqué, en toutes lettres, dans le verset-pivot : le septième. Dans la suite, viendront des chalcals « piaulant », perdus « par les déserts de thym » (comme le « joli Crime », également perdu, à la fin de *Ville*, mais dans un désert urbain). Le choix de ces bestioles n'est déjà pas très réjouissant, mais tout de suite après, la poésie pastorale elle-même, chantant en principe les beautés de la nature, s'anime de la façon la plus grotesque, pour donner lieu à des « églogues en sabots grognant dans le verger ». Ce qui devrait être bucolique et champêtre se fait grossièrement rustique, en vertu de ces « sabots », alors que « grogner » dit en même temps l'animalité et le mécontentement – une humeur chagrine, expression quotidienne et banale du deuil... Enfin, dans l'avant-dernier paragraphe, appelant les « Déluges », il est franchement question (comme on l'a vu) de « draps noirs et orgues », donc d'une cérémonie d'enterrement. Deuil et tristesse aboutiront ainsi logiquement à l'ennui dominant le dernier paragraphe : ennui démesuré, qu'on renonce même à dire, comme le souligne l'article indéfini conjugué avec l'exclamation (« c'est *un* ennui ! »), et qui, grâce au pronom neutre « ce », a l'air d'englober tout ce qui a été dit jusque-là. D'ailleurs, les « pierres » et les « fleurs » qui, au début du poème, inauguraient les premiers temps après le déluge reviennent ici, presque telles quelles (« oh les pierres précieuses s'enfouissant, et les fleurs ouvertes ! »), mais pour signaler, par de subtiles nuances, que nous sommes parvenus à un stade plus avancé de l'histoire : « s'enfouissant » exprime une disparition plus profonde que « se cachaient », « ouvertes » à la place de « regardaient » manifeste l'épanouissement complet – mais cette étape finale correspond quand même aussi à un appauvrissement, puisqu'à présent les fleurs sont privées de leur « regard » pri-

l'« unité formelle ». Suzanne Bernard choisit ce poème pour montrer à quel point « la composition poétique chez Rimbaud n'est pas linéaire et successive, mais au contraire synthétique et pour ainsi dire "agglomérante" » ; ici, le processus de « cristallisation » a lieu autour du mot « Déluge », pris dans le sens physique (le ruissellement des liquides, qu'on voit courir à travers tout le poème), aussi bien que dans le sens « moral, biblique » (le « grand nettoyage »).

mitif<sup>36</sup>. Et l'on comprend peut-être mieux pourquoi ces « fleurs » pourtant belles contrastent si évidemment avec les « pierres précieuses » – un peu comme le négatif pourrait s'opposer au positif : dès le troisième verset, ces fleurs soumises au développement biologique, ces fleurs qui commencent à « regarder » pour être complètement « ouvertes » au verset 13, annonceraient (« déjà » !) l'intrusion du temps qui érode et consume toute chose<sup>37</sup>.

Dans ce décor, la « Reine » évoquée presque par antonomase (avec tout son cortège d'idées dominatrices) pour clôturer le poème, n'est pas une présence beaucoup plus rassurante : et l'on songe à la « goule reine de millions d'âmes et corps morts » d'*Adieu*, à la « Vampire » également dominatrice d'*Angoisse* – d'autant plus que l'apposition la « Sorcière » détermine la « Reine » d'*Après le Déluge* dans un sens plus négatif encore, en lui attribuant une malveillance non équivoque. Il est vrai qu'en devenant Sorcière, elle subit peut-être, du coup, une certaine déchéance ; d'ailleurs son chaudron se réduit ici à un simple « pot de terre »<sup>38</sup>. Et pourtant, de cette « terre » elle est capable de faire surgir la flamme (la « braise »). Or le matériau lui-même, primitif, archaïque, fait d'elle une sorte de gardienne matriarcale du feu (qu'elle cache peut-être dans son pot comme les « pierres précieuses » également étincelantes du début se cachaient sous terre). Cette « braise » enfouie, feu à l'état latent, pourrait même rappeler le « cœur terrestre éternellement carbonisé pour nous » de *Barbare*<sup>39</sup>. Mais, aussi et surtout, terre et feu semblent maintenant faire face, dans une sorte de guerre cosmique, à l'eau à présent « dissipée » du Déluge. Le *savoir* que la Reine nous refuse

36. De la même façon, le plein « midi » final de *Aube* pourrait vouloir dire une lumière désormais prosaïque et sans mystère.

37. Et c'est peut-être pourquoi Rimbaud essaie si souvent de changer les fleurs, éphémères, en pierres immuables : que l'on songe (dans *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, v.126-128) aux « fleurs presque pierres –, fameuses ! – / Qui vers leurs durs ovaires blonds / Aient des amygdales gemmeuses » ; que l'on songe aussi à tout le poème *Fleurs*.

38. C. A. Hackett [1981, p. 55] évoque à ce propos le « mépris » (« contempt ») du poète, puisque le globe terrestre est réduit aux dimensions d'un « pot de terre ». Marc Eigeldinger imagine au contraire un avenir plus positif pour cette « Reine » cosmique : « Peut-être est-ce à elle qu'est dévolu le rôle de présider à la nouvelle genèse » [1984, p. 261]. D'autre part, la manière dont cette redoutable Reine est introduite dans l'histoire (un simple « et » aussi primaire que polyvalent) fait de son mauvais vouloir une deuxième conséquence (après l'« ennui » universel) du tarissement des eaux diluviennes – ou bien, au contraire, un facteur indépendant, dont il faudra tenir compte aussi – et donc sans doute un obstacle à jamais infranchissable.

39. « Les brasiers, pleuvant aux rafales de givre –, Douceurs ! – les feux à la pluie du vent de diamants jetée par le cœur terrestre éternellement carbonisé pour nous ».

finalement semble ainsi rejoindre l'amère vérité ultime de *Conte* : « La musique savante manque à notre désir ».

Et pourtant, à côté de tout ce noir que nous venons d'évoquer, n'oublions quand même pas les « merveilleuses images » serties au cœur du texte, et que regardaient (avec une joie extatique ?) des « enfants ». En effet, le refus final de la Reine-Sorcière prend une forme assez curieuse : jamais, dit le narrateur, elle « ne voudra [...] nous raconter ce qu'elle sait [...] ». Or parmi tous les termes qu'il aurait été possible d'employer à la place, ne dirait-on pas que ce « raconter » irait à merveille dans la bouche, justement, d'un enfant ? C'est d'ailleurs chez les enfants que l'ennui (l'ennui qui écrase également tout le dernier alinéa) peut jouer un rôle tout à fait essentiel, jusqu'à devenir l'expérience d'une solitude et d'un abandon presque métaphysiques. Certes, au centre du poème les « enfants en deuil » contemplaient à loisir de « merveilleuses images » (comme les images d'un conte ?), mais justement sans en connaître les paroles. D'autre part, tout l'univers d'*après déluge* est animé par une forme singulière de dynamisme, digne en tous points de l'enfance. À très peu d'exceptions près, point d'acteurs humains, mais des verbes pronominaux, des « on » indéterminés, des voix passives [voir Plessen 1986b, p. 15] – ou l'animation directe d'entités en elles-mêmes inertes. Ainsi, les pierres « se cachaient », les étals « se dressèrent », « on tira » les barques vers la mer, le « sceau de Dieu » blêmit les fenêtres, une porte « claqua » toute seule, les premières communions « se célébrèrent » dans la cathédrale, le Splendide Hôtel « fut bâti » – et le reste à l'avenant. On dirait que les choses elles-mêmes agissent comme des personnages à part entière. De son côté, le système déictique produit également des effets bien particuliers – des articles définis partout (sauf « un lièvre » au début) : « les sainfoins », « les étals », « les barques », « le hameau », « le verger », « le pont », etc. – comme si le paysage évoqué était le seul qui existe, peuplé d'entités également uniques. On dirait le paysage de l'enfance : lui aussi unique, à portée de la main et en même temps toujours largement inconnu (donc fragmentaire, comme les scènes d'*Après le Déluge*), parce qu'il recèle encore et toujours une infinité de petits coins insoupçonnés. Bref, Étienne avait tout à fait raison, lorsqu'il définissait *Après le Déluge* comme une « fable » [1957, p. 12].

D'autre part, l'enfance n'est peut-être ici que le modèle d'une autre façon (insolite, oubliée, ou même franchement inconnue) de voir les choses. Or la vision précisément est essentielle, dans *Après le Déluge*. Voyez la

« mer » verticale, « étagée là-haut comme sur les gravures », du § 4 : la comparaison explicite, ou plutôt définit, dans une certaine mesure, l'impression d'étrangeté émanant de ce décor, tout en fournissant (d'une manière détournée et discrète) une sorte de mode d'emploi général d'*Après le Déluge*<sup>40</sup>. En effet, ici la nature elle-même a toujours quelque chose d'une « gravure » – une représentation, une image toute mentale. Ainsi, la verticalité de cette mer est tout à fait onirique : on dirait la même *aura* qui émane des fenêtres des cirques, « blêmes » par le « sceau de Dieu » au § 5 ; songeons également au « Splendide Hôtel » qui s'élève « dans le chaos de glaces et de nuit du pôle » du § 10 ; bref, il s'agit d'un univers où il serait sans doute possible à une « idée » (l'autre Reine du début ?) de se « rasseoir » hiératiquement. D'autre part, dans « la mer étagée là-haut », le déictique tire (ou fait semblant de tirer) et le peintre et ceux qui le contemplant à l'intérieur du tableau – qui embrasseraient donc aussi le *présent réel*<sup>41</sup>. Nous avons également relevé le télescopage temporel juxtaposant, sans transition, le passé « me dit » et les impératifs, au présents-futurs des versets finaux. Là aussi, le locuteur réunissait en lui l'instant actuel et les temps disparus. Certes, par son essence, le Temps entraîne toute chose dans un mouvement invincible de dégénérescence, un mouvement qui marque tout le poème d'un bout à l'autre. Cependant, la répétition cyclique de la même parabole mythique devait finalement produire une forme d'identification ; et donc, au bout de cette parabole pourtant toujours néfaste, passé et présent finiront vraiment, un court instant, par *se confondre* ou presque. Or le mobile du mythe (Mircea Eliade l'a si bien mis en lumière<sup>42</sup>) est essentiellement l'angoisse de l'homme *devant le Temps* – et donc, son besoin primordial de discerner, au-delà de la cascade évanescence des jours, les contours de l'*illud tempus* unique. Tel était d'ailleurs, sans doute, le pari d'*Après le Déluge* : nous mener juste au bord de ce moment absolu, ce point infime (pure explosion et pur commencement) d'où la durée, la dégradation, le deuil, l'oubli seraient encore essentiellement absents.

40. Le poète définit, « par le détour d'une comparaison, la nature des scènes qu'il compose » [Giusto 1980, p. 215].

41. Et en ceci, Rimbaud prépare un profond bouleversement de la vision, qui sera le fait des peintres futurs : comme l'a brillamment remarqué Lorenza Maranini [1982, p. 127 *sqq.*], l'art d'un Kandinski poursuivra le même effet, presque un demi-siècle plus tard.

42. *Mythes, rêves et mystères* (1957), Gallimard, coll. Idées, 1978, p. 39.





## ENFANCE

### *L'idole d'Enfance*

Le premier paysage d'*Enfance* est visiblement fait pour nous dépayser. Il s'ouvre abruptement, sous le signe d'un sacré fabuleux, avec « cette idole », pouvant rappeler le « pays saint » et le « temple » du début de *Vies*. Tous les points cardinaux se mélangent et se confondent (« grecs, slaves, celtiques », « mexicaine et flamande »), pour que l'Europe même se transforme en une terre exotique – une sorte de Polynésie primitive : la technique de représentation elle-même, comme le remarque Albert Henry, fait penser à un Gauguin « avant la lettre » [1966, rééd. 1989, p. 20 *sqq.*]<sup>1</sup>. En fait, pourquoi ne pas admettre, avec Lawrence Watson [1987, p. 25], qu'au deuxième alinéa, par exemple, la « fille à lèvres d'orange » (jaillissant d'un « clair déluge » et qu'« ombrent » une série d'entités naturelles) ressuscite en quelque chose l'Ève de Dierx (« corps vêtu de *clarté*, / assise à l'*ombre* vierge »), et donc le rêve parnassien d'un âge d'or paganisant, libre et heureux ? Mais alors, il faudra suivre le même Watson dans ses conclusions plus générales : contre le Parnasse, Rimbaud aura finalement choisi d'aller jusqu'au bout – et donc, bien au-delà de tous ces rêves purement intellectuels ou littéraires.

Or « cette idole » est désignée d'une façon aussi péremptoire que vague : est-elle présente devant nos yeux de spectateurs (si bien que toute description supplémentaire en deviendrait superfétatoire) ? Ou bien, uniquement dans l'esprit de celui qui l'évoque ? Olivier Bivort a voulu proscrire toute trace d'ambiguïté : selon lui, « cette idole » est là pour annoncer le cortège de présences féminines qui la suivront dans le poème [1991a, p. 89 et 92-93]. Premier indice d'une unité interne, cette « idole » serait donc la Femme tout court, comme le veulent d'ailleurs Jacques Gengoux et Gilles Marcotte<sup>2</sup> ;

1. « Aplats de couleurs nombreuses, vives et épaisses, sans clair-obscur et sans passages ». La référence à Gauguin est déjà présente chez Louis Hautecœur (*Littérature et peinture en France du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle* (1949), cité dans Bernard éd. 1960, p. 484, n. 2).

2. Jacques Gengoux évoque plus exactement la « femme de l'Antiquité » [1950, p. 14 et 512] ; selon Gilles Marcotte, il s'agit de « la Grande Mère, la figure sacrée de l'Originel » : une « des idées-force de la pensée utopique » [1983, p. 127 *sqq.*]. James Lawler parle plutôt d'une « new Venus » [1988, p. 163].

## Enfance

### I

Cette idole, yeux noirs et crin jaune, sans parents ni cour, plus noble que la fable, mexicaine et flamande; son domaine, azur et verdure insolents, court sur des plages nommées, par des vagues sans vaisseaux, de noms féroce­ment grecs, slaves, cel­tiques.

À la lisière de la forêt — les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent, — la fille à lèvre d'orange, les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés, nudité qu'ombrent, traversent et babillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer.

Dames qui tournoient sur les terrasses voisines de la mer; enfantes et géantes, superbes noires dans la mousse vert-de-gris, bijoux debout sur le sol gras des bosquets et des jardinets dégelés, — jeunes mères et grandes sœurs aux regards pleins de pèleri­nages, sultanes, princesses de démarche et de costume tyranniques, petites étrangères et personnes doucement malheureuses.

Quel ennui, l'heure du « cher corps » et « cher cœur ».

### II

C'est elle, la petite morte, derrière les rosiers. — La jeune maman trépassée descend le perron. — La calèche du cousin crie sur le sable. — Le petit frère — (il est aux Indes !) là, devant le couchant, sur le pré d'œillets. — Les vieux qu'on a enterrés tout droits dans le rempart aux giroflées.

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

Les prés remontent aux bameaux sans coqs, sans enclumes. L'écluse est levée. Ô les calvaires et les moulins du désert, les îles et les meules.

Des fleurs magiques bourdonnaient. Les talus le berçaient. Des bêtes d'une é­lé­gance fabuleuse circulaient. Les nuées s'amassaient sur la haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes.

### III

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.*

#### IV

*Je suis le saint, en prière sur la terrasse, — comme les bêtes pacifiques paissent jusqu'à la mer de Palestine.*

*Je suis le savant au fauteuil sombre. Les branches et la pluie se jettent à la croisée de la bibliothèque.*

*Je suis le piéton de la grand'route par les bois nains ; la rumeur des écluses couvre mes pas. Je vois longtemps la mélancolique lessive d'or du couchant.*

*Je serais bien l'enfant abandonné sur la jetée partie à la haute mer, le petit valet, suivant l'allée dont le front touche le ciel.*

*Les sentiers sont après. Les monticules se couvrent de genêts. L'air est immobile. Que les oiseaux et les sources sont loin ! Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant.*

#### V

*Qu'on me loue enfin ce tombeau, blanchi à la chaux avec les lignes du ciment en relief — très loin sous terre.*

*Je m'accoude à la table, la lampe éclaire très vivement ces journaux que je suis idiot de relire, ces livres sans intérêt.*

*À une distance énorme au-dessus de mon salon souterrain, les maisons s'implantent, les brumes s'assemblent. La boue est rouge ou noire. Ville monstrueuse, nuit sans fin !*

*Moins haut, sont des égouts. Aux côtés, rien que l'épaisseur du globe. 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.*

*Aux heures d'amertume je m'imagine des boules de saphir, de métal. Je suis maître du silence. Pourquoi une apparence de soupirail blémirait-elle au coin de la voûte ?*

à l'origine de la poésie rimbaldienne, dans *Soleil et chair*, nous pouvons déjà trouver une « Idole » (v. 56 *sqq.*) – où Aphrodite « divinisa notre argile » –, et c'est bien « la Femme » (on voit également « la terre berçant l'homme » v. 23, et dans *Enfance II*, « les talus le berçaient »), pendant que, sous l'impulsion d'Astarté, le rossignol chante « aux bois » (v. 44, comme l'oiseau qui ouvrira la troisième section d'*Enfance*). Mais ce poème écrit à seize ans ne nous propose que des matériaux bruts : *Enfance* mettra en jeu tout autre chose que des poncifs ou des allégories (pour commencer, son idole au « crin jaune » n'a rien de beau).

Certes, le germe du féminin s'épanouit visiblement dans la « fille » déjà évoquée du deuxième alinéa. Ses genoux sont « croisés » (par un geste pudique ? Jean-Marie Gleize [1984, p. 35] parle de « secret », d'« interdiction »). Cependant, ils baignent dans un « clair déluge », source d'eau ou de lumière<sup>3</sup>, qui « sourd des prés ». L'éclairage vient ainsi « du paysage lui-même, comme dans les rêves », note Albert Py [*éd.* 1967, p. 88] – à côté de la fille, on a pu voir en effet des « fleurs de rêve » (« des fleurs telles qu'en rêve » [Guyaux 1984b, rééd. 1991, p. 63], ou littéralement rêvées, oniriques ?). La « fille à lèvres d'orange » (un fruit à la place du « corail » galvaudé [Legrand 1987, p. 19]) surgit donc de cette source verte, comme une Vénus végétale : ses « genoux croisés » se dissolvent presque dans la lumière, en même temps qu'ils se donnent à voir – « nudité qu'ombrent » (en la rendant plus secrète et plus fraîche), « traversent » (marquent de « reflets transversaux », selon Albert Henry [1966, rééd. 1989, p. 22], mais aussi « trament » [Gleize 1984, p. 36]), pour finalement l'« habiller », trois éléments cosmiques (on dirait presque : air, terre et eau) : « les arcs-en-ciel, la flore, la mer ». Le troisième alinéa est hanté par une véritable foule féminine. Relevons la valeur spectaculaire d'une telle revue : des dames « tournoient sur les terrasses », comme sur une scène de théâtre ; des femmes évidemment très belles s'offrent au regard sous la forme de « bijoux debout », figés dans leur pose : on dirait les multiples facettes du féminin. D'autre part, comme pour la « fille à lèvres d'orange », le lien avec la nature – fleurie, printanière – et ses fécondités s'avère, ici aussi, très explicite : « superbes noires dans la mousse vert-de-gris, bijoux debout sur le sol gras des bosquets et des jardinets dégelés ». La proximité rassurante de la

3. *Michel et Christine*, au v. 2, avait déjà évoqué le « clair déluge » – « déluge de clarté », selon Suzanne Bernard – ou soleil quittant « ces bords » [*éd.* 1960, p. 446, n. 2].

mer<sup>4</sup>, grand réservoir de l'univers, revient également au « bord » des terrasses (mer / mère sans doute, suggère James Lawler)<sup>5</sup>. Or, une question s'impose en fin de compte : pour quelle raison cette cohue féminine vient-elle s'ajouter ainsi à l'« idole » et à la « fille », dans un poème intitulé pourtant *Enfance*? Devrions-nous aller chercher hors du texte une cohérence qui lui ferait intimement défaut? D'autre part, pourquoi Rimbaud aurait-il éprouvé ce besoin irrésistible de « réécrire *a contrario* », par exemple le « *mundus muliebris* » dont Baudelaire fait « l'essence même du monde de l'enfance » [Raybaud 1980, p. 198 *sqq.*]<sup>6</sup>? À supposer qu'une telle équivalence femme-enfant soit absolue chez l'auteur des *Fleurs du mal*, qu'ont-elles de typiquement et uniquement baudelairien – je choisis au hasard – les « sultanes » ou les « princesses de démarche et de costume tyranniques », chez Rimbaud<sup>7</sup>? Retenons de toute manière quelques traits classiques du féminin d'*Enfance* – qui est bien, justement, l'inconnu, l'altérité radicale attirant, de par sa nature même, désirs, curiosités, inquiétudes (résurgences éparpillées, multiples d'une même quête).

Si l'on saute à pieds joints par-dessus le déroulement du poème, pour arriver tout de suite à la conclusion, on aura vite fait d'identifier dans cette dernière partie les marques éclatantes d'un échec accepté, d'une perte évidemment consommée. D'ailleurs, Albert Henry a très bien vu que la fin de chaque section annonce déjà, dans une certaine mesure, la fin de l'ensemble : *Enfance V* [1966, rééd. 1989, p. 22, 31]. Autrement dit : l'opposition « interne » (« formelle et de substance », dressant la fin contre le reste de chaque suite) prépare déjà le contraste de ces premières sections et de la cinquième. Ce sera donc tour à tour l'exclamation (« Quel ennui [...] » : *I*), après une kyrielle de phrases nominales, l'imparfait après bien des présents

4. Au premier alinéa, le « domaine » de l'idole « court » près de « *vagues sans vaisseaux* » ; au deuxième, la nudité éclatante de la petite Vénus végétale est « habillée » par « les arcs-en-ciel, la flore, la mer ».

5. Selon James Lawler [1988, p. 165], chaque verset présente « an ideal womanhood – divine, oniric, universel ».

6. Mais ce lien femme-enfant ne serait-il pas plutôt universel, sous le signe de la maternité ?

7. Dans la cohue féminine du troisième alinéa, on pourrait, à la limite, reconnaître quelque chose de l'« étrangeté chaotique » et du « pot pourri », du « salmigondis d'expressions », que soulignent respectivement Antoine Raybaud [1980, p. 199] et Antoine Fongaro [1988a, rééd. 1989, p. 109] ; mais le reste de leur interprétation « caricaturale » relève bien, justement, de l'interprétation, brillante sans doute, mais subjective (où situer en effet la marque de la caricature, par exemple dans les « superbes noires » ou les « jeunes mères » ?).

(« Les nuées s'amassaient [...] » : II), une note discordante, inattendue (« quelqu'un qui vous chasse » : III), les éléments du paysage des quatre premiers versets d'*Enfance IV*, qui deviennent des « actants » dans le dernier, pour « écraser » et « annihiler » l'« actant souverain du début : le *je* contemplateur » [*ibid.*, p. 31]... en tout cas, le « choc douloureux de la réalité » [*ibid.*, p. 35] s'affirme toujours à la fin de chaque ensemble. De même, après quatre sections que dirige une pure deixis [*ibid.*, p. 29] (autant d'échappées dans la nature « ouverte » [*ibid.*, p. 32]), vient la structure plus complexe de la cinquième et dernière – image au contraire d'un monde « interdit » et fermé [*ibid.*, p. 31 *sqq.*]<sup>8</sup> : le dernier refuge.

Le début de cette dernière section (« enfin ») indique apparemment une frontière, un havre plutôt, le commencement d'une saison aussi nouvelle que définitive. C'est de prime abord la structure de bien des poèmes rimbaldiens : on peut songer par exemple à l'« à présent » si finement mis en relief par Yves Bonnefoy dans *Vies II, Guerre, Jeunesse II* [1961, rééd. 1983, p. 144-146]. De l'amalgame de ces différentes pages, Bonnefoy tire une déduction globale : Rimbaud parlerait ici d'une « entreprise nouvelle » et d'une « nouvelle pensée », culminant dans *Génie*. Nous ne le suivrons pas sur cette voie hypothétique, mais il a, de toute manière, puissamment éclairé cet « à présent » ambigu, « partagé », dit-il, « entre une espérance et un échec ». Notamment, dans *Guerre*, l'adverbe de temps détermine un vrai « tournant » [Guyaux éd. 1985b, p. 190] du texte, dont il amorce une seconde moitié en « répondant » (« par le sens et par la rime ») à l'« *Enfant* » qui ouvrait le poème<sup>9</sup>. D'une part, on a affaire à une enfance fabuleusement pleine (« tous les caractères »), où tout était vivant et mouvant, même l'univers des choses inanimées (« Les Phénomènes s'émurent » : « se mirent en mouvement », traduit Suzanne Bernard [éd. 1960, p. 525, n. 4]) ; mais aussi, ne dirait-on pas qu'à présent de véritables émotions sont accordées au monde phénoménal (« ce qui nous apparaît est émotion » [Plessen 1983a, p. 25]) ? De l'autre côté, rien qu'un présent passif et résigné : l'ancien enfant se fait « chasser » par le monde, et c'est même la fatale marche en avant du temps (une pure et abstraite « inflexion éternelle des moments ») qui le « chasse »

8. Le recours aux souvenirs est également le signe d'une « impuissance » croissante pour Mario Matucci [éd. 1952, p. xxxiv].

9. L'adverbe « à présent » permet donc ce point de vue « double », « récapitulation et anticipation », mis en relief par Antoine Raybaud [1980, p. 187].

ainsi, déviant ou « infléchissant », d'une façon imperceptible – on dirait presque automatique – la parabole de son existence. Il « subit », paradoxalement<sup>10</sup>, tous les « succès civils », encore une fois avec la plus parfaite passivité ; et s'il se dit « respecté de l'enfance étrange et des affections énormes », ce « respect » (qu'Antoine Adam [éd. 1972, p. 1007, n. 7] prend au pied de la lettre) est en vérité assez bizarre : on dirait plutôt une mise à l'écart ou à distance, et Claude Zissmann a sans doute raison d'entendre plutôt « épargné » [1986, p. 61]<sup>11</sup>. Ainsi l'enfance devenue incompréhensible, « étrangère » [Brunel 1981, p. 38], et les affections trop intenses, « hors de la norme » [Bernard éd. 1960, p. 525, n. 5], ne concernent plus du tout le *je* adulte. Bref, c'est (une fois encore) le « tombeau » final d'*Enfance* ; celui qui n'est plus un enfant se trouve pris, une fois pour toutes, dans l'heure définitive et unique. Mais cette heure d'« à présent » est prise à son tour entre deux tirets qui, sans trop le montrer, l'isolent et par là même la relativisent<sup>12</sup>. Le présent ainsi mis entre parenthèses, on se prend à rêver encore, insensiblement, à d'autres futurs possibles (comme l'étonnant futur final d'*Ouvriers*). Et si tout un stock d'expériences mythiques du premier âge n'avait été que l'inconcevable préparation à une « Guerre » (Guerre majuscule) encore à venir ? En somme, tout le poème a condensé non pas les épisodes précis, mais les temps ou les rythmes internes d'une vie – sa systole et sa diastole –, la réduisant à la mesure d'une « phrase musicale » : chiffre parlant, familier, qui peut toujours refaire surface à des moments inattendus. C'est là surtout le rôle d'une préhistoire suspendue, légendaire<sup>13</sup> : celle où habite l'idole sauvage d'*Enfance*.

« Cette idole » : pourquoi un tel passé fabuleux, au-delà presque du temps et de la mémoire, nous donne-t-il cette impression irrépressible de présence ? On dirait avec Albert Henry que le déictique pointe « vers un objet présent *dans la situation de discours* » [1966, rééd. 1989, p. 17, n. 3] ;

10. Antoine Raybaud souligne à juste titre [1980, p. 190] ce terme *subis*, « provocant dans une expression qui semble l'exclure ».

11. Je ne le suivrai pas pour autant dans tous ses autres développements, très personnels.

12. Voir aussi le verset 2 de *Fairy*, ou de *Jeunesse I*, également encadrés de deux tirets. Albert Henry [1989b, p. 98] y voit le signe d'une « rupture », d'ordre plus précisément « chronologique » (p. 109 *sqq.*), alors qu'une autre rupture, d'ordre plutôt « affectif et rythmique » (une « éruption affective »), est réalisée dans *Angoisse* et *Honte* (p. 63 et 109) par les parenthèses.

13. Ainsi, à un stade probablement ultérieur, songeons au passé mythique (à jamais éteint, mais ineffaçable) de *Vies*.

Henry parle également d'« anaphore escamotée » [*ibid.*, p. 18], sans antécédent visible. Bref, on se trouve brusquement plongé *in medias res*, au cœur même d'une scène en plein déroulement – un peu « comme si », remarque Michel Collot [1980, p. 71 *sqq.*], le référent évoqué se trouvait là pour de bon devant nous. La nouveauté est de taille : ici comme ailleurs chez Rimbaud, nous voyons à l'œuvre un regard vraiment nouveau, pour ainsi dire libéré, qui réalise même, par avance, les conceptions les plus nouvelles de la peinture contemporaine. Surtout, le spectateur de Rimbaud – celui qui peut montrer du doigt « cette idole » – ne s'installe plus [Maranini 1982, p. 151] devant une scène achevée, un tout bien encadré, bien défini, intelligible ; au contraire, son œil se place à l'intérieur même du tableau [*ibid.*, p. 136] qu'il est plutôt en train de voir naître, touche après touche. Il serait d'ailleurs difficile de lui assigner une position précise au sein d'un spectacle, qui demeure toujours tant soit peu onirique. Leo Bersani l'a bien dit : « the self in each illumination (as in some of our dreams) is all over and in no one particular place » [1984, p. 246]. Quoi qu'il en soit, on voit bien que toute communication directe, et pour ainsi dire normale, entre l'intelligence organisant de telles visions et le lecteur, est désormais entravée, ou même interrompue<sup>14</sup>. C'est pourquoi l'œuvre de Rimbaud, et notamment les *Illuminations*, ne se limite plus tout à fait à nous offrir tel objet ou telle expérience, pour que nous nous y retrouvions plus ou moins exactement ; elle pourrait même inaugurer (c'est du moins l'impression qu'elle cultive) un art non plus strictement représentatif, mais, comme le dit Tzvetan Todorov [1978, p. 127]<sup>15</sup>, « présentatif », où « œuvre » et « objet » apparemment « se confondent », l'œuvre s'imposant elle-même comme un objet nouveau à voir, et prouvant sa vérité objective à travers son évidence : « Cette idole »... En tout cas, vrai ou faux, ici « l'effet » (que signalait d'ailleurs un article mémorable de Jacques Plessen) fonctionne en plein : une telle idole, faut-il en fait la présenter autrement que par sa « présence » même ? De sorte qu'on pourrait bien parler, à la lettre, d'évocation.

14. Ces textes poreux arrivent même à contenir, comme on l'a vu, jusqu'au *je* qui les énonce ; mieux encore, tout le spectacle s'articule souvent comme si le lecteur en personne (le « vous », le « tu ») en faisait bien réellement partie : Jacques Plessen [1983b, p. 200] a particulièrement étudié ce phénomène de la « métalepse » (Genette : « ce va-et-vient entre le niveau de l'énonciation et celui de l'énoncé »).

15. Todorov emprunte la catégorie du « présentatif » à Étienne Souriau (*Correspondance des arts*, Flammarion, 1969 ; 1<sup>re</sup> éd. 1947).



Si près du titre, elle est avant tout l'Enfance encore illimitée<sup>16</sup>. Certes, le déroulement en cinq étapes d'*Enfance* – finissant tour à tour par amener l'« ennui », le « désert », « quelqu'un qui vous chasse », la « fin du monde » et le « tombeau » – l'éloigne et l'effrite peu à peu, tend finalement à l'effacer par la distance. Appesantie par cette accumulation du temps qui passe, la parabole du poème en devient presque une chute. Et pourtant, à la fin de la cinquième partie, qui se dresse de tout son poids négatif vis-à-vis des quatre précédentes, le conflit interne qui avait opposé chaque texte à sa dernière image semble enfin, vaguement, s'inverser : contre le « tombeau », une « apparence de soupirail ». Il est vrai que cette « apparence » est aussitôt mise en doute ; il est vrai aussi que le futur hypothétique envisagé aurait plutôt quelque chose de menaçant (de « blême »), du moins dans l'état présent de l'hôte du « salon souterrain ». Mais en tout cas un fait demeure – le dynamisme d'*Enfance* ne s'est pas complètement épuisé avec la fin du texte. On dirait de même que l'idole barbare du début est bien faite pour se soustraire à l'emprise du temps qui fige tout ; dans le flot nominal qui l'enveloppe, la seule indication chronologique est un présent, et pas n'importe lequel : c'est le présent d'une description géographique, donc potentiellement atemporelle – « son domaine [...] court » (aujourd'hui comme hier et comme demain). Bien entendu, on chercherait en vain un tel domaine dans les cartes des atlas les plus complets... Cependant, « cette idole » n'est pas du tout évanescence : être merveilleux, objet littéralement d'adoration, elle a aussi quelque chose d'un objet tout court – on dirait un *jouer* splendide, ami, prince du royaume encore démesuré de l'existence. Au seuil d'*Enfance*, l'idole « plus noble que la fable » reste ainsi comme un fétiche animé, qu'a reconnu et gardé, là-bas, l'enfance magique.

### *Mémoires d'Enfance*

Quel est le fil d'Ariane d'*Enfance* ? À propos de la suite la plus étendue de toutes les *Illuminations*, il est tentant de supposer que les cinq parties (« fragments ») dont elle est constituée n'auraient été réunies qu'après coup

16. C. A. Hackett [1982, p. 218] voit dans cette « idole » « l'enfant » lui-même, mais c'est la priver de ses caractères féminins.

(comme le pense Albert Henry<sup>17</sup>) – et même « artificiellement », pour parler comme Antoine Fongaro [1962, rééd. 1985, p. 13] : c'est plus exactement au fil des années et des épisodes vécus que le Rimbaud de Fongaro aurait ingénieusement rassemblé, en les soudant l'une à l'autre à grand renfort de tirets, les « notations juxtaposées » [*ibid.*, p. 15] qui composent par exemple le début d'*Enfance II*<sup>18</sup>. *Enfance*, somme de fragments, pourrait même fournir la preuve d'une fragmentation qui ne serait pas uniquement formelle ; ce retour présumé aux sources primitives de l'individu n'offre au contraire, selon Antoine Raybaud, que des images de « dispersion » [1989, p. 194] : c'est que l'enfance encore pleinement « subversive » de Rimbaud ignore toute identité définitive et toute forme définitivement « focalisée » du Moi [*ibid.*, p. 192]. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si beaucoup de commentateurs se sont attaqués, me semble-t-il, bien plus au mécanisme souvent « ludique » [Murphy 1989, p. 16] qui pourrait le produire, qu'au texte lui-même : c'est le cas des œillets (les « œillets d'Inde »), qui auraient engendré, d'après Michael Riffaterre [1990, p. 93-95]<sup>19</sup>, le « petit frère » d'*Enfance II* se promenant au même instant « aux Indes » et sur un « pré d'œillets » bien européen ; la giroflée pariétale (« *erecta* ») et funéraire susciterait de la même façon ces vieux bizarres, « enterrés *tout droits* dans le rempart aux *giroflées* » [Riffaterre 1990, p. 95]<sup>20</sup> ; les larmes « salées » seraient de même la source d'une étonnante « haute mer » faite de pleurs, selon Suzanne Bernard [éd. 1960, p. 485, n. 10]. Retour virtuel aux origines premières, *Enfance* pourrait bien aligner, l'une après l'autre (même si Antoine Raybaud ne le pense pas, comme nous l'avons vu), les phases marquantes d'une mémoire « fondatrice du moi » [Raybaud 1990, p. 194].

En tout cas, dès le premier mot tout se fait violemment présent – « *Cette idole* » –, comme si lecteur et locuteur se trouvaient là, directement devant

17. 1989, p. 16. Voir aussi Guyaux 1985a, p. 73 *sqq.* et éd. 1985b, p. 76.

18. Ernest Delahaye pensait aussi qu'*Enfance II* (par exemple) « se composait en partie de petits incidents qui appartenaient à la vie de Rimbaud promeneur », et qu'en général le poète mêlait ses souvenirs, « pour former ce kaléidoscope à quoi il tendait et que finalement il devait appeler *coloured plates* » [1925, p. 69].

19. Le premier noyau de ce rapprochement était d'ailleurs déjà présent dans la note « œillets » d'Agnès Cocude [1984, p. 86].

20. Mais pourquoi passer sous silence les « rosiers », qui hantent pourtant, eux aussi, ces quelques lignes étonnamment fleuries d'*Enfance II* ? Et ne faudrait-il pas faire un sort également aux mystérieux « genêts » qui couvrent le dernier paysage d'*Enfance IV*, annonçant la « fin du monde » ?

l'objet qu'un geste désigne [Collot 1980, p. 71 *sqq.*] <sup>21</sup>. D'ailleurs, ce présent est doué d'une épaisseur particulière : comme l'a finement montré Albert Henry [1966, rééd. 1989, p. 17 et 33] <sup>22</sup>, toute la première section ne comporte que des phrases nominales – et une telle densité d'épithètes ou d'appositions (les jonctifs ou transitifs étant réduits au minimum) accorde à ce premier paysage une « densité de présence » tout aussi extraordinaire (parfois on dirait même une sorte de « présentation » : songeons par exemple aux « Dames qui tournoient » du premier alinéa – substantif mis en vedette, verbe relégué à l'arrière-plan). Cependant, l'intensité même de cette première présence ne fait que mettre en valeur la sauvage étrangeté du site, d'autant plus éloigné de nous qu'il semble être précisément sous nos yeux – ceci, à partir d'une « idole » qui aurait pu arborer des cheveux d'or et n'a, en tout et pour tout, qu'un « *crin jaune* » (en plus d'insondables « yeux noirs ») <sup>23</sup>. Un excès presque d'énergie soulève ce monde, animant jusqu'aux présences inanimées : ainsi, « azur » et « verdure » (qu'un homéotéleute souligne) sont « insolents » <sup>24</sup> –, les noms des plages, « *féroce*ment grecs, slaves, celtiques » <sup>25</sup> ; mieux encore, tout ce domaine fantastique ne s'étend pas, mais « court » sur de telles plages primitives – l'équivalent peut-être du « sable » fondateur de *Métropolitain*. D'ailleurs, l'« idole » elle-même, « sans parents ni cour », se soustrait aux contingences de l'histoire et aux déterminations de l'ordre social : « plus noble que la fable » – hyperbole accentuée (une fois encore) par l'homéotéleute –, elle

21. Albert Henry parle encore plus précisément de « deixis dans le champ de la vision en acte » (1966, rééd. 1989, p. 17, n. 3 : c'est moi qui souligne) et d'« une sorte d'anaphore escamotée » (*ibid.*, p. 18).

22. Fidèle à sa thèse générale, Arle Kittang [1975, p. 228] voit au contraire dans « cette idole » le « signe d'un faux démonstratif et d'un retrait du signifié ».

23. Noir, jaune : ces couleurs justifient, selon Albert Henry [1966, rééd. 1989, p. 21] l'épithète « flamande » attribuée à l'« idole » (*ibid.*, p. 19) ; et non pas à la fable, comme selon d'autres commentateurs, par exemple Watson [1988, p. 21]. Quant à « mexicaine et flamande », je relève au passage la curieuse remarque de Marc Ascione [dans Borer *éd.* 1991, p. 1161] : « Ces mots ne peuvent guère être lus, dans le contexte de l'époque, que comme une allusion à Charlotte de Belgique, femme de Maximilien et impératrice du Mexique ». Il me semble que j'échappe, sans trop d'inconvénients, à cette fatalité exégétique...

24. Un « étymologisme » pour « insolite » selon Albert Henry [1966, rééd. 1989, p. 22], alors que Suzanne Bernard [*éd.* 1960, p. 484, n. 2] y voit une preuve du fait que « les impressions sensorielles [...] prennent chez Rimbaud des résonances morales ».

25. Mario Matucci [1984, rééd. 1986, p. 21] lit ce « *féroce*ment » comme un signe de « déchirement ».

n'appartient donc plus aux rêves communs ; elle se situe au cœur d'une région tout à fait oubliée, ou perdue, où les plages reçoivent leur « nom » essentiel, sans l'intermédiaire des hommes, directement de ces « vagues » elles-mêmes (des vagues jamais vues : « sans vaisseaux »)<sup>26</sup>.

D'autre part, toute l'assise spatio-temporelle d'*Enfance I* est aussi anormalement mélangée. Plages, forêt, terrasses au bord de la mer... : comment passe-t-on d'un palier à l'autre ? Et même, pouvons-nous déceler dans ce trajet une progression quelconque du temps ? S'il est vrai que les phrases nominales, comme le remarque Tzvetan Todorov [1978, p. 212], produisent généralement un effet d'« immobilisation » (tout est situé sur le même plan temporel), ici elles forment pourtant une agglomération si fournie, que tout le texte semblerait se réduire à une revue de matériaux disparates, à une sorte d'inventaire de la mémoire. On dirait qu'il s'agit de planter le décor pour une action encore à venir. Cependant, le poème est loin d'être immobile. « Cette idole » est, au début, l'exemple d'une parfaite présentation – pure présence, énergie qui se réserve. « Son domaine » semble d'abord réitérer la même tournure présentative (en commençant par des taches de couleur : « azur et verdure ») ; mais l'énergie explosera tout à coup, fusant d'un monosyllabe (« court ») : dès lors, tout est mis en branle. Ainsi, au début du deuxième alinéa (« À la lisière de la forêt – les fleurs de rêve ») un même mouvement phonétique /l-l-rè/ entraîne forêt et fleurs : ces fleurs qui « tintent » – un peu comme les « clochettes mouvantes » de *Après le Déluge* [Murphy 1989, p. 20] –, pour ensuite « éclater », puis « éclairer »<sup>27</sup> – imitant peut-être une autre « cloche », lumineuse et bruyante, celle de « feu rose » (synesthésique) qui « sonne » dans les « nuages » du feuillet 12 : un feu d'artifice selon Antoine Adam [éd. 1972, p. 990, n. 5]. En tout cas, et quel que soit leur modèle dynamique, ces « fleurs de rêve » ne restent pas moins mouvantes et changeantes : elles offrent même un exemple de cette « transformation à vue d'œil », de cette perpétuelle « mutation » qui est l'un des traits typiques des *Illuminations*

26. « Sur des plages nommées, par des vagues sans vaisseaux, de noms [...] » : Antoine Fongaro [1984, rééd. 1985, p. 81 *sqq.*] assigne une valeur locative à ce « par », ce qui introduit toutefois dans le texte une difficulté auparavant inexistante (il le reconnaît d'ailleurs) : un second complément de lieu (« par » justement) viendrait ainsi, « d'une façon étrange » (Fongaro), séparer le participe de son complément « de noms [...] ».

27. Ces fleurs qui « éclairent » préparent-elles, dans une certaine mesure, le « clair déluge » qui les suivra ?

– comme le remarque heureusement Jean-Luc Steinmetz [*éd.* 1989b, p. 19] (voyez surtout la cohue féminine du 3<sup>e</sup> alinéa : défilé kaléidoscopique [Eigeldinger et Gendre 1974, p. 86] juxtaposant et mêlant, on dirait par osmose, les qualités et les êtres). Mais au cœur de ces assemblages luxuriants et confus, des traits presque inappréciables dessinent peu à peu une manière d'évolution (une direction peut-être du récit ?). Par exemple, en passant du premier palier au troisième, on passe de « *cette* idole » à « *la* fille », puis à des « *dames* » sevrées d'article : donc la présence la plus apparemment vivace (« *cette* ») s'avère aussi la plus féerique. Des entités humaines vont bientôt la remplacer : mais autant la fille au corps tissu de lumière est définie, unique, et fabuleuse<sup>28</sup>, autant ces vagues « *dames* » sont anonymes, moins « *importantes* » [Henry 1966, rééd. 1989, p. 20], mais combien plus charnellement concrètes : elles annoncent et réalisent par avance la multiforme féminité.

D'ailleurs, tout ce flux féminin est scandé par deux pauses plus nettes que les autres : un point virgule et un tiret (« *Dames* qui tournoient [...] ; *enfantes* et *géantes*, *superbes noires* [...], *bijoux debout* [...] – *jeunes mères* et *grandes sœurs* [...], *sultanes*, *princesses* [...], *petites étrangères* [...] »). Est-ce une suite d'apparitions distinctes ? Ou bien, s'agit-il d'une série de précisions qui ne concernent toujours que les mêmes entités (par exemple les « *dames* », ou les « *jeunes mères* ») ? On ne saurait définir trop exactement le degré d'autonomie de toutes ces présences : le point virgule semble isoler une réalité dominante (les « *dames* ») ; en revanche, la deuxième tranche de l'énumération (suite de touches purement matérielles) est mouvementée par un jeu de correspondances phoniques : « *enfantes* et *géantes* », « *bijoux debout* », « *des bosquets* et *des jardins dégelés* » /e-e-e/. Ensuite, le tiret marquera une interruption, et même une sorte de changement de niveau<sup>29</sup>, bien qu'un deuxième couple (« *jeunes mères* et *grandes sœurs* »)

28. À propos de l'article défini, étonnamment fréquent chez Rimbaud, on lira avec profit la fine analyse d'Olivier Bivort [1989, p. 95 *sqq.*]. Selon lui, Rimbaud remet apparemment en place un système « purement dénotatif », où en fait le nom est, dans un premier temps, bloqué « au statut de catégorie » (représentation « massive », identification du substantif « par rapport à sa classe », perception « abstraite »), mais pour recevoir dans un second temps (« à l'intérieur du texte et par le texte ») de « nouvelles significations ».

29. Sur le tiret (ponctuation qui n'est pas « forte » – bien que plus forte qu'une parenthèse), voir Henry 1989b p. 48 et 149, n.16. Selon Leo Bersani [1969, p. 251] le tiret – ne servant, tout simplement, qu'à ajouter une nouvelle donnée à l'ensemble préexistant (sans la valeur d'illustration, de subordination, etc., inhérente à d'autres signes de ponctuation) – est surtout

reprenne presque, en l'inversant, le premier couple en tête de la liste (« enfantes et géantes »).

On dirait que le catalogue réunit alors les divers fragments d'une saga elliptique : « regards pleins de pèlerinages », « sultanes », « princesses » – et « petites étrangères » : moins exotiques, exilées peut-être, appelant de ce fait les « personnes doucement malheureuses » qui clôturent la procession ; et finalement, cet inventaire d'impressions physiques s'achève par l'avènement de la sentimentalité pure.

Or, ne venons-nous pas de déterrer ainsi (à plusieurs endroits du texte) le fil du temps qui passe, et même, sans doute, les signes avant-coureurs d'un changement d'âge ? Peut-être, mais volontairement disséminés dans la pâte multicolore du poème. D'ailleurs, la dernière étape d'*Enfance I* s'enchaîne assez abruptement à ce qui précède : « Quel ennui, l'heure du “cher corps” et “cher cœur” »<sup>30</sup>. Est-il question d'un stade nouveau, l'âge adulte impliquant une expérience aussi pleine que désabusée de l'éros ? (Ainsi, maintenant la mémoire pourrait avoir déroulé tout son écheveau : est-elle donc revenue à la case de départ, le présent ?). La chose est possible, mais nous pouvons aussi lire cette dernière phrase comme un aboutissement, une synthèse presque du défilé qui a traversé tout le texte<sup>31</sup>. D'autre part, il faut bien admettre (comme nous le suggérions tout à l'heure) que la transition est des plus brusques ; Suzanne Bernard n'a donc pas tort quand elle parle de « rupture » [éd. 1960, p. 484, n. 5] – l'heure peut-être du désenchantement et du plein réveil après tant de promesses ? Mais inversement,

intéressant parce qu'il peut produire « a monstrosly long and incoherent sentence ». Noël Cordonier [1991, p. 11 et 15, n.11] en a finement analysé la fonction (didascalie, pause, changement d'intonation et de modalisation) au sein du poème qu'il étudie. Olivier Bivort a enfin donné une vue d'ensemble du problème [1991b], en cernant deux valeurs possibles : simple « juxtaposition d'éléments », ou « rupture énonciative » (le tiret servant alors au « décrochage discursif » : p. 4 et 6). L'exemple que Bivort donne de cette « brèche » ouverte dans la texture de la phrase est tiré d'*Enfance V* : « Qu'on me loue enfin ce tombeau, blanchi à la chaux avec les lignes du ciment en relief – très loin sous terre ».

30. On peut songer à une heure mythique, immémoriale : à la « Beauté » brutalement assise sur les genoux de l'adolescent, et qui se révèle non pas exaltante, mais « amère » (« *Jadis* [...] »).

31. André Guyaux [éd. 1985b, p. 79 *sqq.*] a finement mis en lumière le rapport « implicite » qui relie les « subtils ricochets sonores » émaillant *Enfance I*, comme autant de « signes prémonitoires » (« *azur* et *verdure* », « *éclatent*, *éclairent* », « *enfantes* et *géantes* »), et l'explosion « critique » de ce fastidieux « “cher corps” et “cher cœur” ». Cette formule, imite-t-elle précisément un certain tic de langage ? Selon Guyaux, ici, par les guillemets, Rimbaud « relève, énonce et dénonce un cliché, romantique, baudelairien même » [1991, p. 32].

est-ce qu'un tel foisonnement de promesses ne contenait pas, déjà, un avant-goût de déception ? En un sens, les deux conclusions coexistent dans cet épilogue chatoyant : l'âge mûr semble retrouver, sous d'autres formes, l'attente vaine et l'ennui de l'enfant.

Curieusement, on dirait que le discours se renoue, au début du deuxième volet d'*Enfance*. Une « petite morte », une « jeune mère » : le carrousel féminin a tout l'air de recommencer ; mais, par rapport aux limbes achroniques de la première section, un changement capital a eu lieu : « La jeune maman [...] descend le perron – La calèche [...] crie sur le sable ». Dans *Enfance I*, la dernière sentence anti-sentimentale elle-même, privée de verbe, se situait hors de toute chronologie (sauf l'allusion à une « heure » que tous les hommes semblent devoir connaître, et qui impliquait une certaine expérience du temps). Or maintenant toute la vivacité de l'*hic et nunc* est bel et bien revenue : un visiteur arrivant de loin se retrouve dans un endroit familier (quoique depuis longtemps perdu), il reconnaît du premier coup lieux et personnes : « *C'est elle*, la petite morte [...] »<sup>32</sup> ; par miracle, des instants irrévocables refont alors surface, touche après touche : « La jeune maman *trépassée* descend le perron – [...] Le petit frère – (*il est aux Indes !*) là, devant le couchant [...] ». Ainsi, passé et présent cohabitent, contradictoires, ou en tout cas prodigieusement juxtaposés<sup>33</sup> ; mais, bien plus que la réalisation illusoire du souvenir, nous avons sous les yeux un univers enfin total, où absolument toutes les présences d'une vie sont à jamais rassemblées, l'une à côté de l'autre<sup>34</sup>. Cependant, un pas de plus, et toutes les données changeront de signe [Py éd. 1967, p. 89] : le pèlerin sentimental doit recon-

32. Un incipit qu'on pourrait dire « de reconnaissance » ouvrirait déjà *Les Déserts de l'amour* : « *C'est certes la même campagne* »...

33. À propos d'*Enfance*, Jacques Rivière [1913, rééd. 1977, p. 70 *sqq.*] évoquait d'ailleurs le rêve et les « situations diverses et contradictoires où l'on se trouve placé tour à tour et presque dans le même instant, toujours comme dans le rêve, et particulièrement dans les rêves d'enfance ». Ce mariage d'éléments incompatibles est le signe du souvenir, selon Michael Riffaterre [1978, p. 154-155] : grâce à la mémoire précisément, l'enfance bien morte reste en même temps toujours vivante.

34. Ainsi, les vieux « enterrés *tout droits* », remarque Jean-Pierre Richard [1955, rééd. 1976, p. 192], n'auraient finalement « qu'à se laisser porter par l'éclosion des fleurs et à traverser la muraille » pour revenir à la vie. Selon la lecture très personnelle de Jacques Rivière [1914, rééd. 1977, p. 143], l'adjectif « *tout droits* » exprimerait déjà un mouvement : petite morte, maman, cousin, frère, « cela remonte tout seul, comme *se dressent* les vieux "qu'on a enterrés" » (c'est moi qui souligne).

naître que rien n'est plus comme autrefois ; son monde a été littéralement démantelé, quelqu'un ayant fait disparaître jusqu'aux « persiennes » du château.

Or cette déchéance (après tout, bien naturelle) d'une image rêvée, idéale, sera elle-même au 3<sup>e</sup> alinéa. Une *aura* intensément onirique envahit alors toute la scène ; le paysage lui-même bouge (« les prés remontent »), comme pour participer à ce retour aux origines ; mais le vide (ce qui manquait, des souvenirs, dans le réel) a pris maintenant des dimensions vertigineuses, irrémédiables, comme sous le coup d'une véritable « catastrophe » cosmique [Margoni *éd.* 1964, p. 451, n. 3], transformant la terre en un « désert » insensé (« Les prés remontent aux hameaux sans coqs, sans enclumes »). Selon Roger Little [1983, p. 30 *sqq.*], Rimbaud réussit parfois à insérer dans ses pages un point central, une plaque tournante, un « seuil » par où le monde « réel » est relié à une expérience désormais franchement « fantastique ». Ainsi, à ce point culminant d'*Enfance II*, l'écluse est « levée », suggérant (en plus du désert et de l'absence) une idée nouvelle d'« ouverture » [Guyaux 1985a, p. 221]. Tout de suite après, une phrase exclamative (« Ô les calvaires [...] »), l'équivalent d'une « modulation » en musique selon la métaphore d'Albert Henry [1966, rééd. 1989, p. 23], nous fait passer dans une « tonalité » différente et définitive. On pourra retrouver, alors, les fleurs « magiques » et les êtres « fabuleux » (« plus noble que la fable ») d'*Enfance I*, mais reculés au loin : traduits à l'imparfait ; et le bruit produit sans doute par les insectes (« bourdonnaient ») est maintenant attribué aux fleurs elles-mêmes, actives et vivantes comme les « fleurs de rêve » du premier texte. Pourquoi ce retour intégral d'un passé inaccompli, sans fin visible ? « Des fleurs magiques bourdonnaient. Les talus *le* berçaient » : s'agit-il d'une remémoration nostalgique – fruit achevé de l'imagination, grâce au temps de la « fiction » – temps des « jeux d'enfants », comme le remarque André Guyaux – qu'est l'imparfait [1985a, p. 221]<sup>35</sup> ? En tout cas, la seule allusion à un sujet psychologique possible, désigné presque par antonomase (« *le* ») nous propose également une distance, une perception

35. En revanche ici, selon Albert Henry [1966, rééd. 1989, p. 23], « le présent est le temps de la vision, l'imparfait est celui du réel de situation ». Quoi qu'il en soit, comment passe-t-on de l'un à l'autre ? Grâce à l'atmosphère dominant la première partie d'*Enfance II* (« torpeur », « langueur de l'été »), atmosphère qui « déporte le réel dans un présent inactuel » – et sur ce « temps vide », « plane l'imparfait du dernier paragraphe » [Guyaux 1984b, rééd. 1991, p. 66].



encore purement objective, indifférenciée : moi et choses ravalés au même niveau <sup>36</sup>.

Or l'effet de surprise se fait patent avec la dernière phrase : « Les nuées s'amassaient sur la haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes ». L'ampleur de cette séquence (presque aussi longue, à elle seule, que l'ensemble des trois autres), sa plénitude rythmico-syntaxique <sup>37</sup>, enfin la place qu'elle occupe invitent à y lire une conclusion de tout l'alinéa, mais tout à fait inattendue, pour ainsi dire perverse, contredisant du tout au tout l'euphorie de cette parenthèse édénique : comme si une volonté ou fatalité malveillante (rappelant l'épilogue d'*Enfance I*) s'amusait à boucher aussitôt un soupirail à peine entrouvert. Reflet sans doute de ces inconsolables temps de détresse que peut connaître l'enfance, inquiétude et deuil n'étaient donc pas étrangers à la durée paradisiaque. De quoi justifier rétrospectivement le « désert » qui envahissait déjà *Enfance II*. Et pourtant, cette parcelle de passé (comme souvent chez Rimbaud <sup>38</sup>) ne demeure pas moins surprenante, déroutante, déplacée. Par ce menaçant « amassaient », elle annonce un cataclysme destiné à fonder, en perspective, notre monde historique ; mais l'avenir entrevu maintenant ne dépasse pas l'état d'ombre indécise, cependant que le texte se dirige dans le sens tout à fait contraire, vers un passé encore plus immensément lointain, vers l'histoire mythique (« une éternité de chaudes larmes ») d'où serait née, à l'origine, la mer elle-même. Il est vrai que l'explication anthropomorphique de cette naissance diluviale <sup>39</sup> serait bien digne d'une logique enfantine, humanisant la nature comme elle matérialise les émotions <sup>40</sup> ; d'ailleurs, l'intuition d'une forme d'« éternité » pourrait également figurer parmi les privilèges du premier âge – bref, rien que de strictement naturel. Toutefois, par ce retour, quoique très vague, d'une

36. D'ailleurs, « des fleurs », « des bêtes » ont le même caractère indéfini, anonyme.

37. « Pour la première fois, un rythme qui s'abandonne à son propre déroulement » [Henry 1966, rééd. 1989, p. 23].

38. Voyez par exemple la dernière étape de *Métropolitain*.

39. Voyez les « jeunes mers, pleurs des nuits estivales », dans *Les Sœurs de charité*. Selon Louis Forestier, qui lit dans le manuscrit un accent circonflexe (« faite » au lieu de « faite »), la mer servirait ici « de toiture à une immense profondeur de larmes » [éd. 1992, p. 504]. Mais dans la même page du manuscrit, troisième section d'*Enfance*, je crois qu'on pourrait lire de même « rougir » et « soif »...

40. « Ce qui apparaît est émotion », dit Jacques Plessen, à propos notamment de *Guerre* et de *Après le Déluge* [1983a, p. 25].

telle mémoire fabuleuse, le déroulement linéaire de la mémoire biographique se trouvera définitivement bouleversé. Il est en effet évident que le temps déjà merveilleux de l'enfance ouvre ainsi sur un temps étranger, absolument incommensurable. D'ailleurs, si mer, larmes, déluge, nuées sont les protagonistes (mythiquement plus vrais que nature) d'une « geste » par ailleurs « latente » [Brunel 1983c, p. 106], c'est que le mythe chez lui n'a pas pour but de raconter des événements révolus ; il vise plutôt une « ouverture » fantastique en direction de l'avenir [Eigeldinger 1984, p. 262].

Cependant, dans *Enfance III*, le temps pour ainsi dire normal – présent actuel ou résurrection du passé – pourra reprendre tous ses droits de toujours : à présent, la forêt-réservoir magique d'*Enfance I* se laisse même pénétrer (ce qui change horizons et points de vue) ; en d'autres termes, ce n'est plus « à la », mais « à travers la lisière du bois » qu'une partie, maintenant externe, des choses à voir sera perçue. Ce retour dans les hauts-lieux enfantins prend la forme d'une rêverie, grâce à l'enchantement lent de quelques voyelles réitérées (/o/ - /wa/ - /a/ - /wa/ - /o/ : « Au bois il y a un oiseau »). Le temps finit ainsi par s'effacer (« son chant vous arrête ») ; une parenthèse s'ouvre, qui se refermera uniquement à la fin d'*Enfance III*, quand le « vous », l'individuation et la distance reviennent (« Il y a enfin [...] quelqu'un qui vous chasse »). Dans ce début de la section, un « chant » clouait sur place le promeneur sentimental, en le faisant « rougir » – de plaisir ou de honte ?, se demande à bon droit C. A. Hackett [1981, p. 58]<sup>41</sup> ; mais les deux communiquent étroitement : émotion, pudeur de son intensité – le rouge est pour ainsi dire le signe d'une glace qui fond. Or ce bois se construit, pas à pas, comme un fourre-tout fantastique, où le regard ne capte plus que des fragments isolés, on dirait même fortuits ou gratuits, et en tout cas équivoques<sup>42</sup> : une horloge « qui ne sonne pas » (marquerait-elle une heure soustraite au temps<sup>43</sup> ?), un « nid de bêtes » très exactement « blanches » (dont l'éclat capture sans doute l'attention – et si au contraire il s'agissait d'un

41. Albertine Kingma Eijendaal [1991, p. 52] suggère une autre possibilité : le chant, « accusant la solitude qui règne », provoquerait « un sentiment de malaise » ; sa conclusion est surtout intéressante : « l'enfant, sous le coup d'une émotion pure, entre dans un monde fantastique où le temps s'arrête ».

42. Joseph Garelli [1985] parle même d'une « juxtaposition apparemment immotivée de séquences sauvages » (p. 210), des objets surgissant « dans l'absolu de la contingence » (p. 215).

43. Un peu comme l'« horloge de la vie », qui « s'est arrêtée tout à l'heure », dans *Nuit de l'enfer*.

détail sans raison, inutile, relevé tout à fait au hasard<sup>44</sup> ?) : bref, tout reste visiblement à interpréter. L'exemple le plus éclatant est, au milieu du catalogue, « une cathédrale qui descend et un lac qui monte ». Il est vrai que d'habitude une cathédrale s'élève ou se dresse, comme le fait remarquer C. A. Hackett, alors qu'un lac s'enfonce plutôt dans son bassin [1981, p. 59]<sup>45</sup> : donc le spectacle se ferait remarquer par cet échange (pour ainsi dire) de compétences – en plus que, bien entendu, par la vie hallucinante accordée ici à des objets normalement inertes : ainsi, dans ce bois prodigieux, c'est l'inattendu qui accroche l'œil. Pourrait-on dire pour autant (si l'on s'appuie sur leur contiguïté dans la phrase) que la cathédrale descend *parce que* le lac monte, ou en *faisant monter* ses eaux ? En réalité, Rimbaud pourrait avoir aussi pris à la lettre, et reproduit telle quelle, une illusion d'optique des plus banales<sup>46</sup> ; et ce serait grâce aux mouvements successifs du regard, hypnotisé d'abord, en bas, par ses reflets aquatiques, et remontant ensuite vers la forêt réelle, que le décor lui-même semblerait bouger : ainsi, par un double transfert, la cathédrale serait, selon Antoine Fongaro [1988b, rééd. 1989, p. 43], le bois *se reflétant* dans les eaux d'un lac<sup>47</sup>. Et pourtant, quatrième apparition sur les sept qui hantent *Enfance III*, cette cathédrale « engloutie » [Jacobbi 1974, p. 133 ; Henry 1989b, p. 8, n. 1], au beau milieu du poème<sup>48</sup>, pourrait être, littéralement, une cathédrale – le temple

44. Couleur d'autant plus mystérieuse, qu'on la croirait volontiers significative, comme les « tentures carminées » de *Royauté*, ou les « lèvres vertes » de *Métropolitain*. Albertine Kingma-Eijendaal [1991, p. 52] trouve ces bêtes « repoussantes mais fascinantes ».

45. Étienne et Yassu Gauclère commentent : « Les "comédiens en costume" ne sont pas déplacés dans ce décor qui reproduit jusqu'aux effets de perspective figurés sur les toiles ("un lac qui monte") » [1936, rééd. 1966, p. 181]. Michel Collot évoque également les « techniques traditionnelles de changement à vue, qui font remonter un pan de décor tandis qu'un autre descend pour le remplacer » [1988, p. 221]. Selon Maria Emanuela Raffi, un lien existerait entre cette déformation de la perspective normale (la cathédrale qui « descend », le lac qui « monte ») et un analogue « stravolgimento delle destinazioni naturali », à l'œuvre dans les autres segments de cette section : l'horloge « ne sonne pas », les bêtes gardent leur blancheur malgré la boue probable de la « fondrière » [1987, p. 272].

46. Ainsi, d'après Tzvetan Todorov [1978, p. 126] et Jacques Pohl [1982, p. 234 *sqq.*], « monter » et « descendre » traduiraient tout simplement une absence bien enfantine de sens de la perspective.

47. Albert Henry [1966, rééd. 1989, p. 29] va jusqu'au bout de la transformation ; selon lui, le lac est aussi métaphorique : ces arbres s'abaissant et remontant se découperaient en réalité « sur le fond du ciel ».

48. *Enfance III* est en effet l'« axe de symétrie » du poème selon André Guyaux [*éd.* 1985b, p. 76].

des souvenirs perdus ; mais finalement elle n'est ici que le fragment mystérieux d'une histoire non racontée.

De même, il sera question (tout de suite après) d'une « petite voiture »<sup>49</sup>, « abandonnée dans le taillis » – parcelle peut-être d'une péripétie romanesque ? Mais le récit, à peine entamé, nous offre aussitôt une alternative : « *ou* qui descend le sentier en courant, enrubannée »<sup>50</sup>. Est-ce un autre moment de la même histoire ? Ou bien, carrément, une autre solution possible – « une alternative “d'imagination” », comme le propose Albert Henry [1966, rééd. 1989, p. 29]<sup>51</sup> ? En tout cas, cette voiture courant toute seule, sans acteurs visibles, ne peut créer qu'une situation éminemment énigmatique ; et même, sa vitesse bizarre<sup>52</sup> semble aller à l'encontre de la fête implicite dans « enrubannée ». Évidemment, ce monde chaotique [Spitzer 1961], fait uniquement de sensations ou d'impressions (sans la moindre trace d'un sens intellectuel), n'est plus du tout le monde que l'on connaît habituellement. Visiblement, Rimbaud a voulu mimer ici la naïveté [Naliwajek 1982, p. 133]<sup>53</sup>, la stupeur encore entière d'un enfant qui ne comprend ni n'explique, se limitant à découvrir les objets de la terre. La présentation elle-même est primitive, « hyperrealistic » dit James Lawler [1988, p. 169 *sqq.*] : « Il y a ». Songeons de même à l'indéfinition fabuleuse d'« une horloge », d'« une fondrière », etc. (le singulier qui correspond aux « fleurs » et aux « bêtes » d'*Enfance II*) : comme si l'habitude aux choses et aux noms était encore bien loin d'être acquise. D'autre part, tout cet itinéraire de découverte a une allure tant soit peu arbitraire et ludique : des « bêtes

49. « Peut-être un landau d'enfant » [Henry 1966, rééd. 1989, p. 29].

50. Dans cette séquence, remarquons le retour rythmique des mêmes sonorités : « *ou* qui descend (4 syllabes) le sentier (3) en courant (3), enrubannée (4) » ; remarquons également qu'une sorte de chiasme syllabique (4-3-3-4) accompagne cette récurrence phonique ; d'autre part, la dernière symétrie « *en* courant, enrubannée » rappelle l'écho nasalisé du début : « descend le sentier ».

51. Voir les remarques de Tzvetan Todorov [1978, p. 214] : « Rimbaud propose parfois deux termes tout différents, comme s'il ne savait pas lequel appliquer, ou comme si cela n'avait pas d'importance ». C'est que, selon Michel Murat [1987, p. 75], pour Rimbaud objets et images du monde sont essentiellement « énigmatiques » : il faut donc les « interroger », « essayer des possibles ».

52. Cette vitesse rappelle la vitesse d'*Ornières*, où d'ailleurs apparaissent également des « enfants attifés », rappelant peut-être la « voiture enrubannée » d'*Enfance III*.

53. Selon C. A. Hackett [1981, p. 58], *Enfance III* combine « the child-like vision with an elementary exercise in voyance » (voir également Hackett 1992).

blanches » surgissent devant les yeux, rappelant les minuscules « poissons », que la « femme » d'*Ouvriers*, moins soucieuse, plus enfantine que son partenaire, savait voir au fond d'une simple « flache ». Mieux encore : le « nid » des « bêtes blanches », la « petite voiture », la troupe « de *petits* comédiens en costumes », tout est contemplé, semble-t-il, du point de vue de l'enfance, on dirait même avec un rien d'infantilisme. Ceci est d'ailleurs vrai dans l'ensemble de la section, où l'infantilisation n'apparaît que trop réussie – la mimésis, excessive – la perception, jouée ; bref, on dirait que, dans *Enfance III*, Rimbaud *fait* l'enfant : il s'y efforce visiblement, preuve que l'échec le guette déjà.

Cependant, l'inventaire (« Il y a... Il y a... ») se perpétue, sous une autre forme, en passant à *Enfance IV* ; et même, il s'agit à présent d'une série de qualités inaliénables – des caractères du moi : « Je suis... Je suis... ». On dirait qu'on vient d'atteindre ainsi le cœur de la mémoire – mais par rapport au « vous » d'*Enfance III* (introduisant dans la distance un soupçon de dialogue, voire un semblant d'expérience partagée), ce nouveau « je » finit par être aussi un indice de solitude. Quoi qu'il en soit, les virtualités fabuleuses de son enfance, le « saint », le « savant » et même, dans une certaine mesure, le « piéton de la grand'route »<sup>54</sup>, sont maintenant évoquées sur la même scène pour construire ce que Jean-Luc Steinmetz [1989b, p. 17 *sqq.*] appelle une « anabiographie » – comme si la vertu « performative » des mots suffisait à « remodeler » l'homme. Or curieusement cette revue d'identités splendides suit un chemin à rebours faisant apparaître, à son terme, l'origine : l'enfant (comme dans *Aube*). Les modes verbaux eux-mêmes inversent en un sens imagination et réalité, identités crédibles et versions imaginaires du Moi : « Je *suis* le saint [...] » – « Je *serais bien* l'enfant [...] ». Objet d'une hypothèse ou d'un souhait<sup>55</sup>, cet « enfant », dernier mot d'une

54. Ou les « versions » du Moi, pour parler comme Antoine Raybaud [1989, p. 170]. Pour le « piéton », voir *L'Impossible* : « Ah ! cette vie de mon enfance, la grande route par tous les temps ».

55. André Guyaux [*éd.* 1985b, p. 84] relève la valeur d'« hypothèse », Jean-Pierre Giusto [1980, p. 274] le caractère « optatif » de ce conditionnel ; de même, Mario Matucci [*éd.* 1952, p. 9] traduit « vorrei essere », Ivos Margoni [*éd.* 1964, p. 257] « potrei essere ». Selon Christian Angelet, c'est là un exemple du conditionnel « préliminaire » des enfants qui, avant le jeu, « procèdent à une distribution des rôles » [1986, p. 127]. Dans une lettre (du 25 octobre 1989) à l'auteur de ces notes, Olivier Bivort hésite entre le « désir » (« je serais bien ») et l'« identification malheureuse ». Jacques Plessen souligne, de son côté, le « parallélisme » entre cette brusque modification de l'assertion en simple « hypothèse » (« je suis » – « je

série, en est également (dans une certaine mesure) l'accomplissement : puisque je suis le saint, le savant, le piéton... – je serais bien (aussi) « l'enfant ». Et donc, dans les deux hypothèses – optative ou potentielle –, au bout de ces réincarnations successives, comme dernière ressource (image contraire ou achèvement logique ?) : je voudrais, ou bien je pourrais être, ce que j'étais à l'origine ; en tout cas, tout aboutit à l'enfance. D'autre part, l'affirmation « Je suis », et même le verbe « être » ne sont pas aussi francs qu'ils voudraient le faire croire. Les petits chromos qu'ils introduisent ont une étrange fixité : gestes et détails figés, offerts à une contemplation purement esthétique ; sur les traces de Jean-Luc Steinmetz [1987, p. 97 *sqq.*], on pourrait même penser aux naïves images d'une lanterne magique<sup>56</sup>. Il s'agit effectivement de silhouettes réduites à l'essentiel : le « saint » immobilisé dans sa « prière », sur une « terrasse » quasiment théâtrale ; le « savant » avec ses attributs canoniques (le « fauteuil sombre ») ; le piéton « *de la* (et pas : *sur la*) grand'route » – figure également typique, évoquée presque par antonomase : bref, ne dirait-on pas des rôles qu'on déclare (« Je suis le saint [...] »), au moment de les jouer ? Au demeurant, les détails enfantins ne manquent pas. Les « branches » et la « pluie » qui « se jettent à la croisée de la bibliothèque », ne sont-elles pas le moyen d'évoquer la redoutable violence du monde extérieur, tout en la maintenant en dehors, comme un objet de pure contemplation, grâce à l'écran d'une croisée providentielle ? De même, on voit un piéton s'avancer par des « bois *nains* »<sup>57</sup>, un peu

serais », et l'« affaiblissement du pouvoir du *je* » (« l'enfant faible se substituant aux trois avatars de l'homme fort ») ; il évoque à ce propos la succession des formes verbales, dans *Le Bateau ivre* : « je suis », « j'ai vu », « j'ai rêvé », etc. – « j'aurais voulu montrer aux enfants »... [1983a, p. 22 *sqq.*]. Albertine Kingma-Eijgendaal observe que les sujets (saint, savant, piéton, enfant) sont « de plus en plus modestes », la solitude « de plus en plus vaste » ; d'autre part, le changement de modalité semble plutôt suggérer « un point culminant non atteint » ; le contraste entre « l'humble condition de l'enfant ou du valet et l'immensité de l'idole qu'ils poursuivent » rappellerait l'« enfant » et le « mendiant » d'*Aube*, chassant la « déesse » [1991, p. 52 *sqq.*].

56. Selon Leo Bersani, il s'agit d'un retour en enfance : la personnalité unique disparaît, pour laisser la place à la « child's greedy availability to multiple scenes and multiple rôles » [1984, p. 245] ; ainsi, « the poetic imagination tends to become a slide-projector which ejects each slide almost at the very instant it is lighted up » (*ibid.*, p. 244). Dans *L'Éclair* Rimbaud (immobilisé sur son « lit d'hôpital ») se contemple de même, esthétiquement, sous les apparences du « gardien des aromates sacrées, confesseur, martyr ».

57. « Effetti prospettici stravolti » [Margoni et Colletta éd. 1981, p. 290] ? James Lawler y voit plutôt un appauvrissement du paysage : la nature est « stunted », rabougrie [1988, p. 171].

comme s'il retrouvait dans le paysage quelque chose de ses dimensions enfantines ; ainsi, des pas que la « rumeur de l'écluse » suffit à « couvrir », n'appartiennent-ils pas à un voyageur redevenu à nouveau lilliputien ? Et même l'image un peu farfelue du couchant devenu « lessive d'or » (image familière de la terre qu'on lave à grandes eaux, à la fin de chaque journée), ne convient-elle pas tout à fait au cerveau d'un enfant ?

Quoi qu'il en soit, remarquons que cet « enfant » retrouvé sait ouvrir, et franchir, une frontière décisive. Comme l'« idole » d'*Enfance I*, il est « sans parents » ; et justement, une histoire inconnue s'amorce apparemment, dès qu'il se découvre « abandonné » sur une sorte de jetée *ivre* (comme le bateau...), « partie » d'elle-même vers la « haute mer » – donc vers l'un des hauts-lieux de l'enfance, la mer qu'on a vu naître d'une « éternité de chaudes larmes », à la fin de la deuxième section. Le rythme lui-même contribue au prodige : « abandonné / sur la jetée » ; la réitération de 4 + 4 syllabes, qu'un homéotéleute accuse, a fait insensiblement avancer le petit promeneur jusqu'au point où, brusquement, un nouveau module bisyllabique et une nouvelle désinence donnent le signal de l'envol inconcevable. Dans la seconde moitié de la phrase, une « allée » remplace la « jetée » – un « petit valet », l'« enfant » de tout à l'heure. Est-ce une variante (un autre moment) de la même histoire<sup>58</sup> ? On vise, après la mer, le « ciel » – et tout le reste a disparu... En tout cas, le texte lui-même assume ici, une fois encore, la cadence d'une marche en avant : ainsi, le « valet » se retrouve dans l'« allée » (/ale-ale/), qui s'anime de ce fait, arborant même un « front »<sup>59</sup> (son extrême point visible, « étagé là-haut » comme la mer dans *Après le Déluge* ?) ; et pour finir – l'un et l'autre insérés dans deux segments approximativement de la même longueur, 3 + 3/4 syllabes – ce front (« dont le front ») annonce – « touche » littéralement – « le ciel ». Apparemment, le poème nous a menés juste devant une frontière défini-

58. Songeons à l'alternative « une petite voiture abandonnée dans le taillis, ou qui descend le sentier » dans *Enfance III*.

59. C. A. Hackert [1938, p. 148] et Suzanne Bernard [*éd.* 1960, p. 486, n.15] attribuent plus prudemment le « front » au « valet » ; c'est pourtant ne pas compter avec l'absence de virgule : « dont le front » suit immédiatement « l'allée », exactement comme (dans la séquence précédente) « partie à » déterminait immédiatement la « jetée » ; toujours sur le plan de la transformation fantastique, Olivier Bivort me fait remarquer (dans la lettre déjà citée) que les deux – « allée » et « jetée » – ont perdu ici tout point d'arrivée concret : la jetée est partie « à la haute mer », l'allée semble atteindre au « ciel ». Voir d'ailleurs le « *front* des palais » dans *Aube*.

tive : l'horizon lui-même. Mais rien n'est dit de plus : tout se réduit à un blanc (ne dirait-on pas le même qui suit le « ciel » de *Métropolitain* ?). Or cette pause a l'allure d'une vraie faille ; ensuite, le voyage se poursuit à nouveau par des « sentiers » prolongeant (en plus étroit) la dernière « allée » – mais le climat n'est plus du tout celui que colorait un conditionnel ; à présent, « les sentiers *sont* âpres ». Effort vers le haut, dureté du chemin, phrases « sèches et coupantes » [Henry 1966, rééd. 1989, p. 31] : à nouveau, le décor aride qui s'affirmait dans l'avant-dernier alinéa d'*Enfance II* refait surface (par une dérive irrésistible), surgissant de derrière les apparences contraires de la première partie de cette quatrième section. L'heure aussi est la même : le couchant (qui semblait déjà « mélancolique » au « piéton de la grand' route ») – un crépuscule préparant la « nuit sans fin » de la dernière section [Eigeldinger 1972, p. 16]. Mais par rapport aux hameaux « sans coqs, sans enclumes » (sans la moindre trace d'une activité humaine) dans *Enfance II*, on dirait qu'ici la perte de substance est encore plus radicale : « Que les *oiseaux* et les *sources* sont loin ! » ; rien ne fait plus vibrer un air maintenant « immobile ». Bref, un monde est mort, ou plutôt, il a été irrémédiablement dépouillé de son éclat – de son *aura* enfantine. Fin de l'enfance – mais (comme à la fin d'*Enfance I*) achèvement aussi de son parcours – en l'occurrence, aboutissement d'une guerre (voyez *Guerre* justement) que l'enfant lui-même a déclarée. Après « Je suis », ou « Je serais bien » – « ce ne *peut être* que la fin du monde, en avançant » a l'air en effet d'une conclusion inévitable. Et certes, ce désert final traduit efficacement la solitude sidérale, et même l'irréparable stérilité de l'enfant qui – au nom d'une « vraie vie », ou d'un « Noël sur la terre » – ne partage plus du tout l'univers « blême et plat » de tout le monde – le seul qui existe visiblement<sup>60</sup>. L'enfance demeure, mais la source est tarie ; ce printemps enfantin ne subsiste bien souvent que sous les formes creuses, dégradées, pitoyables de l'infantilisme.

L'« enfin » qui ouvre *Enfance V* indique donc, littéralement, une fin : la fin des « épreuves » [Henry 1966, rééd. 1989, p. 32] évoquées tout au long du poème ; puisqu'aussi bien le même paysage sans espoir revient toujours. Rien d'autre à faire : « Qu'on me loue enfin ce tombeau [...] ». Or « ce tombeau » d'*Enfance V* répond en un sens à « cette idole » d'*Enfance I*<sup>61</sup>

60. « La vraie vie est absente », *Délires II* ; « Noël sur la terre », *Matin* ; « un petit monde blême et plat », *Soir historique*.



– mais en introduisant dans la nouvelle scène une tout autre qualité de présence, puisqu'à présent (par l'injonctif et le « on ») un vrai dialogue semble se nouer, ici et maintenant, avec quelqu'un. Le décor est en effet celui, très concret, d'une « ville » ; une ville pourtant où le simple éclairage artificiel, alternant avec les zones d'ombre, métamorphose de la façon la plus fantasmagorique les objets quotidiens : l'humble boue devenue (par une sorte de paroxysme visuel) « rouge et noire »<sup>62</sup> ; une ville où les distances géographiques (ou sociales ?) s'expriment par de vertigineuses différences de « niveaux », comme dans *Villes* (« L'acropole »). Et à présent : « À une distance énorme *au-dessus* de mon salon souterrain, les maisons s'implantent, les brumes s'assemblent »<sup>63</sup>. André Guyaux a bien raison : on est ici « à la fois dans un lieu réel et dans un autre » [éd. 1985b, p. 86] : un tombeau qu'il est singulièrement possible de « louer » (James Lawler signale à juste titre le contraste [1988, p. 173]), comme si, à l'instar du « citoyen » de *Ville*, la ville elle-même était ici, et jusque dans la mort, « éphémère », irréelle, vidée de toute substance. Bref, ce tombeau à la présence massive et aux couleurs crues (« blanchi à la chaux avec les lignes du ciment en relief ») n'est après tout que la projection matérielle, théâtralisée, d'un emprisonnement (et même d'une mort) tout intérieurs. L'évasion puérole du jeu ne manque peut-être pas non plus : les « boules de saphir, de métal » qu'aux « heures d'amertume » l'habitant du tombeau s'évertue à susciter dans son imagination pourraient bien être un moyen ludique pour dominer, par cette réplique en miniature, l'immense « globe » qui l'entoure de toute son « épaisseur ». Ainsi, l'adulte ayant à jamais perdu la grâce miraculeuse du premier âge en a gardé uniquement les faiblesses matérielles.

61. Dans les deux cas, selon Olivier Bivort, le démonstratif serait cataphorique – les références le suivent : « fille à lèvres d'orange », « dames », « enfantes », « géantes », etc. venant après « cette idole », et « mon salon souterrain » après « ce tombeau » [1991a, p. 93].

62. André Guyaux [éd. 1985b, p. 86] évoque « la couleur solaire et celle de la nuit » : mais la ville d'*Enfance V* est bien plongée dans une « nuit sans fin » ; d'ailleurs, l'éclairage est aussi tout à fait artificiel dans *Mauvais sang*, où l'image revient : « Dans les villes la boue m'apparaissait soudainement rouge ou noire, comme une glace quand la lampe circule dans la chambre voisine ». Le passage du présent « est » (*Enfance*) à l'imparfait « apparaissait » (*Mauvais sang*) pourrait bien prouver, selon Mario Matucci [éd. 1952, p. XL], que l'image de la *Saison* est un rappel postérieur.

63. Cet « espace du dedans » n'est pas sans évoquer, selon Jean-Luc Steinmetz [éd. 1989b, p. 149] « le ciel et la mer internes imaginés par Jules Verne dans le *Voyage au centre de la terre* (1864) ».

D'autre part, l'extrême repaire d'*Enfance*<sup>64</sup> est l'endroit idéal pour abriter un de ces « rites de passage » qui jalonnent tout le parcours du poème, d'après Louis Forestier [éd. 1973, rééd. 1984, p. 274]<sup>65</sup>. Mais cette nouvelle naissance marquerait à la fois un éveil définitif à l'aridité de l'existence nue (brumes, boue, égouts, journaux ou livres « sans intérêt ») – et la pleine conscience d'être pris dans une prison mentale aux limites apparemment infranchissables. Pauvre consolation : « Je suis maître du silence ».

Et pourtant, le poème se clôt sur une question, donc sur l'ébauche d'un dialogue avec autrui ou avec soi-même : « Pourquoi une apparence de soupirail blêmirait-elle au coin de la voûte ? » S'agit-il de la réponse à une suggestion (un doute peut-être) : je vois ou envisage, ou bien vous m'indiquez, « qu'une apparence de soupirail blêmit... », mais cela n'est pas possible, ou n'est pas souhaitable, ou nécessaire : comment voulez-vous qu'une telle éventualité se produise ? La question est oratoire, comme le souligne Albert Henry [1966, rééd. 1989, p. 33] ; il n'empêche que cette vague hypothèse a été bel et bien soumise à un triple exorcisme : « Pourquoi [il n'y a aucune raison pour que] une apparence [une impression, une illusion d'optique, mais pas, en tout cas, la réalité : une pure image] de soupirail [la plus réduite des ouvertures] ? » Trop de précautions assurément, trop de précisions aussi : la blême lumière (inquiétante, livide ; peut-être simplement la pâle lumière de l'aube), évoquée pour être niée aussitôt, n'en reste pas moins fantastiquement présente. Si la question est oratoire, que savons-nous vraiment des intentions ou arrière-pensées de l'orateur ?

Ainsi, même jusqu'au cœur du tombeau, la fin d'*Enfance* est une suspension plutôt qu'une conclusion définitive. Grâce à ce « soupirail » fantasmatique (un peu comme le « souffle » qui « ouvre des brèches opéradiques dans les cloisons », et « disperse les limites du foyer », au début et à la fin de *Nocturne vulgaire*), rien n'est encore absolument défini. Il demeure pourtant vrai que beaucoup de pages rimbaldiennes se donnent à lire comme des constats, d'échec (le tombeau !) ou de victoire, peu importe. Mais ce n'est, à vrai dire, qu'une impression de surface. Rimbaud lui-même l'a dit : « J'ai seul la clef de cette parade sauvage » ; son œuvre (j'emprunte la formule heureuse d'Olivier Bivort) est tout le contraire d'un « cahier de

64. Roger Little [1983, p. 47] ne le définit pas par hasard « a tomb / womb ».

65. L'enfance aurait-elle ainsi définitivement découvert la mort, comme le veut James Lawler [1988, p. 166 et 170] ?

recettes » [1990, p. 213], univoques et figées : une « tension » inassouvie travaille en profondeur ces textes, leur accordant une structure essentiellement « ouverte » – mieux encore, prospective. Grâce à quoi, nous pouvons revenir à la case de départ : l'« idole », Ariane enfouie au cœur d'un labyrinthe immatériel. Autre, féminine (ainsi que l'*aube* insaisissable du poème au même titre), elle habite une *autre* terre, au bout sans doute du tournant qu'on aurait pu prendre, et qu'on n'a pas choisi. D'ailleurs, *Enfance* ne raconte pas une seule histoire ; ces quelques feuillets ne déroulent pas le fil d'un temps unique, allant bien sagement du fantasme d'une joie paradisiaque au fade éveil dans l'ennui présent. Au contraire, cette histoire est pleine de failles ou d'échappées vers des temps inconnus : songez surtout aux traces d'une mémoire qu'on ne pourrait plus dire simplement individuelle. Certes, le « tombeau » d'*Enfance V* est en un sens l'issue logique de ce qu'*Angoisse* appelle, d'une formule péremptoire, « notre inhabileté *fatale* ». Cependant, les autres possibles n'ont pas cessé d'exister dans l'autre mémoire que je dirais « mythique » – et qui n'est pas pour autant moins effective que la mémoire proprement biographique. C'est pourquoi l'« idole » fabuleuse est condamnée à disparaître, mais pour rester également à jamais *possible*.



## CONTE

De prime abord, le *Conte* rimbaldien semble surtout raconter une très vieille histoire : celle du Prince qui, au faite du pouvoir et de l'opulence, est pourtant rongé par une insatisfaction irrémédiable, comme le jeune roi mélancolique du *Spleen* de Baudelaire « riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux » (« Je suis comme le roi [...] », v. 2), et que rien ne parvient à égayer : ni les « impudiques toilettes » de ses dames d'atour (v. 11), ni les plaisirs de la chasse, ni le spectacle de « son peuple mourant en face du balcon » (v. 6). On a évoqué à ce propos Julien l'Apostat [Genoux 1950, p. 516], Néron l'empereur artiste [Py éd. 1967, p. 92], le Vathek de Beckford [Steinmetz éd. 1989b, p. 150] ; on aurait pu songer aussi bien à un sombre Prince nordique travaillé par le doute et le *taedium vitae* (Jules Laforgue ne disait-il pas que Rimbaud était mort lui aussi de la « légende » de Hamlet<sup>1</sup> ?). D'ailleurs un autre Prince, mais asiatique – Sakyamuni – n'a-t-il pas dû découvrir également le néant des plaisirs les plus exquis ?

En réalité, ce Prince spleenétique de *Conte* est aussi un despote oriental des plus traditionnels, à la taille inhumaine et aux actions démesurées (on songe par exemple à Xerxès faisant fouetter la mer en tempête, rétive à sa volonté). Respectueux, soumis, ses sujets eux-mêmes semblent lui accorder un droit princier de vie et de mort sur leurs humbles existences : il a beau les tailler en pièces, « le peuple ne murmura pas » ; « sous le sabre », les femmes « le bénirent ». Bref, tout ce qu'il fait est, de toute manière, bien fait ; il semble même détenir ou incarner un pouvoir religieux qui transforme, dirait-on, tous ses agissements en rites : et donc, tout le monde s'empresse par exemple de le suivre « après la chasse ou les libations » (offrandes pieuses ou banquets profanes, le résultat est le même). Mais c'est bien parce que toutes les formes de bonheur lui ont été octroyées, par droit de naissance, que son dégoût est si extrême et total ; à supposer même que

1. Jules Laforgue, *À propos de Hamlet*, dans *Moralités légendaires*, édition établie, présentée et annotée par Pascal Pia, Gallimard, 1977, p. 208. Mais la maladie du Prince rimbaldien est également plus moderne : ainsi, Albert Henry [1989a, p. 82-83, n. 10] a reconnu l'« assise psychologique profonde » de l'expérience que *Conte* « transpose symboliquement », dans un passage d'*Obermann*, où Senancour évoque le pressentiment « des biens que rien ne peut donner ».

## Conte

Un Prince était vexé de ne s'être employé jamais qu'à la perfection des générosités vulgaires. Il prévoyait d'étonnantes révolutions de l'amour, et soupçonnait ses femmes de pouvoir mieux que cette complaisance agrémentée de ciel et de luxe. Il voulait voir la vérité, l'heure du désir et de la satisfaction essentiels. Que ce fût ou non une aberration de pitié, il voulut. Il possédait au moins un assez large pouvoir humain.

Toutes les femmes qui l'avaient connu furent assassinées. Quel saccage du jardin de la beauté ! Sous le sabre, elles le bénirent. Il n'en commanda point de nouvelles.

— Les femmes réapparurent.

Il tua tous ceux qui le suivaient, après la chasse ou les libations. — Tous le suivaient.

Il s'amusa à égorger les bêtes de luxe. Il fit flamber les palais. Il se ruait sur les gens et les taillait en pièces. — La foule, les toits d'or, les belles bêtes existaient encore.

Peut-on s'extasier dans la destruction, se rajeunir par la cruauté ! Le peuple ne murmura pas. Personne n'offrit le concours de ses vœux.

Un soir il galopait fièrement. Un Génie apparut, d'une beauté ineffable, inavouable même. De sa physionomie et de son maintien ressortait la promesse d'un amour multiple et complexe ! d'un bonheur indicible, insupportable même ! Le Prince et le Génie s'anéantirent probablement dans la santé essentielle. Comment n'auraient-ils pas pu en mourir ? Ensemble donc ils moururent.

Mais ce Prince décéda, dans son palais, à un âge ordinaire. Le Prince était le Génie. Le Génie était le Prince.

La musique savante manque à notre désir.

ce Prince ne soit que l'héritier du trône, il a déjà fait en tout cas le tour des félicités normales : il ne saurait s'en contenter.

Il faut dire que son expérience de la déception est progressive : une série d'imparfaits (« Un Prince *était* vexé [...] Il *prévoyait* [...] et *souçonnait* [...] Il *voulait* voir [...] ») fait songer à un malaise imprégnant petit à petit toutes les phases de l'existence du Prince : une sorte de prélude à l'action, qui ne viendra que par la suite (« il *voulut* »). Ce qu'on pourrait appeler sa différence (sa nature privilégiée, princière) prend ainsi un autre sens : tous ces bonheurs connus, cette voie commune déjà tracée lui répugnent à présent, car il n'y voit plus que les pauvres réalisations d'une force vitale avortée. Ses « générosités » restent malgré tout « vulgaires » – oxymoron [Plessen 1988, p. 150]<sup>2</sup> bien scandaleux dans le cas d'un « Prince »... Parallèlement, pas d'amour non plus chez ses femmes : rien que de viles « complaisances », qu'il faut donc, en plus, « agrémenter » de « ciel » (les potentialités célestes rattachées traditionnellement à l'Ewig-Weibliches ?)<sup>3</sup>, mais également de « luxe »<sup>4</sup> (et, certes, les deux attributs s'opposent visiblement, mais la femme – l'« aveugle irréveillée » et la « nuit » des *Sœurs de charité* – la femme les supporte ou les incarne dans la même mesure : molle, passive et immense comme la Nature elle-même, il sera tout à fait naturel de la situer tout à l'heure dans un « *jardin* de la beauté »)<sup>5</sup>. Cette frontière ultime des plaisirs n'est donc finalement qu'un simple seuil<sup>6</sup>. On soupçonne

2. Selon Roger Munier [1988, p. 69], le Prince n'avait donc œuvré qu'au niveau « du réel effectif ». Pour Hermann Wetzell, les « générosités vulgaires » sont « de simples bontés envers les subalternes », et donc non pas des générosités « comme celles du vulgaire », mais des générosités « s'adressant au vulgaire » [1984, p. 89].

3. Mais comment exclure tout à fait les connotations (beauté changeante, horizon à jamais éloigné et qui nous domine d'en haut) d'un « ciel » pris au sens littéral, physique ? Wallace Fowlie [1965, p. 155] entend ce « ciel » plutôt comme une métaphore de la « spiritualité ». Marc Ascione [1986, p. 29] le lit au contraire comme l'équivalent du septième ciel, c'est-à-dire, du « plaisir », du « ravissement ».

4. « Luxe » est un latinisme pour « débauche », selon Ascione [*ibid.*], corrigeant d'après lui le « ciel » (l'« angélisme "céleste" puritain »). Mais pourquoi ne s'agirait-il pas d'un « luxe » tout court ?

5. Voir Fongaro 1988a, rééd. 1989, p. 51 *sqq.* Ainsi, dans « L'étoile a pleuré rose... », ou chez la « fille à lèvres d'orange » d'*Enfance I* (« nudité qu'ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer »), la femme est le résultat d'une fusion d'éléments naturels.

6. Roger Little a particulièrement approfondi le rôle de cet élément du « threshold » ou « seuil » dans les *Illuminations* : d'après lui, *Métropolitain* mettrait par exemple en scène un « rite de passage » [1973, p. 86 ; 1983, p. 37 *sqq.*].

facilement ces femmes de « pouvoir *mieux* » que leur médiocre « complaisance » ; par-delà cette existence compromise, on peut même concevoir une « vérité » entière, une « heure du désir et de la satisfaction essentiels » (épurés, révélés, bref les seuls vrais)<sup>7</sup>.

L'histoire se poursuit donc selon les formes les plus classiques : le Prince entreprend un chemin d'ascèse, au bout duquel son identité définitive (son « Génie ») lui sera finalement accordée. Rimbaud peut avoir trouvé l'image du Génie (ou du « daimon ») chez les Grecs et les Latins, comme le veut Jean-Luc Steinmetz [éd. 1989b, p. 150] ; mais les nombreux contes orientaux, dont il s'était nourri par exemple à la bibliothèque de Charleville selon le témoignage de Verlaine [1883, rééd. 1972, p. 646], peuvent lui avoir également suggéré cette rencontre finale avec un être surnaturel (par exemple, l'ancien *frohâr* ou *fravashi* de l'Iran mazdéiste, qui n'était que l'envers ou le revers « divin » du Moi<sup>8</sup>). Ainsi, dans le *Mantiq-at Tayr* ou *Colloque des oiseaux* de l'illuminé persan Attâr – traduit en 1863 par Garcin de Tassy –, les trente survivants de tous les oiseaux partis en quête de leur roi mystique s'aperçoivent, au bout d'une série d'épreuves, que ce roi, le Sîmorgh – littéralement, « trente oiseaux » –, n'était autre que chacun d'eux et eux tous à la fois. Ne voyons pas là nécessairement des sources positives, mais plutôt des archétypes (en tout cas, c'est bien en Perse que le jeune protagoniste des *Sœurs de charité* aurait dû rencontrer son « Génie inconnu », selon Rimbaud).

D'autre part, l'ascèse de notre Prince est bien cruelle, puisqu'elle consiste apparemment à tout détruire : ses femmes, sa suite, ses bêtes, ses palais, et même, tout simplement, les gens dans la rue. La participation du Prince à ce massacre est d'ailleurs de plus en plus véhémement (et Marco Gehring [1986, p. 136] peut parler à juste titre d'une véritable « transformation » de son attitude) : d'abord, ses femmes « furent assassinées » (par des séides ?), mais ensuite « il tua » (de ses propres mains) « tous ceux qui le suivaient » – et encore, « il s'amusa à égorger » (il y prend goût, apparemment) : le narrateur devra même se demander comment quelqu'un a

7. Dans cet état idéal, toute distance entre les deux moments – d'habitude « successifs » – est finalement supprimée, comme le remarque Marco Gehring [1986, p. 135].

8. Voir Mohammad Mokri, « La mystique de l'Iran ancien », dans l'*Encyclopédie des mystiques*, Seghers, 1978, t. III, p. 128.



pu « *s'extasier* » à tel point dans la « destruction »<sup>9</sup>; enfin, on le voit un soir galoper « fièrement », comme un héros vainqueur.

Or, le résultat de cette extermination impitoyable est bien digne d'un conte de fées et de ses prodiges : les bêtes égorgées, les palais incendiés, les gens taillés en pièces, tous « existaient encore » le plus tranquillement du monde. C'est l'inverse, mais tout aussi troublant, de la correction de *Barbare* : « Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ; (*elles n'existent pas*) » – or la parenthèse remplit le même rôle d'antithèse que le tiret dans *Conte* (« Il tua tous ceux qui le suivaient [...] – Tous le suivaient »). Bref, le Prince semble être d'autant plus triomphal et superbe, qu'il se sépare plus nettement du monde réel, pour évoluer dans une sphère tout à fait à part. Ajoutons que, face à un tel massacre, l'indifférence des autres est pour le moins paradoxale : « Personne n'offrit le concours de ses vues »<sup>10</sup>. D'ailleurs, la furie du Prince est tournée, paraît-il, plus encore vers la représentation des choses, que vers les choses elles-mêmes : en fait, ses premières victimes sont « toutes les femmes qui l'*avaient connu* » (et non pas qu'il avait connues, lui) – un peu comme si, en détruisant celles qui devaient encore forcément les garder, il entendait surtout faire disparaître jusqu'aux images de son Moi d'antan. L'extrême degré de l'épuration revient donc (serait-on tenté de dire avec *Jeunesse IV*) à l'anéantissement systématique des « apparences » du monde<sup>11</sup>. De même, tout au début de la *Saison*, c'est la perception des choses qu'il a fallu d'abord ébranler : « 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 ».

Or, au bout du chemin, l'apparition extatique du Génie relève visiblement du pur cliché. Songez d'abord à l'indétermination des éléments : « *Un soir [...] un Génie* apparut, d'*une* beauté ineffable » – sans parler de

9. L'imparfait « se ruait » désigne effectivement un « état » définitif (Voir Gehring 1986, p. 136).

10. Hiroo Yuasa [1981, p. 195] interprète l'indifférence des gens comme un échec de l'entreprise du Prince : « Il ne se heurtait [...] pas même à une opposition qui rendit sa révolte vraiment subversive ».

11. On pourrait bien dire aussi, avec Albert Py, que cette destruction vise à atteindre un « degré zéro de la réalité » [éd. 1967, p. 93]. Quant à l'importance des fantaisies destructrices chez Rimbaud, voyez « Qu'est-ce pour nous, mon cœur [...] », « Jadis, si je me souviens bien [...] », *Soir historique*.

sa promesse « d'un amour multiple [...], d'un bonheur indicible [...] »<sup>12</sup>. Parallélismes et redondances confèrent d'ailleurs à l'ensemble l'allure presque d'une litanie : voyez l'accumulation des mêmes préfixes et suffixes (« une beauté *ineffable*, *inavouable* même [...] un bonheur *indicible*, *insupportable* même »). La tournure syntaxique est aussi parfaitement répétitive : après « ineffable » (ou « indicible » : des synonymes), une correction (« même ») s'ajoute toujours – devrais-je dire une surenchère de la valeur négative ? « Inavouable » est en effet plus gênant qu'« ineffable », « insupportable » plus préoccupant qu'« indicible » : il s'agit sans doute de dire à quel point l'image d'un tel bonheur dépasse les capacités normales de l'homme. Intercalé entre ces deux couples d'adjectifs parallèles, l'« amour multiple et complexe » (tout autre chose que de mesquines « complaisances » !) offre également sa contribution à une symétrie globale – la rime apophonique (-our / -eur) avec le « bonheur » qui le suivra. Enfin, « ineffable », « inavouable », « indicible », « insupportable », qui ont une fonction de véritables « superlatifs » [Guyaux éd. 1985b, p. 100], conduisent logiquement à l'émphase de l'exclamation finale : « multiple et complexe ! [...] insupportable même ! »<sup>13</sup>.

Et pourtant, à y regarder de près, ce stéréotype emphatique de l'extase ne va pas sans un trait bien surprenant, que tout à l'heure nous n'avons fait qu'effleurer –, la beauté du Génie se faisant, d'« ineffable », « inavouable ». Si elle ne peut pas être dite, c'est donc aussi par une sorte de pudeur ou de trouble, justifiés sans doute par la violence de l'effet qu'elle produit (ce qui n'est pas tout à fait étonnant chez Rimbaud, chez qui il arrive qu'on « rougisse » – *Enfance III* – à cause de l'émotion suscitée par un simple chant d'oiseau) ; mais également, et surtout, parce qu'elle semble toucher quelques fibres intimes et secrètes, chez le partenaire du Génie. En tout cas, les résultats de leur rencontre sont excessifs : « Le Prince et le Génie s'anéantirent probablement dans la santé essentielle ».

Par rapport à « s'extasier dans la destruction », cette nouvelle formule n'est qu'apparemment équivalente ; ici en effet la préposition « dans » n'indique pas uniquement un moyen : elle est plutôt une véritable passerelle ouvrant sur l'avenir (autrement dit, pour parler comme Philippe Hamon,

12. Barbara Johnson [1973, p. 75] a justement relevé cette « accumulation d'articles indéfinis ».

13. Philippe Hamon [1979, p. 456] parle de « ponctuation émotive ».

son emploi ici « économise la relation de l'acquisition de l'objet quête »<sup>14</sup>). Ainsi, les deux individualités distinctes se dissolvent, pour faire place à une merveilleuse « santé essentielle » – que tout le monde est censé connaître ou reconnaître (grâce aux vertus d'un simple article défini), et qui a donc, une fois encore, toute l'apparence d'un lieu commun<sup>15</sup>. Même la contradiction « *s'anéantirent* dans la *santé* » est certainement prévue et voulue, ne serait-ce que pour mettre en relief, par un contraste évident, la nature bien particulière de cette santé « *essentielle* », où le Prince et le Génie ne font plus qu'un.

« Probablement », bien sûr : Rimbaud a l'air de tirer ici une simple déduction logique : puisque le Prince et le Génie se sont enfin rencontrés, ils doivent du même coup s'être « anéantis » – ils « s'anéantirent *probablement* », etc. Le narrateur connaît donc les événements qu'il relate, mais on dirait que leur sens ultime lui échappe ; c'est qu'apparemment il ne les connaît pas de l'intérieur : il reste (ou veut rester), lui aussi, dans l'*autre* sphère, celle de la « foule » et du « peuple » ; voilà pourquoi la « santé essentielle » qu'il évoque ressemble tellement à une pure formule intellectuelle.

De la même manière, tout le monde sait que le trop-plein de l'extase conduit à la mort : « Ensemble donc ils moururent » – « donc » douteux, « ironique » même selon Hermann Wetzell [1985, p. 192]<sup>16</sup>, puisqu'il fonde une conséquence logique sur un fait qui n'était, comme on l'a vu, que « probable ». Et pourtant, une menace de mort était déjà virtuellement présente dans cette beauté et ce bonheur « inavouables », « insupportables », etc., bref qui dépassent essentiellement notre « finitude humaine » (comme le remarque Hiroo Yuasa [1981, p. 196]). D'ailleurs, le caractère fatal de cette dissolution finale est suggéré par une question rhétorique, où Rimbaud fait appel à une manière de bon sens que tout le monde est censé partager – mais en fait l'éventualité contraire, qu'il envisage comme illogique, n'est pas celle que tout le monde envisagerait probablement à sa place – celle qui s'impose par exemple dans la traduction de ce même

14. *Ibid.*, p. 462. Hamon cite également l'exemple de *Départ* : « *Départ dans l'affection et le bruit neufs* ».

15. Cette « santé » retrouve d'ailleurs la qualité centrale de ce que cherchait, dès le début, le Prince : « l'heure du désir et de la satisfaction *essentiels* ».

16. Marco Gehring souligne également le caractère « déductif » de ce « donc », chaïnon d'un syllogisme conforme à ce qu'il définit « le discours religieux social » [1986, p. 139].

passage par Ivos Margoni : « Come avrebbero potuto *non* morirne ? » [éd. 1964, p. 261] – comment pouvaient-ils croire en effet qu'il leur serait possible d'échapper à la mort ?... Or, le doute que Rimbaud exorcise était en réalité presque le même – et tout autre : « Comment n'auraient-ils *pas* pu en mourir ? » – autrement dit, comment pouvaient-ils *craindre de ne pas mourir* ? Rien que par le contraste avec la version normalisée d'Ivos Margoni, le *cupio dissolvi* se fait ici on ne peut plus évident ; « s'anéantir » (dans l'extase) ne suffit pas : il faut aussi une véritable disparition physique. Par ce stéréotype imperceptiblement transformé, la mort s'impose, dirait-on, comme le mot (on ne peut plus convaincant) de la fin.

Mais aussitôt, le poème reprend sa course. Est-ce que le Prince n'avait pas vraiment péri, ce « soir » lointain ? Est-ce qu'il a eu droit par extraordinaire à une seconde mort ?... De toute manière, « ce Prince décéda, dans son palais, à un âge ordinaire ». La situation absurde de tout à l'heure (femmes, foule, belles bêtes anéanties mais toujours existantes) se reproduit donc telle quelle une deuxième fois ; il ne s'agissait donc pas d'une bizarrerie, mais de la loi même de cette histoire mythique : encore une fois, ce qui semble mériter le nom de réalité objective refait tranquillement surface, pour contredire la toute-puissance d'une vérité uniquement personnelle<sup>17</sup> (d'ailleurs, malgré ses « aberrations de *piété* », nous savions dès le départ que notre Prince ne disposait que d'un « assez large pouvoir *humain* »)<sup>18</sup>.

Certes, le changement du point de vue est « brutal » [Rosenstiehl 1990, p. 243] : « décéda » – froid, détaché, « officiel » [Guyaux éd. 1985b, p. 100] – pourrait décrire une *autre* mort que « moururent » – ou la même peut-être, mais s'offrant sous deux aspects distincts, secret et patent, subjectif et public ; à moins que le second décès n'exclue la vérité effective du premier (de la part du narrateur, « moururent » n'est, comme on l'a vu, qu'une simple supposition stéréotypée...). Quoi qu'il en soit, la coïncidence ambiguë des deux morts exige quand même une explication, quelle

17. De même qu'« un soir » paraissait marquer canoniquement (tout comme « un Prince », au début du poème) le commencement d'un récit nouveau – une deuxième étape dans la quête du Prince –, de la même manière un « commentaire évaluatif du narrateur » interviendra pour clore sa relation : dans le premier récit, c'était « Peut-on s'extasier », etc., ici, ce sera la constatation : « Le Prince était le Génie », etc. [Gehring 1986, p. 132-134].

18. Marco Gehring commente à juste raison : « n'est-ce pas, de manière euphémique, dresser un constat de faiblesse ? » [*ibid.*, p. 138].

qu'elle soit. On est donc naturellement invité à lire la phrase qui suit, juxtaposée, comme si elle était précisément cette justification qui fait défaut<sup>19</sup> : « Le Prince était le Génie. Le Génie était le Prince ». Et pourtant, on ne voit pas très bien par quels moyens cette dernière révélation découlerait précisément de la dernière épreuve – la mort recommencée. Pourquoi ne s'agirait-il pas au contraire d'une intuition imprévue et autonome, s'opposant même à tout ce qui précède ? Après tout, découvrir que notre Prince était, en sa personne même, le Génie tant recherché constitue quand même une véritable conquête ! Bref, comme souvent chez Rimbaud, une assertion en elle-même élémentaire, d'une netteté sans nuances et sans faille, se révèle pourtant absolument sibylline dès qu'on la replace dans son environnement global ; elle en devient, presque, mystérieusement ironique, à tel point le contraste entre ces deux aspects s'avère profond. Tout a été dit – et rien n'est vraiment plus intelligible.

André Guyaux a par ailleurs souligné à juste titre la densité rhétorique de cette courte séquence, où l'antimétabole s'unit à l'épanalepse – et à la tautologie... [éd. 1985b, p. 100]. Mais pourquoi justement répéter le même constat ou presque – comme si l'identité Prince-Génie n'était pas déjà évidente après la première affirmation ? Faudrait-il donc douter que le Génie puisse vraiment être le Prince ? Il est vrai que, par une telle insistance, Rimbaud ne veut probablement que prouver (de quelque côté qu'on envisage la chose) la coïncidence parfaite et absolue du Prince et de son Génie, présentée (sans doute) en deux moments distincts, comme les deux étapes de leur histoire<sup>20</sup> : autrement dit, avant son apparition fabuleuse, la Prince était déjà le Génie ; en apparaissant soudain un soir, le Génie n'était encore que le Prince (d'ailleurs, même sur un plan purement typographique, ne dirait-on pas que le Prince enveloppe – en l'enfermant à l'intérieur de la séquence, comme par un jeu d'émanations réciproques – un Génie dont il serait la face normalement offerte et publique ?).

Et pourtant, une deuxième lecture s'avère aussi possible, ne prenant en compte dans la répétition que sa valeur de redondance : si au bout de sa quête, le Prince n'a fini par trouver que sa « Verdoppelung » [Wetzel

19. Expression de la cause ou de la conséquence – « en effet » ou « voilà qui prouve que » –, cela revient au même.

20. André Guyaux commente : « Le fait qu'il y ait deux phrases au lieu d'une est le signe subsistant de la dualité perdue » [éd. 1985b, p. 101].

1985, p. 190], toute l'aventure de *Conte* pourrait donc se réduire à un misérable cercle vicieux. Rien de nouveau : le Génie si ardemment attendu n'était encore et toujours que le Prince. Ainsi, dans le « redoublement chiasmique de la phrase », le même Wetzel nous montre l'« image inversée de Narcisse » – « réfléchie par l'eau » [Wetzel 1984, p. 89 ; 1985, p. 192]. Finalement, tout ce *Conte* rimbaldien pourrait être placé sous le signe de la rêverie : le Génie « sauveur », d'après Étiemble et Gaucière [1936, rééd. 1966, p. 251], n'est en effet qu'une « invention » du Prince : bref, ce Prince n'a fait que « rêver » son aventure, il a « feint » de mourir à la « réalité qu'il haïssait » – et qui reste bel et bien la seule vérité finale : « Mais ce Prince *décéda* [...] ». Et donc, en donnant aux dernières lignes de *Conte* cette apparence énigmatique (de même que dans *Royauté, H, Dévotion*), Rimbaud fait selon Giusto de l'« ironie » à l'égard « de soi-même et du lecteur » – ironie par laquelle il se propose apparemment de « liquider » sa propre « expérience visionnaire », une « fantaisie subjective » comme celle du Prince [1980, p. 327, 329]. Marco Gehring a le mérite de condenser le point de départ idéal de ces lectures sous une forme bien catégorique : « Entre le Prince et le Génie manque le rapport d'altérité sans lequel l'expérience mystique n'a pas lieu » [1986, p. 138] – ce qui prouve *a contrario* que la morale de cette histoire n'est peut-être pas aussi évidente qu'on voudrait bien le croire... En effet, si la formule impérative de Marco Gehring était exacte, quel sort faudrait-il réserver à un Hâllaj (« ana-l-Haqq » : « je suis la Vérité » – c'est-à-dire Dieu), à un Bîstamî (« j'ai considéré mon essence, et j'étais, moi, Lui ! »), à un Maître Eckart (« Dieu et moi nous sommes un », « Dans ma naissance éternelle naquirent toutes choses ») – et j'en passe...<sup>21</sup> ?

Mais revenons à *Conte*. Quel qu'en soit le sens définitif, le poème (qui semblait clos après cette dernière découverte doublement exprimée) nous réserve au contraire un nouveau rebondissement – une dernière phrase à la fois équivoque et lapidaire : « La musique savante manque à notre désir ». André Guyaux n'a pas tort de juger que cette phrase « se détache » de tout ce qui la précède – et qu'elle est même « paradoxale » par rapport à l'ensemble du récit [éd. 1985b, p. 96 ; 1985a, p. 213]. En effet qu'est-ce que la « musique » vient faire tout à coup dans l'aventure du Prince ?

21. Voyez d'ailleurs *supra* l'histoire du Sîmorgh. Il est vrai qu'un mystique crucifié par les orthodoxes, comme Al-Hallâj –, eh bien, ça n'est pas tout à fait catholique...

D'autre part, Albert Henry n'a pas tort non plus lorsqu'il voit dans cette conclusion « la clé de toute la pièce » [1989a, p. 92, n. 31]; de même, Jacques Geninasca [1986, p. 141] lui accorde le rôle classique de la « moralité » dans une fable : par cette dernière maxime, le narrateur « tire la leçon » de son histoire<sup>22</sup>.

On a bien vu que les dernières lignes du poème ont pris la forme de l'« énigme » selon Jean-Pierre Giusto [1980, p. 327]<sup>23</sup> ; d'autres auteurs parlent plutôt de « symbole » [Henry 1989a, p. 82, n. 10]<sup>24</sup> ou d'« allégorie » [Johnson 1973, p. 77]<sup>25</sup> ; en tout cas, toute cette page se donne à lire comme une *transposition*. Sa dimension métaphorique est palpable – elle parle visiblement d'*autre chose* que de princes et de génies : voilà peut-être pourquoi ce qui, dans l'histoire, est absurde littéralement ne le serait sans doute plus sur un plan figuré. Il est donc naturel qu'on ait lu cette « musique » finale comme une « métaphore » – d'ailleurs « banalisée » – de la parole [Hamon 1979, p. 457]. Et l'adjectif « savant », d'après Wetzel, pourrait donc désigner la poésie à venir du « suprême *Savant* » évoqué dans la lettre à Demeny [1984, p. 90].

Or, poursuivons le déchiffrement métaphorique : dire que cette musique nous « manque » équivaut sans doute, pour parler comme Jean-François Laurent [1986, p. 51], à une véritable « remise en cause » de l'écriture<sup>26</sup> – incapable de « dire la vérité » [Johnson 1973, p. 77], ou, plus subtilement, impuissante selon Wetzel à satisfaire « *réellement* » des désirs [1984, p. 89]<sup>27</sup>.

22. Ainsi, la « moralité » assure la « transposition des contenus du plan de l'énoncé à celui de l'énonciation » (*ibid.*). Et donc, ce dernier alinéa « répond à l'ensemble des alinéas qui le précèdent » [Gehring 1986, p. 139].

23. C'est même « énigmatiquement » que Rimbaud a donné la « clef de l'énigme » selon Giusto (*ibid.*, p. 328).

24. La métaphore serait même politique selon Gianni Nicoletti : en effet, si le Génie est le poète, son identification pas toujours très heureuse avec le Prince revient à dire qu'il n'a nullement le Pouvoir – qu'il ne peut pas vraiment changer le monde : bref, la poésie n'a pas réussi à « gouverner » la société humaine [1965, p. 299-305].

25. Mais le sens littéral proposé par Barbara Johnson [1973, p. 76] (l'union du Prince et du Génie exprimerait « l'union désirée entre un signifiant et un signifié ») a quelque chose de vaguement burlesque...

26. Encore plus précisément, la dernière sentence de *Conte* serait, selon Jacques Plessen, une sorte de morale « métatextuelle » signifiant « que le code fait défaut » [1983a, p. 22].

27. D'après Pierre Brunel, le poète n'a su créer qu'une « fantasmagorie », dont la fin de *Conte* dénonce le caractère mensonger [1983c, p. 101]. Voilà donc la morale de *Conte* selon Che

D'autre part, le *nous* – impliqué dans un « désir » (« *notre* désir ») que la « musique » ne saurait combler – renvoie sans doute (par un pluriel de majesté) à la personne individuelle du poète ; il n'empêche que ce même *nous* pourrait inclure également le lecteur, et même la totalité des êtres humains. Or tous ces acteurs potentiels ne pratiquent pas forcément l'écriture... De même, pourquoi la « musique », chez Rimbaud, ne serait-elle toujours qu'un pauvre synonyme de la toute-puissante poésie ? La musique rimbaldienne possède quand même une identité bien à elle : c'est par elle (dans la lettre à Demeny) que « le cuivre *s'éveille* clairon » – que « la symphonie... *vient d'un bond* sur la scène » ; bref, son apparition suffit à transformer radicalement le monde – une prodigieuse plénitude succède alors au vide précédent (voyez l'effet de la « voix féminine » arrivée jusqu'au « fond des volcans et des grottes arctiques », dans *Barbare*).

Ce dont on vient finalement de percevoir à la fois la nécessité et l'absence n'est d'ailleurs pas la musique en général : les mélodies faciles et vulgaires (comme les « générosités » qui avaient si cruellement déçu notre Prince) ne manquent donc pas, et en tout cas ne feraient pas l'affaire. Ainsi, dans l'œuvre même de Rimbaud, il est question d'« opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs », pendant des « peintures idiotes », si aimées au temps de la « folie » que relate le deuxième volet des *Délires*<sup>28</sup> ; on pourrait songer également aux « chansons populaires arrangées » de *Mauvais sang*, l'un des traits typiques des temps modernes, si totalement dominés par la « race inférieure » ; d'ailleurs, comme l'écrivait le poète de seize ans à Demeny, la chanson « est si peu souvent l'œuvre », c'est-à-dire « la pensée chantée et *comprise* du chanteur »...

Toutefois, une autre musique doit exister également, que cerne un article défini : la musique « élaborée » [Didier 1987, p. 31], fruit d'un savoir

Jinshan (« La quête de la vérité : *Conte* », colloque de Wuhan (Chine), novembre 1988, non publié) : « la vérité n'est pas dans une aventure fabuleuse ». Remarquons d'autre part que James Lawler [1989, p. 158] donne une valeur somme toute positive à ce « manque » – lieu où « intervient » précisément le rêve : tel est d'après lui le « paradoxe » de l'acte poétique, acte qui, « à partir de la dépossession de soi » (la « dualité radicale » séparant Prince et Génie), doit précisément finir par « créer ce qui fait défaut ».

28. Ces « refrains » et ces « rythmes » se rapportent surtout à l'écriture (poétique), selon Suzanne Bernard et André Guyaux [éd. 1981, p. 472, n. 4], ainsi que selon Jean-Luc Steinmetz [éd. 1989a, p. 200, n. 4], mais le côté plus véritablement musical n'est pas forcément absent non plus...



supérieur – « la musique savante »<sup>29</sup>. Serait-elle soumise ici au même destin que dans *Matinée d'ivresse*, où, « la fanfare tournant, nous serons rendu à l'ancienne inharmonie » ? Harmonie instable qui, en se prolongeant, change de direction pour basculer dans un état contraire<sup>30</sup>... Quoi qu'il en soit, l'expression du manque, ici, n'est pas du tout univoque. Dire que cette musique nous fait défaut doit signifier sans doute que nous la désirons, mais sans succès : donc elle pourrait être inaccessible [Henry 1989a, p. 82], ou ne pas être de taille à nous satisfaire ; elle pourrait même ne pas exister du tout [Didier 1987, p. 31] ; d'autre part, si elle « manque » à « notre désir », c'est peut-être que notre désir l'ignore : en d'autres termes, nous ne la désirons pas [Guyaux 1984c, p. 201], ou nous ne savons même pas la concevoir. On voit bien en tout cas que cet enchevêtrement de sens virtuels converge finalement vers une idée unique, de quelque côté qu'on l'envisage : l'évidence du *manque* – sans doute, le résultat escompté par Rimbaud... souligné même, phonétiquement, par l'écho presque agaçant du son /ā/, accentué les deux fois, et les deux fois uni à une occlusive – /k/ après /t/ : « *savante manque* » ; d'ailleurs, le flou même d'une formule aussi polyvalente est une manière d'expression, ou de preuve, de la carence qu'elle veut précisément avouer.

Or, d'un certain point de vue l'aspect oblique de cette sentence n'est pas moins important que ses contenus conceptuels. Si Rimbaud avait voulu dire tout simplement : nous désirons mais n'atteignons pas quelque

29. Dans un article que me signale amicalement Olivier Bivort (« Musique. Harmonie et mélodie », *La Renaissance littéraire et artistique*, 2<sup>e</sup> année, n° 9, 5 avril 1873, p. 67), un certain Phémus, part en guerre contre les amateurs de musique « simple », qui sacrifieraient volontiers harmonie, rythme, instrumentation au pur « dessin mélodique » : ces personnes, dit Phémus, « traitent généralement ce qui leur déplaît de "musique savante" ». La « musique *savante* » clôturant *Conte* semble s'opposer d'autre part à la conclusion de *Guerre* : « C'est aussi *simple* qu'une phrase musicale ». Très simple donc ? Ou plutôt, pas du tout ?... Certes, si on ne veut pas pencher vers une lecture par trop ironique, la première interprétation semble être plus vraie – mais il s'agit en tout cas d'une simplicité *sui generis*, qui ne sera pénétrée qu'avec le temps – à travers tout l'itinéraire de *Guerre*. Relevons d'ailleurs que, d'après Maria Luisa Premuda Perosa, Rimbaud entend évoquer ici une « *unité* » nouvelle conciliant les « poussées de l'instinct » et les « apories rationnelles » – une « simplicité suprême » abolissant l'« effort » et la « dispersion de l'être » [1990, p. 195] ; bref, « simple » s'opposerait ici non pas à « difficile », mais à « multiple » [*ibid.*, p. 198, n. 46]. Or il est question ici d'« *une* phrase », une phrase quelconque, au choix, mais aussi, une seule et pas deux. N'empêche que ce qui est « multiple » et complexe est par là même virtuellement plus « difficile » que ce qui est « simple »...

30. Ce qui intéresse Rimbaud « musicien », d'après Jean-Louis Backès, est d'ailleurs le moment très bref où « le système des sons se modifie, bascule dans un autre » [1982, p. 59].

« musique » bien particulière, pourquoi donc hypostasier « notre désir » (d'ailleurs déjà implicite dans l'idée même de la privation enfin perçue), en octroyant une existence figée, autonome à cette pure fonction psychologique de l'homme ? D'ailleurs, cette même remarque pourrait être faite à n'importe quel moment de notre *Conte* métaphorique : partout on retrouve la même dimension abstraite, indirecte, formulaire, à tel point que ne pas l'avoir interrogée signifie probablement *ne pas avoir encore vraiment lu* le poème. Ce Prince qui ne « s'était employé » qu'à la « perfection des générosités vulgaires » est certes quelqu'un qui a consacré toutes ses énergies affectives à des objectifs qui n'en valaient pas la peine ; des « *aberrations de piété* » indiquent sans doute la déformation d'une ardeur qui n'était au début que positive ; et si personne n'« offrit » au Prince le « *concours de ses vues* », cela veut dire également que toute forme d'avis ou de commentaire aurait été une aide précieuse pour notre héros – comme le suggèrent les termes « offrir » et « concours »... Ceci dit, le caractère sinueux et artificiel de ces tournures ne peut pas manquer de nous frapper : elles relèvent apparemment d'une langue de nulle part. Voyez par exemple l'emploi intransitif, absolu d'une forme verbale : « Que ce fût ou non une aberration de piété, *il voulut* » : on dirait que l'action se fige dans une sorte de posture hiératique ou rituelle.

D'autre part, cette langue est surtout faite de substantifs : la « perfection des générosités vulgaires », les « révolutions de l'amour »<sup>31</sup>, les « aberrations de piété », la « santé essentielle », etc. – autant de substances, ou plus exactement de catégories et d'actes connus, inventoriés une fois pour toutes. L'abondance des articles définis vient d'ailleurs confirmer cette première impression : « *l'heure du désir et de la satisfaction essentiels* » suggère évidemment des identités bien précises – or, il en est de même pour « *cette complaisance* », « à la fois, dit Barbara Johnson, discours indirect du Prince et expression démonstrative qui nous implique » [1973, p. 74]

31. Des changements dans la façon d'aimer, mais aussi sans doute des « révolutions » provoquées par l'amour (grâce à la polyvalence d'un génitif). Quant aux « générosités vulgaires », on peut lire par contraste la version de Gian Piero Bona [éd. 1973, rééd. 1990, p. 317] : « Un Principe si tormentava perché si era dedicato sempre a *perfezionare le generosità volgari* ». Rien de plus qu'un despote éclairé, partisan des réformes ?... Le Prince de Rimbaud était quand même plus oblique et complexe, lorsqu'il visait « la perfection des générosités vulgaires » – autant dire, probablement, la réalisation la plus achevée (*perficere*!) des formes pourtant basses et banales de générosité que l'on pratique habituellement : de quoi être effectivement « vexé », dès qu'on en prend conscience...

– dans une certaine mesure, bien entendu... Cette langue, pourtant chargée de notions essentiellement abstraites, arbore ainsi – en même temps – une netteté qu'on dirait métallique : l'« amour multiple et complexe » du Génie semble être la description d'une véritable mécanique. Une telle tendance à la formule est sans doute l'un des traits typiques du style rimbaldien en général ; mais ici, la formule vaut surtout en tant qu'elle présuppose, ou veut présupposer, un savoir commun, ou en tout cas possible : l'article défini (« les générosités vulgaires ») fait allusion à ces connaissances en veillesse – qu'on pourrait même appeler des mythes virtuels<sup>32</sup>.

D'autre part, comme le souligne Philippe Hamon [1979, p. 456], le narrateur de *Conte* n'est pas du tout indifférent à sa matière : il définit, on l'a vu, les générosités de tout le monde – et du Prince – comme « vulgaires », il parle d'« aberration », de « cruauté », il intervient dans son récit par des marques modalisantes (« assez large », « probablement », « donc », etc.), ou par la ponctuation émotive (interrogations, exclamations). Il faut ajouter que son récit prend également, à l'occasion, la forme d'un échange plus ou moins explicite avec autrui ; « Que ce fût ou non une aberration de piété » équivaut par exemple à reconnaître à mots couverts que quelqu'un pourrait (a pu) penser que ce fut effectivement, etc. Certes, le conteur semblerait sous-entendre : en tout cas, le résultat ne fut que noble... – mais de fait, rien qu'en évoquant cette censure éventuelle, contre le point de vue du Prince, il embrasse plutôt le point de vue de la communauté ; le mot même de « piété » relève sans doute d'une sensibilité religieuse tout à fait traditionnelle. « Peut-on s'extasier dans la destruction... », se demande-t-il de même – autant se demander en termes plus polémiques : comment est-il possible...<sup>33</sup> ? ; par cette fausse question (la tournure excl-

32. Chez Rimbaud, il est fréquent d'être affronté à des substantifs déterminés uniquement par un article défini ; à propos de ce « tour rimbaldien » typique, Olivier Bivort a écrit des pages pénétrantes : ainsi utilisé, l'article est, selon Bivort, l'indice d'une « transformation » [1989, p. 97], puisqu'il fait passer le nom qu'il détermine au rang de « concept » (unitaire), de « catégorie générique » (p. 95 *sqq.*) – quitte à lui octroyer aussitôt de « nouvelles significations » (p. 97), découlant du contexte particulier : l'article défini « disconnote », mais pour « redénoter » (p. 95 et 98). Bivort s'inscrit donc en faux (p. 89 *sqq.*, 91 *sqq.*) contre toutes les interprétations – « article de notoriété », théorie de la « localisation » de J.-A. Hawkins – selon lesquelles les articles définis se rapportent à un référent partagé entre énonciateur et récepteur.

33. Cet alinéa se situe ainsi, comme le remarque Hermann Werzel [1985, p. 190 *sqq.*] à mi-chemin entre le Discours et le Récit, pour employer les termes classiques de Benveniste.

mative est d'ailleurs très éloquente), notre conteur donne en fait la parole à une opposition embryonnaire – celle de tout le monde.

Le conteur parle donc au nom du « peuple » – nous avons déjà pu le constater ; cesse-t-il pour autant d'être solidaire du Prince ? Grâce au dernier apophtegme (la dernière ligne de *Conte*), la boucle est bouclée, l'échec est commun<sup>34</sup> : la musique « manque » (constatation universelle) répond à la subite autoconscience du début : « Un Prince était vexé ». « *Notre désir* » (comme on l'a déjà vu) est donc celui du poète-conteur, de son public, des hommes tout court – et même du Prince (qui cherchait bien, de son côté le *désir* « essentiel ») ; le « un » anonyme du début s'élargit enfin dans « notre » : la musique « manque » – au présent, et toujours. Bref, l'aventure solitaire du « Prince » concerne, en un sens, tous les hommes... mais pour atteindre ce but collectif, elle a dû pour ainsi dire se déguiser pudiquement. « *Un Prince* » : même sans trop insister sur « *notre désir* », il n'est certes pas difficile de reconnaître dans ce personnage inconnu, de nombreux traits d'Arthur lui-même. Le Prince, futur roi qui part en guerre contre la vieille vie est sans doute une image plausible du poète pubère<sup>35</sup> qui « trouvait dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie moderne » (*Alchimie du verbe*) – le poète adolescent ayant « assis », un soir, « la Beauté sur ses genoux » (« Jadis, si je me souviens bien... »), pour la trouver, aussi, « amère ». D'ailleurs, ce Prince qui traverse essentiellement une « crise d'identité » [Geninasca 1986, p. 143], et qui n'est donc sûr que de ce dont il ne veut plus – eh bien, ce Prince monopolise bien des affres de l'adolescence ! Même le chemin de la « cruauté » a été choisi pour « se rajeunir » – en d'autres termes, pour recouvrer à rebours du temps, polémiquement, l'état intact des origines. Et si, au contraire, on envisage l'histoire du « Prince » rimbaldien sous un jour plus néfaste – son autre jour possible –, l'obsession de mort qui la domine effectivement d'un bout à l'autre (« assassiner », « s'anéantir »...) correspond finalement assez bien à cette même révolte furieuse contre la vie telle qu'elle est (contre ce présent écoeurant et inaccompli). Bref, Enid Rhodes Peschel a raison de retrouver, sous l'accoutrement d'un Prince féérique, les traits plus familiers de l'« adolescent qui veut mourir » [1974, p. 10].

34. Jacques Geninasca [1986, p. 141] parle d'un « défaut de compétence commun aux partenaires de l'énonciation énoncée et au héros de *Conte* ».

35. Qu'on se souvienne du « Rimbaud de 1871-1872 » d'après Breton, « véritable dieu de la puberté comme il en manquait à toutes les mythologies » (*Anthologie de l'humour noir* [1940], Jean-Jacques Pauvert, 1966, p. 280) ; l'idée a été reprise par Étienneble [1986].

Mais enfin, pourquoi faut-il que, voulant raconter quelque chose de sa propre histoire (tout à fait particulière et même unique), le poète emprunte au contraire des formules aussi distantes, aussi abstraites et parfois même aussi conventionnelles ? Les majuscules « Prince »- « Génie » sont à ce titre tout à fait significatives [Johnson 1973, p. 72], mais on a déjà relevé le rôle essentiel des poncifs dans le poème. Et pourquoi épouser jusqu'aux vues banales de tout le monde ? C'est que, de toute manière, la parole du conteur public doit coïncider, tant bien que mal, avec la parole – stéréotypée, anonyme – d'une *tribu*. Autant sans doute que cette vérité soit directement sous les yeux de tout le monde... Entre les formes, apparemment canoniques, du récit, et l'entreprise, singulière, solitaire, anarchique même, qu'il s'agit en l'occurrence de relater, le décalage est en effet assez choquant. Apparemment, le narrateur ne prend en compte, de cette histoire, que les côtés précisément que son public aurait pu, lui aussi, voir ou savoir. Et donc, il accumule des vérités irréfutables (le Prince *était* le Génie) – mais disjointes, éparses, pour ainsi dire atomiques<sup>36</sup> (et donc aussi, nous l'avons déjà vu, potentiellement ambivalentes) ; un sens plus complet n'existe qu'à l'état virtuel – dans les silences qui les séparent ?... Bref, tout est dit, et rien n'est dit : aucun « coup de ton doigt sur le tambour » (comme dans *À une Raison*), pour animer et unir ces évidences désagrégées, pour « commencer la nouvelle harmonie » ; pas de « musique savante ».

Ainsi, la dernière phrase de ce *Conte* métaphorique en est bel et bien la clé globale. C'est elle qui apporte le dernier mot (le « manque » final) dans cette relation d'une quête – mais en elle également tout le récit se réfléchit comme dans un fragment de miroir, puisqu'elle est chargée de nous dire, entre autres choses, que le poème a mis aussi en scène (face à l'« immensité de l'univers »<sup>37</sup>) la parole du conteur, état de grâce musical – et ses limites.

36. Chez Rimbaud, « la pensée discursive n'existe [...] à aucun degré », remarquait d'ailleurs finement Jacques Rivière [1914, rééd. 1977, p. 182].

37. *Génie*. À propos de cette langue mimétique et significative jusque dans ses ambiguïtés, voyez les pages denses de Jean-Pierre Chambon [1990]. Après avoir montré qu'à l'époque de Rimbaud, la locution « prendre du dos » existait dans le vocabulaire argotique, avec le sens de « sodomiser » (p. 178 *sqq.*), Chambon souligne l'ambivalence syntaxique du segment rimbaldien « on les envoie prendre du dos », comparable à celle, par exemple, de « je l'entends appeler » (qui équivaut soit à « j'entends X qui appelle », soit à « j'entends appeler X ») : le pronom « les » peut donc être pris soit comme agent, soit comme patient (p. 181) ; or d'après Chambon cette ambiguïté des rôles grammaticaux et sémantiques sert à « mimer » l'ambiguïté des rôles sexuels (« actif » / « passif »).



## VIES

Ces trois poèmes, portant un titre collectif (*Vies*) que rien, même pas le moindre article, ne limite, ménagent une belle surprise au lecteur : tous les temps, tous les paysages et tous les rôles divergents dont il sera question appartiennent en réalité à une seule histoire individuelle, que d'ailleurs ils sont loin d'épuiser. Et dès le départ, un tel passé complexe possède apparemment le même niveau d'actualité que l'heure présente. Il fait brusquement irruption sur la scène comme une présence fulgurante, que désigne l'exclamation : « Ô les énormes avenues du pays saint [...] ! ». Tous les renseignements discursifs que véhiculent normalement les verbes sont ici absents : il ne reste plus qu'un être-là immédiat, sans commentaire. En même temps, la répétition de sonorités analogues à une très courte distance (« les é- »), le retour du même son (« Ô les éno- »), mais plus ouvert /o/ - /ɔ/, et formant avec les deux e une sorte de chiasme /o/ - /ɛ/ - /e/ - /ɔ/, le rythme cadencé des accents<sup>1</sup> (4-4-4), tout suggère l'allure lente d'une rêverie, que la séquence qui suit reproduit de près : même dédoublement initial d'une voyelle (« les ter- »), même présence d'une structure cadencée, quoique moins étendue (3-3), et que renforce ici le martèlement « ter » / « tem- » : « Ô les énormes avenues du pays saint, / les terrasses du temple ! ».

Le gigantisme de ces espaces ouverts dépasse visiblement toute mesure habituelle : ainsi, à l'entrée du poème un territoire autre, sacré, se dessine – le « pays saint », le « temple » ; et pourtant, de telles étendues grandes ouvertes ont également quelque chose d'une scène théâtrale. D'ailleurs, une question succède immédiatement à la première exclamation, si bien que la tension émotionnelle, tout en changeant de direction, ne se relâche nullement : « Qu'a-t-on fait du brahmane qui m'expliqua les Proverbes ? ». C'est toutefois à partir de cette deuxième étape de l'histoire que le passé se déclare brusquement : « m'expliqua » ; la question, en elle-même, laisse percer une inquiétude (la menace du pire ?). Il est vrai que le souvenir prend alors une force plus grande : « D'alors, de là-bas, je vois encore même les vieilles ». Perfection d'une mémoire ayant gardé jusqu'à la trace des personnages les

1. Si l'on tient compte du /s/, bien entendu.

## Vies

### I

*Ô les énormes avenues du pays saint, les terrasses du temple ! Qu'a-t-on fait du brahmane qui m'expliqua les Proverbes ? D'alors, de là-bas, je vois encore même les vieilles ! 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. — Un envol de pigeons écarlates tonne autour de ma pensée — Exilé ici j'ai eu une scène où jouer les chefs-d'œuvre dramatiques de toutes les littératures. Je vous indiquerais les richesses inouïes. J'observe l'histoire des trésors que vous trouvâtes. Je vois la suite ! Ma sagesse est aussi dédaignée que le chaos. Qu'est mon néant, auprès de la stupeur qui vous attend ?*

### II

*Je suis un inventeur bien autrement méritant que tous ceux qui m'ont précédé ; un musicien même, qui a trouvé quelque chose comme la clef de l'amour. À présent, gentilhomme d'une campagne aigre au ciel sobre j'essaie de m'émouvoir au souvenir de l'enfance mendicante, de l'apprentissage ou de l'arrivée en sabots, des polémiques, des cinq ou six veuvages, et quelques noces où ma forte tête m'empêcha de monter au diapason des camarades. Je ne regrette pas ma vieille part de gaieté divine : l'air sobre de cette aigre campagne alimente fort activement mon atroce scepticisme. Mais comme ce scepticisme ne peut désormais être mis en œuvre, et que d'ailleurs je suis dévoué à un trouble nouveau, — j'attends de devenir un très méchant fou.*

### III

*Dans un grenier où je fus enfermé à douze ans j'ai connu le monde, j'ai illustré la comédie humaine. Dans un cellier j'ai appris l'histoire, à quelque fête de nuit dans une cité du Nord j'ai rencontré toutes les femmes des anciens peintres. Dans un vieux passage à Paris on m'a enseigné les sciences classiques. Dans une magnifique demeure ternée par l'Orient entier j'ai accompli mon immense œuvre et passé mon illustre retraite. J'ai brassé mon sang. Mon devoir m'est remis. Il ne faut même plus songer à cela. Je suis réellement d'outre-tombe, et pas de commissions.*



moins dignes d'attention ? Mais ces « vieilles » pourraient être aussi naturellement liées, en tant que grands-mères, à l'enfance première du témoin, tout comme l'agrandissement des dimensions générales pourrait bien évoquer un souvenir d'enfance : « Ô les énormes<sup>2</sup> [...] ».

L'allure de la séquence est progressive : « d'alors » (2 syllabes), « de là-bas » (3 syllabes), « je vois encore » (4) ; des rimes disposées en forme de chiasme (« *alors* » /ɔʀ/ – « *là-bas* » /a/ – « *vois* » /a/ – « *encore* » /ɔʀ/) soulignent la montée lente du souvenir : la mémoire ne se refait que graduellement. Le fil d'une autre rime relie d'ailleurs aux « *vieilles* » de la fin une autre masse de souvenirs : « Je me souviens des heures d'argent et de soleil [...] ». Le rythme est, encore une fois, cadencé : « souviens », « argent », « soleil » délimitent en fait des unités de quatre syllabes (si nous ne comptons pas le /ə/ d'« heures »). Une même lumière mélange l'éclat diurne du « soleil » et une clarté, probablement lunaire, « d'argent ». Ainsi, toute notion précise du temps a disparu ; le protagoniste lui-même est égaré quelque part « vers les fleuves » – même paysage immense et ouvert qu'au début : « Je me souviens des heures d'argent et de soleil vers les fleuves ». Le poète de seize ans – de *Sensation* – rêvait de se perdre dans la Nature – « heureux comme avec une femme ». À présent, le « comme » a fait défaut, et toute l'extase s'est concentrée uniquement dans une bizarre impression synthétique : la « main » mythique de la « campagne » pèse réellement sur l'épaule du témoin-protagoniste. D'ailleurs, la formule brachylogique « nos caresses debout » (transférant la station verticale des personnages aux caresses qu'ils échangent) fige dans un geste assez théâtral leur présence au milieu d'une scène hyperbolique – les « plaines », qu'imprègne l'odeur insolite du « poivre ».

Et pourtant, depuis la première irruption immédiate du souvenir « Ô les énormes [...] », l'effet de présence ne fait que s'affaiblir ; « je vois » marquait encore un être-là plus intense que « je me souviens », mais en fait, la répétition « d'alors, de là-bas » emphatise déjà la distance qu'elle était censée abolir. Et tout de suite après, un présent absolument actuel vient couper le déroulement du souvenir, dont le sépare d'ailleurs un couple de tirets. Encore une fois, la cadence des accents est régulière (ici, trisyllabique) : « Un envol de pigeons écarlates [...] ». Ce développement

2. Voyez les « dames qui tournoient sur les terrasses » du poème qui ne s'intitule pas par hasard *Enfance*.

progressif de la séquence ne sert en un sens qu'à préparer l'action indiquée par le verbe ; « écarlates » clôtüre la partie ascendante de la proposition, mais c'est bien grâce au verbe, venant tout de suite après, qu'une rupture très nette interviendra : le rythme explose sous l'effet d'une répétition agaçante en cet espace réduit de deux ou trois syllabes : « écarlates tonne » ; en outre, un écho fait aussitôt retentir ce même choc de dentales : « Un envol de pigeons écarlates tonne autour de ma pensée ». Scène d'une puissance presque excessive : les ailes froufrouantes des pigeons produisent ici le bruit violent du tonnerre, la couleur de leur plumage atteint même les limites hypertrophiques du rouge – l'« écarlate », éclatement des « millions d'oiseau d'or » cachés dans les « nuits sans fond » du *Bateau ivre*<sup>3</sup>. On peut, bien entendu, se faire capter par le dynamisme d'une telle image ; d'ailleurs, depuis justement *Le Bateau ivre* (où nous trouvons également « l'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes »), on dirait bien que l'idée même de l'envol collectif s'est saturée, chez Rimbaud, d'une énergie très spéciale. Mais ce déploiement ascensionnel ici n'est que donné à voir, ou tout au plus à écouter : une frontière très évidente l'arrête « autour » du protagoniste, qui pour le coup se trouve soumis à un véritable état de siège, comme si l'« envol » spectaculaire n'avait pas d'autre but, en réalité, que cette manière d'enveloppement : présence à la fois proche et insaisissable. Bref les pigeons de *Vies I*, brisant soudain le flux aisé de la mémoire, semblent chargés d'un message qu'il faut bien dire énigmatique : et s'ils ne faisaient que répondre, comme des revenants indéchiffrables, aux tentatives d'évoquer une saison totalement révolue ? En tout cas, leur présence éclatante s'est glissée comme un « contretemps » [Guyaux *éd.* 1985b, p. 90] dans le libre écoulement du souvenir.

3. Vers 157-158. Ernest Delahaye [1927, p. 29] voyait dans l'« envol » des « pigeons écarlates » la marque d'une « exaltation soudaine de l'esprit » ; d'ailleurs, selon C. A. Hackett ces oiseaux pleins de dynamisme ne feraient que reproduire le « vigoureux battement d'ailes (sembleable parfois à «une claquette», dit Buffon) que fait n'importe quelle bande de pigeons [...] lorsqu'elle prend son vol » [1967, p. 97]. Et pourtant, même si l'on acceptait comme réalistes les deux hyperboles « écarlates » et « tonne », il faudrait toujours expliquer pourquoi ce jaillissement d'énergie ne produit qu'un mouvement (apparemment bloqué) « autour » du protagoniste. « Un envol de pigeons écarlates [...] » : leur élan couvre une aire de plus en plus étendue, à mesure que le segment avance. « Autour de ma pensée », image finale, pourrait donc dire la saturation achevée de l'espace – l'enveloppement total ; mais, en même temps, cette image est une image figée : l'« envol » tourne pour ainsi dire en rond, il ne va nulle part (d'ailleurs, dès 1888 Jacques Plowert, que cite Hackett, donnait le sens de « vol elliptique » à ce déverbal rimbaldien de « s'envoler »).

En même temps, notre oreille sait que le fil du discours ne s'est jamais vraiment perdu : la fin de cette séquence intercalée, reprenant (« ma pensée ») le son final de la phrase précédente, « poivrées », se répercute aussi au début de la séquence nouvelle : « exilé » ; grâce à de telles correspondances, le discours reprend tel quel, à partir du point où il s'était interrompu ; du reste, une chaîne de répétitions phoniques (/e/ - /i/ - /e/ - /i/ - /i/ - /e/ - /y/ - /y/ - /e/) parcourt évidemment cette nouvelle séquence : « *exilé ici, j'ai eu une scène...* ». Or, ce cadeau d'une scène théâtrale pourrait bien être une conséquence, aussi bien qu'une compensation, de l'« exil » et du « pays » ainsi perdu. Il est vrai que le plateau d'un théâtre est en lui-même un lieu d'exil ; ainsi, l'ancien habitant du « pays saint » a été réduit à une existence de pure fiction. On pourrait même penser que l'outrance de sa présentation (« j'ai eu une scène où jouer les *chefs-d'œuvre* dramatiques de toutes les littératures ») est, à elle toute seule, une forme d'autoparodie<sup>4</sup>. Et pourtant, ces fantasmes « littéraires » ne sont pas moins solides en un sens que les « Proverbes » mythiques du début : c'est par leur biais que le jeune expérimentateur a pu s'assimiler toutes les histoires possibles, les situations fondamentales, les essences du monde humain. Ainsi, l'œuvre d'initiation se poursuit d'une certaine manière même dans l'« exil » occidental ; des marques réitérées de « richesse » (« les richesses inouïes » ou « les chefs-d'œuvre [...] de toutes les littératures », tous les « trésors que vous trouvâtes ») se succèdent et s'accumulent ostensiblement ; mais surtout, tout le spectacle est placé sous le signe de la contemplation, du dégage-ment, de la « sagesse ».

La « scène » du début annonce et permet d'entrée de jeu ce détachement pour ainsi dire gratuit ; la vision prime : « Je vous *indiquerais* les richesses inouïes. *J'observe* l'histoire des trésors que vous trouvâtes. Je *vois* la suite ! ». Le voyant-voyeur domine du haut de son attitude contemplative la scène du monde ; sa diction même prend une cadence qu'on dirait théâtrale – emphatique ou ludique ? Écoutons les échos /t/ /r/ (que préparait l'« histoire ») des « *trésors que vous trouvâtes* », ou les fins assonantes des deux séquences, « *trouvâtes* » - « *suite* ». Le détachement est tel que le narrateur semble contempler du dehors, en même temps qu'il le subit, l'enveloppement des « pigeons écarlates » ; en un sens, il ne pénètre pas plus

4. Une profusion de dentales charge la séquence d'une emphase évidente : « *dramatiques de toutes les littératures* ».

que ces bruyants oiseaux à l'intérieur d'une présence (« ma pensée ») qu'on dirait presque indépendante et autre<sup>5</sup>. Cette suite fébrile de performances narcissiques, à la première personne (« j'ai eu une scène », « Je vous indiquerais », « J'observe », « Je vois ») ne va pas sans une certaine ambiguïté – la même voix, ou les mêmes intonations, retentissent également dans la *Nuit de l'enfer* : « Je suis maître en fantasmagories [...] J'ai tous les talents [...] Veut-on des chants nègres [...] ? Je ferai de l'or, des remèdes [...] ». On dirait les inflexions pathétiques d'un bonimenteur, ou même d'un pitre, essayant d'attirer son public<sup>6</sup>. Ce public est dès le départ clairement désigné : « Je vous indiquerais », les « trésors que vous trouvâtes ». Est-ce un public réel, présent en chair et en os à l'exhibition ? En prenant ses distances de ce « vous » qui a trouvé tous les trésors de l'histoire, le héros se sépare apparemment non pas d'un groupe humain précis, mais de l'humanité tout entière.

Le damné perdu dans la « nuit de l'enfer » connaît une situation d'isolement comparable, qu'entrecourent les mêmes velléités de dialogue : « Là-bas, ne sont-ce pas des âmes honnêtes, qui me veulent du bien [...] Venez [...] J'ai un oreiller sur la bouche, elles ne m'entendent pas, ce sont des fantômes ». Or, dans *Vies I* les promesses merveilleuses, mais conditionnelles du jeune initié (« je vous indiquerais ») ne sont pas sans évoquer l'hypothèse inquiétante d'un public peu coopératif : « je vous indiquerais les richesses inouïes », mais voulez-vous seulement assister à mon spectacle ? En fait, sa *captatio benevolentiae* n'a pas l'air de réussir outre mesure ; ainsi, à la fin de son boniment il sera bien forcé de reconnaître : « Ma sagesse est aussi dédaignée que le chaos ». Serait-ce une façon plutôt détournée de dire que tout son discours est perçu comme chaotique ? Quoi qu'il en soit, la référence un peu étonnante au « chaos » prépare en un sens le point d'interrogation qui termine cette première partie du poème : « Qu'est mon néant, auprès de la stupeur qui vous attend ? ».

Opposé à la stupeur future des autres, qui le compense, le trait désagréable du « néant » attribué au protagoniste a l'air d'une citation : « “mon

5. Rappelons l'idée fondamentale de Jacques Plessen [1967, p. 238] : cette tendance à la théâtralisation (à la projection extérieure de la vie interne) n'est que le reflet d'une *Spaltung* (scission) intérieure essentielle ; autrement dit, Rimbaud manque du pouvoir « liant » d'une « réflexion synthétisante ». D'autre part, selon Antoine Adam la « scène » théâtrale n'est rien d'autre que la « mémoire » du poète [éd. 1972, p. 986].

6. Mort du poète, avènement du saltimbanque starobinskien selon Atle Kittang [1975, p. 167].

néant”, comme vous l’appelez » ; ainsi, notre bonimenteur bafoué semble épouser – humblement ou ironiquement ? La question reste ouverte – les vues sévères des spectateurs à son égard. Certes, la « stupeur » qu’il a promise à tous ceux qui l’écoutent pourrait bien être une manière de revanche : son « néant » n’efface pas la « stupeur », pas plus qu’une telle stupeur heureuse ne saurait effacer ce même néant. Est-ce qu’il connaît vraiment, de son côté, la raison (cachée mais réelle) qui justifie une réaction inévitable de stupeur ? Ne ferait-il, au contraire, que poursuivre son rôle de pitre et de mystificateur, promettant des merveilles pour séduire un public assez rétif ? Quoi qu’il en soit, le terme même de « stupeur » convient tout à fait au domaine du spectacle. Mais en même temps, à y regarder de près, le lien d’une rime unit cette « stupeur » finale de *Vies I* à une qualité essentielle de la deuxième section : « Je suis un *inventeur* bien autrement méritant que tous ceux qui m’ont précédé ».

Il est vrai qu’une telle réussite extraordinaire appartient à la juridiction du passé (« j’ai trouvé ») ; mais ce passé précisément reste indispensable pour définir la personnalité permanente du protagoniste : « Je suis un inventeur ». Toujours le même en un sens, cet homme est devenu aussi tout à fait un autre homme ; le partage en deux époques (« ai trouvé » - « À présent ») n’avait jamais été aussi net ; la même personne qui vient de dire avoir trouvé la clef magique, à présent s’efforce en vain d’éprouver une émotion quelconque : le théâtre de *Vies I*, où mettre en scène la quintessence des sentiments humains, s’est encore dégradé : « À présent, gentilhomme d’une campagne aigre au ciel sobre, j’essaie de m’émouvoir au souvenir de l’enfance mendicante, de l’apprentissage ou de l’arrivée en sabots, des polémiques, des cinq ou six veuvages, et quelques noces où ma forte tête m’empêcha de monter au diapason des camarades ». L’assonance « émouvoir » / « souvenir » emphatise la tentative – mais tout l’effort demeure artificiel, l’objet même du souvenir s’est vidé de toute sa richesse : il n’y a vraiment plus de quoi s’émouvoir, face à l’« enfance mendicante » ou à une « arrivée en sabots » ; maintenant toute l’expérience a fini par se réduire à des éléments isolés, fragmentaires, épisodiques, que la mémoire évoque d’une façon apparemment assez fortuite ou désinvolté : « l’apprentissage ou [...] l’arrivée ». Même au niveau le plus élémentaire, la présence de mêmes consonnes /r/, /s/ (« aigre au ciel sobre »), croisées suivant une manière de chiasme, ne contribue pas peu à définir un paysage complètement monotone et fermé.

À vrai dire, le héros semble garder malgré tout un certain détachement vis-à-vis de ses propres mésaventures ; d'ailleurs, les expériences privilégiées de *Vies I* ne sont pas en désaccord avec cette nouvelle qualité de « gentilhomme » à l'esprit blasé, apparemment pourvu d'une certaine dose d'auto-ironie. Selon Antoine Adam [éd. 1972, p. 986], ce « gentilhomme » interdit d'identifier d'une façon automatique le protagoniste du poème à Rimbaud. Limitons-nous tout d'abord aux évidences, pour constater qu'un décalage assez voyant se dessine entre les réalités successives que Rimbaud veut évoquer ici et les termes dont en fait il se sert pour les décrire : quelque chose des qualités morales du « gentilhomme » déteint même sur le « ciel », qui se voit attribuer une « sobriété » quelque peu abusive. Ce maniérisme aristocratique arrive même au masque complet et parfait de l'antiphrase : « je ne regrette pas », dit le « gentilhomme » impassible ; mais n'oublions pas que tout à l'heure il disait précisément le contraire : « j'essaie de m'é souvenir ». Si à présent il se résigne, c'est pour mieux mettre une sourdine à son désir ; « je ne regrette pas » sert sans doute à exorciser une nostalgie ou un regret par ailleurs bien réels<sup>7</sup>. Or, toute cette dignité formelle pourrait n'être après tout qu'un déguisement : encore une fois, l'initié saltimbanque est en train peut-être de jouer un rôle quelconque ; il semble même s'amuser avec l'instrument sonore qu'il manipule : il accompagne son message très sérieux d'une manière de bégaiement presque imperceptible (« alimente fort activement mon atroce scepticisme »), et par cette œuvre « active » de nutrition, il vient même de personnifier plaisamment l'air de la région et sa complicité.

Sur un plan plus personnel, après avoir nommé sa « forte tête », le même héros a donc parlé aussi de son « atroce scepticisme » et du sort vers lequel il s'achemine désormais (devenir « un très méchant fou ») : abonde-t-il, sarcastique ou stoïque, dans le sens de ses pires détracteurs ? De toute manière, l'imprécision même de la mémoire (« cinq ou six veuvages ») ne peut que dévaloriser des souvenirs aussi interchangeable. On dirait même que le narrateur a sciemment pris le parti de démythifier une fois pour toutes les étapes marquantes de son existence. Est-ce toujours la même vie ? L'espace coupé en deux de la première section (« là-bas » - « ici ») pourrait bien

7. À propos de « regret » et de « gaité divine », il n'est peut-être pas inutile de rappeler un passage vaguement analogue de la *Saison (Adieu)* : « L'automne déjà ! – Mais pourquoi regretter un éternel soleil, si nous sommes engagés à la découverte de la clarté divine [...] ».

recouper la bipartition temporelle très nette de la deuxième (« j'ai trouvé » – « à présent »); ainsi, l'« *exilé* ici » de *Vies I* correspond sans doute à la retraite du « gentilhomme » (l'« illustre *retraite* » de la troisième et dernière partie n'est pas sans évoquer une situation tout à fait comparable). *Vies* (les trois volets de *Vies*) ne seraient donc, en conclusion, que les reflets multiples d'une seule et unique existence, et les misérables « souvenirs » de la troisième section, le revers quotidien d'un « pays saint » de rêve – autrement dit, la réalité... On a même l'impression que, si la matière vitale du poète est restée toujours identique, ce qui a disparu sans retour, c'est justement ce qui la transfigurait : Rimbaud a été amputé une fois pour toutes de sa « gaîté divine ». Il faut dire d'autre part que l'incident n'est pas tout à fait inattendu ; en d'autres termes, le passage passé-présent n'a pas été uniquement brutal : d'autres endroits de l'œuvre rimbaldienne nous mettent en face de la même fatalité, ou plutôt des mêmes contours fondamentaux d'une personnalité tout à fait particulière. Songeons à l'autre endroit fabuleux, l'autre image de l'« autre monde » : le Sud – le Sud d'*Ouvriers* à l'effet aussi étonnant que redoutable : « Le Sud me rappelait les *misérables* incidents de mon enfance, mes *désespoirs d'été*, l'*horrible* quantité de force et de science que le sort a toujours éloigné de moi ». Les amères questions d'*Angoisse* naissent de la même situation profonde : l'« angoisse », la « honte de notre inhabileté fatale » ne cessent de guetter celui qui se perçoit pourtant sous la forme triomphale d'un « démon » et d'un « dieu ».

En effet, quelque chose d'âpre et de grinçant imprègne même les « souvenirs » de *Vies II* : les « polémiques », ou la « forte tête » qui empêche essentiellement toute communion entière et joyeuse avec les « camarades » ; d'ailleurs, le mot même de « part » – « ma vieille part de gaîté divine » – évoque ici discrètement l'expérience d'une dimension communautaire. On peut dire que ce côté cérébral du jeune héros (la « forte tête ») contenait en puissance dès le début tout l'« atroce scepticisme » d'à présent : les deux formules sont même tout à fait homogènes du point de vue de la structure (adjectif + nom). Certes, ce « scepticisme » est bien digne d'un « gentilhomme » prenant son mal dignement en patience (« Je ne regrette pas [...] »). « Atroce » fonctionne comme une espèce de superlatif, exprimant une incapacité presque totale d'émotion, d'abandon et de confiance instinctive ; d'autre part, l'« atroce scepticisme » convient aussi, d'un point de vue plus positif, à la démarche essentielle d'un poète ne rêvant que de détruire, par ses créations, les « apparences » du monde (*Jeunesse IV*) – même

si, inversement, ces procédés de création n'excluaient pas du tout, dès le départ, une issue uniquement destructive. D'ailleurs, le vrai problème ne semble se poser que par la suite, et une formule adversative le déclare expressément : « *Mais* comme ce scepticisme ne peut désormais être mis en œuvre [...] ». Toutefois, les causes effectives d'un pareil blocage ne sont énoncées nulle part. Peut-être que toute la phrase n'est qu'une manière assez méandreuse de signifier que, puisque tout a été détruit, il ne reste absolument plus rien à détruire : bref, l'« œuvre » du scepticisme serait déjà complètement achevée. Et pourtant on pourrait bien, par hypothèse, attribuer à ce même « scepticisme » – rejet du monde acquis et commun, mais « mis en œuvre » d'une façon positive – le mérite d'avoir ouvert autrefois au jeune chercheur le chemin de la fiction poétique... Par conséquent, les portes de la création se seraient-elles fermées, d'une manière provisoire ou pour toujours, à l'époque de *Vies*<sup>8</sup> ?

En tout cas, « désormais » fait allusion à un événement frontière, à partir duquel tout aurait changé, mais que rien ne définit dans le texte. Cependant, un autre changement vient s'y ajouter : « et que d'ailleurs je suis dévoué à un trouble nouveau ». Il faut reconnaître que le nouvel indice n'est pas plus explicite que le précédent : l'investissement de volonté et d'émotion qu'il implique semble désavouer, ne serait-ce qu'en partie, le scepticisme affiché par notre gentilhomme ; mieux encore, l'objet même de cet investissement est pour le moins inattendu : peut-on vraiment se dévouer à un trouble ? En plus, ce trouble « nouveau » (« *un* trouble ») n'est pas précisé. Mais cette indétermination met en relief l'unique élément avoué, qui en lui-même est, semble-t-il, tout à fait censurable et *troublant*. Le ton reste très digne et détaché ; cependant il signale un résultat irrémédiable : dans cette « aigre campagne », l'extrême survie accordée à une puissance d'émotion presque éteinte est bien le « trouble » – un trouble qu'on peut dire « nouveau » sans doute par rapport à une donnée plus ancienne – le « scepticisme » ?... Pourtant, il est vrai aussi que, d'une façon plus générale, « personne / ne fut si fréquemment *troublé* » : la voix du « vieillard idiot » reconstituant ses *Remembrances* à la manière de Coppée n'est peut-

8. Étudiant les manuscrits, André Guyaux [1985a, p. 72] remarque à ce propos qu'inséré dans la série *Enfance, Vies-Départ*, le poème est écrit « d'une grande écriture dextrogyre ». Or, Guyaux cite l'interprétation du graphologue Maurice Delamain [1950], d'après qui l'évolution de l'écriture rimbaldienne (de sinistrogyre à dextrogyre) témoigne d'une évolution parallèle « du poétique vers le critique » (p. 67).



être pas très sérieuse, mais pourquoi ne pas y voir aussi la vague trace d'une expérience personnelle ? En fait, l'effarement et le désarroi dominaient de même (avec une forme d'« autorité inquiétante ») toute l'aventure du jeune héros « si ennuyé et si *troublé*, qu'il ne fit que s'amener à la mort comme à une pudeur terrible et fatale » dans *Les Déserts de l'amour* (remarquons que le point d'arrivée définitif de *Vies* sera aussi l'« outre-tombe »...). Quoi qu'il en soit, la présence agissante du « trouble », nouveau ou ancien, finit, dans *Vies III*, par ouvrir la voie également au fantôme futur de la folie<sup>9</sup>; la pause emphatique d'un tiret doublant la virgule déjà en place renforce l'effet d'une telle apparition : « [...] – j'attends de devenir un très méchant fou ».

D'ailleurs, le « gentilhomme d'une aigre campagne » rejoue peut-être ici, comme le veut Pierre Brunel [1983a, p. 142], l'histoire tout à fait paradigmatique du prince Hamlet, son « mal d'être » et sa « folie » – ne s'agit-il pas à nouveau d'une folie « simulée » ? En effet, toute l'histoire de *Vies* est mise en scène devant un « vous » dont l'acteur et auteur n'oublie jamais la présence. D'autre part, le silence concernant causes et nature du « trouble nouveau » redouble en quelque sorte le silence qui planait, à la fin de la première section, sur les causes et la nature d'une « stupeur » simplement annoncée ; dans les deux cas, la clef n'existe qu'en dehors de la scène, loin du regard des spectateurs<sup>10</sup>. On pourrait même penser qu'un public ainsi mis entre parenthèses a une existence très particulière : l'auteur lui parle peut-être pour pouvoir parler, tout simplement. En fait, dès le début, l'allure même (sinueuse et entrecoupée) du discours à la première personne mime, et vise peut-être à remplacer, un échange pluriel assez carent. Les intonations se succèdent et changent (« Ô les énormes [...] ! Qu'a-t-on fait [...] ? [...] Je vois encore [...] ! ») comme autant d'attitudes psychologiques séparées. C'est comme si, en abolissant toute articulation discursive, le locuteur juxtaposait directement dans son discours plusieurs voix bien distinctes : les voix « multiples » d'un Moi devenu à lui tout seul (dans

9. « Folie » sœur de la mort également dans *Délires II* : « J'étais mûr pour le trépas, et par une route de dangers ma faiblesse me menait aux confins du monde et de la Cimmérie ».

10. Autant dire que tout le sens du texte restera fermé à celui qui n'aurait pas d'heureux atomes crochus avec la personne unique et à nulle autre pareille qui l'a écrit (Arthur lui-même) ? C'est l'avis, notamment, d'Alain Borer [1984, p. 40] : « Pour comprendre Rimbaud, il faut aimer Rimbaud » ; intuition délicate, mais n'est-ce pas le cas pour n'importe quel auteur ? « Le poème est *tel* d'être irréductible à toute pensée discursive » – n'est-ce pas le cas de n'importe quel poème ?

l'Âge d'or) une manière d'« opéra fabuleux » [Brunel 1982]. Steve Murphy [1986b, p. 94] a d'ailleurs très finement souligné l'importance du mimétisme vocal chez Rimbaud : la voix « paysanne » qui a la parole dans *Démocratie* diffère de la voix « lumpenprolétaire » de *Ville* – mais c'est toujours du Rimbaud. Or, si dans *Vies I* le monologue évolue d'une manière aussi évidente vers le dialogue, incluant même, presque de force, un autre (un « vous ») à l'intérieur du texte, c'est que, dans le « vous » en question, le je trouve un miroir indispensable : sans la présence, même idéale, d'un interlocuteur qui exige la mise en forme et la parole, une vie toujours « trop immense » (*Délires II*), éclatée même en plusieurs « vies », ne pourra que suivre, d'une manière encore plus nette, sa tendance essentielle à la dispersion : dans le silence, ses traces mêmes se perdent<sup>11</sup>.

D'autre part, les trois *Vies* répètent toutes, l'une après l'autre, le même mouvement fatal qui va du haut (le « pays saint », ou le temps d'une « clef » magique dans *Vies II*) vers le bas d'un présent misérable. Ainsi, à la fin des trois textes, le « néant », la « folie » (folie « méchante ») et l'« outre-tombe » viennent remplacer toutes les images mythiques du temps jadis ; et même, cette répétition spiraliforme semble destinée à rendre l'effacement du passé de plus en plus irréparable. En effet, à la fin de *Vies I* l'espoir d'une revanche future (« la stupeur qui vous attend ») pouvait encore, malgré tout, subsister ; en revanche, on dirait que le but final des deux textes qui suivent est de défaire à la racine cette illusion d'avenir, comme toutes les autres illusions du passé. À présent, les anciens mythes rimbaldiens méritent peut-être uniquement l'ironie la plus amère (« une magnifique demeure », « mon immense œuvre », « mon illustre retraite »), qu'Albert Py [éd. 1967, p. 108] a relevée dans *Vies III* ; et Ivos Margoni [éd. 1964, p. 454] ne dit

11. Le rôle de ce dialogue manqué est éminent selon une large partie de la critique rimbaldienne. Un poète-prophète (« chargé de l'humanité, des animaux même », selon le programme envoyé, en mai 1871, à Demeny) a forcément besoin, plus que quiconque, d'un public à qui transmettre ses illuminations. Or, le créateur du *Bateau ivre* fait son entrée en scène au moment même où le public (le nouveau public dominant, « bourgeois » et utilitaire) vient de « retirer sa commission » aux poètes. Par cela même, d'après Gianni Nicoletti (qui adapte au cas de Rimbaud cette intuition générale de Benjamin [*Angelus novus*, trad. ital. Torino, Einaudi, 1962, p. 130]) la destinée de notre poète est tracée d'avance, irrévocablement [1965, p. 266, n. 30] : dès le départ, sa poésie ne pourra être qu'une « poesia dell'incomunicabilità » (p. 226) ; prenant conscience de sa situation, il évoluera donc, progressivement et nécessairement, vers le silence ; c'est en fait « puisque personne ne répond à son appel », pour citer Jean-Pierre Giusto [1980, p. 67], qu'il finira par se taire tout à fait.

peut-être pas autre chose, qui décèle malgré tout, chez l'ancien voleur de feu repent, une tentation résiduelle de « sublimer » son expérience : « petites lâchetés en retard » probablement, mais le fond du problème reste sensiblement identique. Ainsi, peut-on conclure que dans *Vies* l'hygiène d'une « réalité rugueuse » réussit finalement à dissoudre (comme de juste) rêves et désirs démesurés ? Dès lors, la parabole de *Vies* finirait par coïncider un tout petit peu avec la vie de tout le monde.

D'ailleurs, ce n'est probablement pas un hasard si, dès le début, les « Proverbes » qu'expliquait un brahmane excentrique ont été, eux aussi, normalisés par de prudents commentateurs, de telle sorte que, toujours sous le titre de « Proverbes », ce brahmane ramené à des vues plus orthodoxes ne lira plus Salomon, mais, bien entendu, les Védas... Rien d'étonnant à une époque où même le chemin de toute initiation prend les formes d'un cursus scolaire. (Remarquons qu'Antoine Adam [éd. 1972, p. 986] rend lui aussi le jeune initié tributaire d'une formation positive et précise, qui le pousserait dans *Vies I* à mentionner sarcastiquement les faux « trésors » occidentaux, les opposant à la « sagesse » de l'Asie et à sa « doctrine du néant » – « qu'est mon néant, auprès de la stupeur [...] ! »). En effet, celui qui s'exclame « Je vois la suite » ne fait peut-être que jouer les Cassandre pour dénoncer les conséquences catastrophiques de la culture occidentale. Et pourtant, est-ce que *Vies* pourra vraiment s'identifier à un modèle collectif, à un poncif miso-européen ? Dans la dernière section, l'obstiné narrateur fait une fois de plus retour à la case de départ ; mais à présent, la série des épisodes, qui s'enchaînent selon le même schéma (« Dans un grenier [...] j'ai [...] », « Dans un cellier j'ai [...] ») nous mène vers la fin au pas de course : en effet, cette accumulation harcelante de fragments disparates préparait de longue main le dénouement, synthèse d'une vie : « *J'ai brassé mon sang* ». D'autre part, tout est laissé dans l'indétermination la plus complète : « Dans un grenier », « Dans un cellier », « à quelque fête », etc. : autant dire n'importe où, et même partout ; le jeune apprenti a l'air d'avoir heureusement profité de toutes les occasions, et cela bien que les décors envisagés ne conviennent pas tous de la même manière à une pareille entreprise. Pourtant : « Dans un grenier où je fus enfermé à douze ans j'ai connu le monde, j'ai illustré la comédie humaine. Dans un cellier j'ai appris l'histoire ». Les deux endroits sont peut-être tout simplement antithétiques – le haut et le bas d'une maison ? Quoi qu'il en soit, les premiers pas dans le chemin de l'initiation semblent pour tout dire assez fortuits : l'enfer-

mement dans un grenier pourrait bien être une punition (« à douze ans »<sup>12</sup>) – à moins que le « grenier » ne soit adopté parce qu'il offre les conditions d'isolement indispensables à une étude sérieuse.

En tout cas, c'est à ce moment précis que l'on passe d'un temps mythiquement inabordable (« je fus ») à une action dont l'influence n'a pas cessé de s'exercer à présent : « j'ai ». Avouons qu'il s'agit bien d'une réussite extraordinaire : par-delà les murs opaques d'un grenier, le poète de douze ans a pu connaître l'essence du « monde », avant même de l'avoir pratiqué concrètement ; de plus, la virgule qui suit fait succéder à une attitude plutôt passive (« j'ai connu »), l'activité : la lecture de Balzac suggérée par certains commentateurs ne constitue que la prémisse d'un travail d'« illustration » plus personnelle d'une « comédie humaine » sans majuscule (remarquons au passage une nouvelle preuve du regard détaché avec lequel la « comédie » du monde est contemplée). Cette expérience est totale : « l'histoire », les « femmes », les « sciences classiques », même si un rythme beaucoup plus cadencé marque le moment, moins uniquement intellectuel, où le héros entre en contact avec l'*Ewig-Weibliches* : « à quelque fête de nuit » (5 à 7 syllabes) « dans une cité du Nord » (6 ou 7 syllabes également<sup>13</sup>). Le décor varie aussi : d'abord le Nord reculé qu'encadre, comme une scène de théâtre, le noir d'une nuit où les distances chronologiques s'estompent : « À quelque fête de nuit dans une cité du Nord, j'ai rencontré toutes les femmes des *anciens* peintres ». Ensuite, la scène devient rapidement très précise et même familière : Paris (« Dans un vieux passage [...] on m'a enseigné les sciences classiques »). Si donc après Paris on passe à nouveau en Orient, cet Orient ne sera plus radicalement coupé, comme dans *Vies I*, de l'existence actuelle ; il s'agit désormais d'un endroit purement mental, immense comme il se doit – « l'Orient entier » – mais réuni autour d'un point aussi limité qu'essentiel : « Dans une magnifique demeure cernée par l'Orient entier j'ai accompli mon immense œuvre et passé mon illustre retraite ». La séquence atteint alors une extension tout à fait inhabituelle : nous arrivons à une apothéose de l'expérience, qui en constitue peut-être aussi la synthèse globale – l'abondance même des adjectifs mis en vedette (« une magnifique demeure », « mon immense œuvre », « mon illustre retraite ») donne libre cours à l'emphase.

12. André Guyaux a remarqué, à ce propos, que le *d* de « douze » surcharge et corrige dans le manuscrit un *v*, peut-être celui de « vingt » ans ? se demande-t-il [*éd.* 1985b, p. 25].

13. Toujours le problème du /v/ caduc.

Toutefois, à ce stade culminant de l'histoire un curieux hysteron-proteron vient subitement désorganiser ne serait-ce que la surface matérielle du message ; en fait, l'œuvre « accomplie » ne se situe nullement à la fin de la « retraite » : au contraire, elle la précède, un peu comme si l'« œuvre » évoquée et la « retraite » qui l'accompagne n'appartenaient encore qu'à une pure phase préparatoire. Et même, quittant ces hauteurs emphatiques, on retombe soudain dans une image brutalement concrète : « J'ai brassé mon sang ». La conclusion est sèche, surprenante : « Mon devoir m'est remis » – rémission qui suggère une idée de délivrance et de soulagement ; toutefois la consigne suivante (« Il ne faut même plus songer à cela ») décèle peut-être encore une fois, malgré les dénégations explicites de *Vies II*, la tentation, ou la présence, d'un regret.

Que dire donc d'un tel accomplissement inaccompli ? Tout dans le poème (à partir de la bipartition rigide passé-présent) dénonce un changement irréparable, physiologique avant même que moral. Une « saison » s'est bien close pour toujours, et les ressources particulières qui l'animaient – toute une manière très spéciale de voir les choses – ont perdu à jamais l'essentiel de leur sève ; à présent, il faut passer pour de bon à une autre histoire. Mais c'est grâce précisément à cette fin d'une époque que Rimbaud rencontre définitivement ce que nous pourrions appeler son double : sa « forte tête » de toujours, son « atroce scepticisme » – sa destinée. Le « devoir » (l'obligation, la contrainte – le « devoir » invoqué de même dans *Délires I*) remplit ici uniquement la fonction d'un support, ou pour mieux dire, offrant une perspective, une justification, un principe d'unité, il contre-carré (ne serait-ce que dans une certaine mesure) l'éparpillement toujours latent des voix « multiples ». Sans cette assise du « devoir », tout l'avenir n'est qu'un chaos étrange ou même hostile – si bien que l'innocent « remis » pourrait même prendre, en fin de compte, une valeur tout à fait sardonique... Pas de doute : « Je suis *réellement* d'outre-tombe [...] » : l'expérience du deuil est tellement violente qu'à son égard la métaphore de la mort n'est plus seulement une métaphore. Le langage déjà sec se réduit à presque rien – plus de verbe : « et pas de commissions » ; tout échange même indirect est fini : c'est le silence. Et pourtant, ce dernier silence irrémédiable n'est peut-être pas, lui non plus, complètement nouveau : à l'entrée de l'« enfer », le damné très lucide promettant malgré tout au démon qui le surveille ses « quelques petites lâchetés en retard » n'est peut-être que le revers de la même médaille, une autre façon (plus optimiste ?) d'envisager

le même problème : en réalité, le bilan le plus définitif, la décision la plus ferme, la contrainte la plus sévère n'excluent jamais vraiment un retour (bien entendu, épisodique et fragmentaire) des « saisons » révolues<sup>14</sup>.

Dans la conclusion de *Vies*, Rimbaud rejoue une histoire par ailleurs déjà connue (nous avons retrouvé le « trouble » qui dominait *Les Déserts de l'amour* dans le « trouble nouveau » de *Vies III*). D'autre part, cette permanence est fallacieuse, ou incomplète ; à y regarder de près, les trois *Vies* sont réciproquement déphasées : elles ne racontent pas exactement la même histoire (on pourrait même dire qu'elles ne sont pas situées tout à fait aux mêmes endroits : leurs silences et leurs vides sont beaucoup trop importants pour qu'elles supposent un décor toujours identique – par exemple, toujours le même Orient). Certes, tout le poème ne fait que dire une mutation radicale, irréversible ; et pourtant, on aurait tort de le faire tenir entièrement sur une mince ligne droite nous menant du rêve (du passé) à la « réalité rugueuse » de l'heure adulte. Les voix « multiples » restent richesse et éclatement ; la vie elle-même est une somme de plusieurs « vies » très différentes : leur éclipse demeure donc inévitable – l'oubli, fatal. L'adolescent Rimbaud n'eut sans doute pas la chance de les voir rejaillir, comme une eau souterraine, dans l'âge d'homme pour le fertiliser. Mais, abîmées dans le silence du présent, ces réalités latentes ne sont pas pour autant réduites à l'inexistence. Ainsi, l'exilé de *Vies I* percevant sa propre pensée comme quelque chose d'externe, définissait l'existence d'une marge virtuelle et inoccupée entre elle et lui : la marge d'une vie encore présente et possible<sup>15</sup>.

Par une telle forme essentielle de bilocation, l'inventeur-musicien réussit à faire coexister, dans le même moment, l'« outre-tombe », probablement définitif, et la « clef de l'amour » (la formule également définitive qu'elle a été). Comment n'aurait-il pas raison, même aujourd'hui, de menacer même les mieux renseignés, les moins crédules d'entre ses lecteurs, de « la stupeur qui vous attend » ?

14. Rappelons que selon Suzanne Bernard et André Guyaux [éd. 1981, p. 459], les « quelques lâchetés en retard » qu'annonce honnêtement le prologue de la *Saison* seraient les quelques textes des *Illuminations* encore « restés en souffrance » ; le silence serait donc malgré tout relatif ou, pour parler comme *Solde*, le poète n'aurait pas encore tout à fait à rendre sa commission – le contraire que dans *Vies*, mais avec le même mot.

15. Il est d'ailleurs significatif qu'après son dernier « pas de commissions », Rimbaud ait ajouté sur la même feuille et de la même écriture un autre poème, *Départ* – une porte à nouveau ouverte dans l'enceinte de l'« outre-tombe » ? À propos de ce lien *Vies-Départ*, les considérations d'André Guyaux [1985a, p. 80-82 et 231-232] sont extrêmement précises et pertinentes.

## ROYAUTÉ

« Pleurant, je voyais de l'or – et *ne pus boire* ». Cette complainte de *Larme*, revue et corrigée à l'occasion du bilan général de *Délires II*, unit en un seul nœud les deux fils versicolores qui tissent la trame narrative fondamentale de bien des pages rimbaldiennes : ainsi suspendu entre richesse et privation, élans et catastrophes<sup>1</sup>, Rimbaud semble très souvent, pour ne pas dire toujours, matériellement condamné à parcourir encore et encore la même « courbe » essentielle [Py éd. 1967, p. xxiii] et rêve d'un envol débouchant sur la chute<sup>2</sup>.

« J'ai embrassé l'aube d'été [...] L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois » : on dirait effectivement que ce poème solaire entre tous : *Aube*, ne sort jamais, malgré tout, du cercle vicieux de quelques vieilles situations topiques ; on y retrouve d'un seul coup d'œil le jeune fils de famille des *Déserts de l'amour*, « en haillons » (comme le mendiant courant « sur les quais de marbre » derrière l'Aube...) – jeune homme qui, rendu ô combien gauche par son angoisse, entraîne au sol sa visiteuse nocturne inattendue et « tombe » sur elle ; nous pourrions même conclure, dans les deux cas, que l'« Adorable » était donc bien venue cette nuit, ou ce matin – mais pour ne revenir jamais plus. Les « bras trop courts » de *Mémoire* expriment en fait ce même état fondamental d'impuissance [Hackett 1969, p. 223] ; et nous pouvons remonter en arrière, jusqu'à l'« enfant accroupi », immobile, qui terminait si tristement l'équipée cosmique du *Bateau ivre*<sup>3</sup>.

À force de tourner ainsi en rond (par effet peut-être de la force centripète), Rimbaud ramasse et unifie dans la même page, voire dans les mêmes lignes, les plus « unreconcilable contraries » [Peschel 1977, p. 85] C'est qu'à la base, son moi même s'avère foncièrement « divisé » [Jutrin 1976,

1. On pourrait aussi parler de « victoire » et d'« échec » comme Jean-Claude Coquet [1969].

2. Hugo Friedrich évoque lui aussi, à propos non seulement du *Bateau ivre* (son point de départ), mais de toute la poésie rimbaldienne, un mouvement fondamental qui va de la « révolte », à travers l'« évansion », vers le silence de l'« anéantissement » [1956, rééd. 1999, p. 103].

3. Voir Plessen 1967, p. 228.

## Royauté

*Un beau matin, chez un peuple fort doux, un homme et une femme superbes criaient sur la place publique. « Mes amis, je veux qu'elle soit reine ! » « Je veux être reine ! » Elle riait et tremblait. Il parlait aux amis de révélation, d'épreuve terminée. Ils se pâmaient l'un contre l'autre.*

*En effet ils furent rois toute une matinée où les tentures carminées se relevèrent sur les maisons et toute l'après-midi, où ils s'avancèrent du côté des jardins de palmes.*



p. 8], mieux encore bel et bien « éclaté » (c'est le mot d'Atle Kittang [1975, p. 168]) ; et pourtant, si l'on se fie à toute une tradition critique contemporaine, cet état littéralement schizoïde (fruit d'un penchant individuel que l'air du temps a développé), en vérité Rimbaud l'embrasse et l'accepte intégralement, le revendique même : au cœur même de sa personne, il installe crânement ce principe subversif de la « contradiction » [Margoni et Colletta éd. 1981, p. 66]. Et c'est par là précisément qu'il parvient à doter la poésie à venir d'un moule nouveau : le discours « schizophrénique » [Todorov 1978, p. 220]. L'hermétisme est une forme de révolte : son écriture sauvage [Baudry 1969, p. 36] n'a fait que condenser radicalement le « texte occidental » – mais pour en faire mieux « éclater » toutes les contradictions essentielles. Pris dans les plis de son *Moi* et de son *Temps*, ne pouvant, paraît-il, que répéter le même espoir, le même échec, il s'en sort tant bien que mal par une espèce de pied de nez : regardez-vous, regardons-nous dans mon miroir – dans ce texte qui ne veut vraiment rien dire, semble-t-il dire ; et la provocation est évidente, l'énigme ou le silence doivent susciter chez ses lecteurs, par réaction, cette « cataracte » bien connue de conjectures critiques : Rimbaud a bien cherché le mutisme, mais un mutisme « *che facesse parlare* » [Nicoletti éd. 1979, p. 33].

D'après les vues de toute une vague exégétique, l'illisible et l'absurde retrouvent donc leurs pleines lettres de noblesse ; et pourtant, impossible de nier que par leur biais précisément une faiblesse fondamentale se manifeste aussi. Le poète de sept ans habite une terre aux horizons ouverts, immense comme les merveilles de l'avenir ; mais toute sa force merveilleuse n'est en fait que « mythique » [Peschel 1977, p. 133] ; ensuite viendra l'expérience du réel. Reste à voir si le poète de seize ou vingt ans a pu vraiment se nourrir d'une aventure beaucoup plus large, solide et variée : où pouvait-il trouver le temps de rénover son stock d'images – un scénario désormais récurrent ? – et comment maîtriser à vingt ans toute l'« immensité de l'univers » (*Génie*) ? Tôt ou tard, les premières intuitions s'épuisent, en attendant pour un temps – pour toujours ? – la relève. On dirait d'ailleurs que, par une sorte de deuxième vue ne pouvant, comme la première, s'arrêter aux évidences, Rimbaud était destiné à toujours découvrir le vide le plus désespérant juste derrière les visions les plus splendides. En effet, l'azur n'est, encore et toujours, que du *noir*, « horreur », « dégoût », « inharmonie » ne disparaissent pas tout à fait même du cadre extatique d'une « matinée d'ivresse » – la vacuité fondamentale du spectacle, trou-

vant le terrain le plus fertile dans le « mauvais sang » du *voyant*, peut envahir par ricochet son être même (« Au matin [...] ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu »). Mais il ne faut pas non plus trop se fier aux poètes : c'est bien, malgré tout, cette même saveur fade d'absence qui seule suscite l'image contraire du dégagement, du dépassement, d'une plénitude tout autre, incomparable. Le Prince de *Conte*, soupçonnant ses femmes de « pouvoir mieux » que leur pauvre « complaisance » habituelle, est vraiment tout à fait rimbaldien : sa déception a une vertu éminemment dynamique.

Si donc l'histoire semble bien se répéter (réorientée à chaque fois par une dérive irrésistible), ce que l'histoire répète ainsi n'est pas seulement le tracé d'une biographie insurmontable, mais peut-être bien, également, les essais successifs, soustraits au temps, d'une même scène, devenue mythique<sup>4</sup>. Ainsi, *Bottom*, revers ou envers d'*Aube*, semble vraiment faire le tour de la même histoire, ou des mêmes ressources imaginaires : pendant la même « aube de juin batailleuse », le marcheur entreprenant étreint tantôt l'Aube en personne, tantôt, hélas, les « Sabines de la banlieue » : après tout, il n'y a peut-être que le niveau qui change. *Conte* est construit, comme *Aube*, selon les mêmes règles essentiellement binaires : « J'ai embrassé l'aube d'été », d'accord, très clair : mais pour ce qui est des réalités concrètes, il nous reste surtout, en fin de compte, ce réveil final, qu'on dirait prosaïque (sans mystère), à « midi ». D'après *Conte*, également, le Prince et le Génie moururent « ensemble » : c'est comme cela que la chose s'est passée, tout est clair, mais ce ne fut qu'un point ; ensuite, pour ce qui est du quotidien, « ce Prince décéda, dans son palais, à un âge ordinaire ». Les deux plans coexistent : l'aire du mythe peut toujours nous offrir la plus suggestive des retraites.

En fait, c'est précisément parce qu'à partir du même canevas apparent, Rimbaud finit par sortir à chaque fois une page toujours *autre*, qu'il se dégage finalement de la loi organique et tyrannique du *Widerholungszwang* et qu'il contourne en un sens cette fatale compulsion de répétition, dont Freud sera par la suite le parrain très lucide. En effet, Rimbaud pourrait bien être l'adolescent séditieux et troublé de l'antimythe moderne ; il ne se situe pas moins, en même temps, « loin des gens qui meurent sur les sai-

4. Louis Forestier souligne la valeur de ces « essais » (donc « expériences, tentatives ») dans la vie poétique de Rimbaud [*éd.* 1973, rééd. 1984, p. 232].

sons » – ces prisonniers accomplis du présent seul et de la seule surface. Rien de réellement « répété », chez ce captif apparent de ses fantasmes – d'« une chère image » sans substance (*Ouvriers*), des « enchantements assemblés sur [s] on cerveau » (*Alchimie du verbe*) – tout ce qu'il y a de plus lourd à porter<sup>5</sup> : les quelques feuillets des *Illuminations* abritent en fait une immense dilatation de l'être, et c'est d'abord précisément l'effet de cette cohabitation de plans contradictoires jusqu'au sein du même texte. Rimbaud n'arrête pas de multiplier les perspectives, les images possibles du plein éveil des trois Rois *pluriels* de la vie, « les trois mages, le cœur, l'âme, l'esprit » de *Matin* : fertilité de l'être, cette terre est très riche en plusieurs sens contemporains.

Nous pourrions le constater à la lecture, pourvu qu'on veuille vraiment prêter l'oreille aux vibrations du texte. Le parcours synthétique de *Royauté*, allant une fois de plus – à la lettre et dans tous les sens – des lueurs d'une aurore au crépuscule, est bien là, avec ses onze lignes (pièce à la fois minimale et débordante), pour qu'on choisisse de sonder de préférence celui-là avant tout autre texte.

Tout nous parle, dans un fragment aussi réduit et concentré. Pour commencer, le décor de l'incipit est féérique : les qualités s'accroissent à l'envi, le matin est « beau », le peuple « fort doux », les deux protagonistes « superbes » (orgueil ou beauté éclatante, les commentateurs ont de quoi discuter)<sup>6</sup>, ce qui est bien la moindre des choses, sous un titre aussi royal. Tout se passe dans un espace mythique, que les frontières d'une géographie et d'une histoire normales ne limitent plus (« un beau matin », « un peuple », « un homme ») ; de même, cette « place publique » où tout commence est bien l'endroit le plus *total*, le plus ouvert<sup>7</sup> : ce territoire pour-

5. La lettre de Jumps 1872 à Delahaye pourrait bien exprimer, si l'on veut, une fois pour toutes, ce cercle vicieux avec une belle simplicité : « C'est le plus délicat et le plus tremblant des habits, que l'ivresse par la vertu de cette sauge des glaciers, l'absomphe ! Mais pour, après, se coucher dans la merde ! » (c'est moi qui souligne). Mais il serait tout au moins abusif de penser que la seule leçon d'une fatalité physiologique saurait vraiment épuiser toute l'affaire.

6. Un seul exemple : deux poètes (donc deux experts à double titre), les russes Sologub et Kosovoï, que plus d'un demi siècle sépare, traduisent ce « superbes », le premier « velikolepnie » (« magnifiques »), le second « voskhititel'nie » (« fiers »).

7. Endroit public, où peut-être la vie cachée de chacun est elle-même vouée à la transparence (« Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin où s'ouvriraient tous les cœurs [...] » ; c'est moi qui souligne).

rait très bien s'inscrire dans l'atlas inconnu que dessine *Délires II* : « Je rêvais croisades, voyages de découverte dont on n'a pas de relation, républiques sans histoire ». En même temps, un même patron binaire dirige cette accumulation de qualités et de circonstances : « Un beau (a1) matin (a2), / chez un peuple (b1) fort doux (b2), / un homme et une femme (c1) superbes (c2) ». Une fois le patron énoncé au début, la deuxième présence (le « peuple ») exige aussi sa qualité particulière ; avec « un homme et une femme » – unité déjà double, dont la longueur égale déjà tout l'ensemble de l'unité précédente –, on s'attendrait plutôt à voir enfin commencer une action, quelle qu'elle soit : mais le patron sous-jacent intervient pour l'arrêter encore une fois, pour imposer la troisième qualité : « superbes ». Donc la séquence s'étale sur trois paliers distincts, dont la durée se dilate au fur et à mesure, soulignée par des accents de plus en plus nombreux : « un beau *matin*, / chez un *peuple* fort *doux*, / un *homme* et une *femme* *superbes* ». Le rythme est progressif, à la fois harmonieux et grossissant l'effet d'attente.

L'harmonie est claire. Une modulation vaguement mathématique anime les trois sous-séquences : deux syllabes + deux la première, trois ou quatre (peut-être quatre ?)<sup>8</sup> + deux la deuxième, cinq ou sept (mettons six) + deux ou trois (peut-être trois) la dernière – comme si chaque séquence était *grasso modo* la somme de la précédente plus sa moitié, ce que l'on pourrait résumer en un petit schéma, offert à ceux qui aiment les schéma :  $b = a + a / 2$ ,  $c = b + b / 2$  ; en effet,  $a = 2 + 2$ ,  $b = 4 + 2$ ,  $c = 6 + 3$ .

Grâce à cette allure spiraliforme, l'attente (contenue, arrêtée, relancée pour ainsi dire) est claire aussi : la récurrence régulière des qualités retarde, chaque fois, l'essor complet d'une histoire qui se réserve ; mais au bout de cette liste méticuleuse, une explosion finira bien par déchirer la toile de fond de toujours, des jours normaux : « criaient » – deux syllabes isolées, presque nues après toute cette richesse d'adjectifs, où toute l'action est concentrée. Il est vrai que la chute bien balancée : « sur la place publique » – où l'accent tombe de trois en trois syllabes (et encore une fois, une qualité complète le substantif) –, semble apaiser ce que ce cri pouvait avoir de trop violent ; mais l'explosion ne marque pas moins une frontière décisive, la rupture, le changement (tout comme le *matin*, dès le début, évoque l'éveil, le concours du hasard le plus heureux – « un *beau matin* »).

8. Je n'aborde même pas le problème du /ə/ caduc : à compter, ou pas ? Peut-être que la prose, quoique poétique, nous accorde quand même un minimum de liberté...

En même temps, cette clôture des temps – l'homme parlera d'une « épreuve terminée » – est étroitement enchevêtrée au flux normal des heures et des saisons : une frontière essentielle se dessine au sein même du paysage de toujours – pas de point fort, à proprement parler, puisqu'il s'agit en fait d'une durée, d'une histoire inconnue qui se prolonge, inaccomplie, grâce aux pouvoirs de l'imparfait. Mais cette histoire enclenchée ne manque pas, dès le début, d'aspects étranges : « Mes amis, je veux qu'elle soit reine ! » « Je veux être reine ! » Elle riait et tremblait. Il parlait aux amis de révélation, d'épreuve terminée ». L'homme a bien pu passer une étincelle de son désir à sa compagne : la pulsation inégale qui parcourt toute la séquence laisse deviner une circulation à double sens des énergies – homme-femme-femme-homme : au cœur de l'action, la systole, plus ramassée sur elle-même, du féminin. Et à travers elle (puissance émue, plastique), une émotion bouleversante fait frissonner tout le texte : « Elle riait et tremblait »<sup>9</sup> ; l'intensité, exultation mêlée d'angoisse, rachète et métamorphose le poncif (qui au départ pouvait très bien n'être que banal) du « beau » matin, du peuple « fort doux », de la « reine » – le rêve doré peut-être d'une quelconque petite bourgeoise.

En effet, toute cette scène sur la place publique n'est pas seulement une scène : c'est une véritable cérémonie, pour laquelle d'abord le consentement réciproque est essentiel (« Je veux [...] Je veux [...] »), sanctionné aussitôt par l'aveu public des témoins (« Mes amis ») – presque comme dans un mariage. Cérémonie oblique et rite tortueux, à vrai dire, dont on discerne mal tous les détours. Ce personnage anonyme ne devient roi que par compagne interposée (en même temps, il semble jouir d'un prestige, ou d'un toupet, réels). Propose-t-il à son peuple une souveraine ? Coup d'État bon enfant et monarchie démocratique ! Même par la suite, ces nouveaux rois ne feront qu'une seule chose, en tant que rois : parcourir largement leur capitale. Être reine, être roi n'est certes pas sans évoquer, d'une manière plus générale, un changement radical et suprême de condition (sommet d'amour quand « l'âme est en couronne » – « à quatre heures du matin, l'été ») ; cela dit, il faut bien reconnaître qu'en l'occurrence, les fonctions concrètes de ces rois de fraîche date ne sont en fait pas beaucoup plus précises : ce point central et crucial, la « royauté », attire sur lui les pleins feux des projecteurs, mais pour n'accorder, en retour, que le silence.

9. Et déjà ce « riait » a traduit en une version (phonétique) plus joyeuse le « criaient » du départ, maintenant dégagé de ce /k/ agressif qui l'introduisait.

« Mes amis » pourrait n'être qu'une formule de politesse, pour capter l'attention d'un public en fait plus ou moins indifférent ; mais, immédiatement confirmée (« il parlait aux *amis*... »), cette appellation affectueuse semble instaurer pour de bon un climat de communion épanouie. Une joyeuse agitation résonne aussi, probablement, dans ce besoin de définir tout le sens de cette heureuse nouvelle : « il parlait aux amis de *révélation*, d'*épreuve terminée* » ; mais dans ce même débordement verbal, dans le caractère itératif de l'imparfait, on peut sans doute déceler également une nuance d'effort et de tension : l'homme essaie de convaincre ses amis<sup>10</sup>. D'ailleurs, le triomphe public des nouveaux rois semble assez solitaire : « Ils se pâmaient *l'un contre l'autre* » ; le geste de l'exaltation est donc aussi un geste de repliement, sur leur dyade, sur leur royaume privé, pour y chercher, entre autres choses, des forces nouvelles ; en effet, il n'est pas sûr du tout que les « amis » collaborent à l'entreprise (aucune présence humaine, dans le deuxième paragraphe). Bref, au moment même de l'« épreuve terminée », l'aventure glorieuse reste virtuellement polyvalente<sup>11</sup>.

Le court silence d'un blanc typographique vient alors préparer un changement radical de vitesse et de ton. Suivons André Guyaux, qui a sondé ce nœud délicat entre tous avec l'adresse d'un rhabdomancien. Tout d'abord, plus d'action inachevée, en train de s'accomplir : le passé est passé pour de bon ; mais, dans le but précisément de confirmer que les choses ont bien eu lieu comme le voulaient l'homme et la femme, cet « en effet » du début doit introduire, en plus d'une idée de vérité, l'idée accessoire mais périlleuse de la « vérification » ; de sorte que (Guyaux le dit d'une manière aussi vraie que pittoresque) cette locution sécurisante en réalité fait « comparaître » le premier paragraphe devant le second : l'« accomplissement » du rêve initial n'est peut-être qu'un « revers » [éd. 1985b, p. 105, 103].

Et pourtant, « en effet ils furent rois » : un énoncé aussi net, bien partagé en deux parties équivalentes (3 + 3/4 syllabes), ralenti par ces deux /R/ aux longs échos, pourrait très bien se suffire à lui-même – bien que

10. Et au même instant, le narrateur semble ne plus partager forcément ses paroles ; en un sens, le héros de son histoire ne fait ici, finalement, que « parler ».

11. Et, déjà, ce « criaient » prolongé ne pouvait qu'établir une distance, quoique minime, entre les protagonistes et leur témoin en titre, le narrateur : « ils étaient déjà en train de crier, quand je suis arrivé sur la place publique ».

cette condition royale reste toujours aussi nettement déclarée qu'énigmatique dans son essence ultime. Néanmoins, sous la coulée uniforme de cette longue phrase qui se poursuit pour ne fournir apparemment que deux ou trois détails matériels sur la suite des événements – première lecture –, il est toujours possible de déceler, avec un minimum d'attention opiniâtre, l'ombre virtuelle d'une autre lecture – trace musicale qui ne s'impose pas (comme dans la poésie avérée), se bornant à moirer d'un frisson toujours possible, palimpseste vocal, la cadence prosaïque du paragraphe. Tout d'abord la rime « *matinée / carminées* » pourrait définir les limites des deux premières séquences ; les accents toniques feront le reste, tombant à peu près toutes les quatre syllabes : « *toute une matinée / où les tentures carminées / se relevèrent / sur les maisons* » (et a posteriori une manière de parallélisme, /ynə/ – premier membre – /yrə/ – deuxième –, nous autorise peut-être aussi, au début de la séquence, à concentrer l'accent sur « *une* » au détriment de « *toute* »). D'ailleurs, grâce au retour régulier des /t/, des /r/, cette première partie de la phrase (coïncidant avec la première phase de l'action : la « *matinée* »), offre le spectacle d'une remarquable cohésion phonique. Alors, « *se relevèrent* », avec ses quatre /ə/ qui se suivent à la chaîne, vient mimer, dans une certaine mesure, le déroulement graduel des tentures où tout culmine, et que la suite (« *sur les maisons* ») fixe dans notre mémoire, reproduisant la même trame consonantique /s-r-l/ : une impulsion chorégraphique semble agiter toute cette fin du texte, où s'exprime la royauté atteinte ; et dès que l'oreille est devenue sensible à ce sous-bassement musical non déclaré, les deux moitiés de la phrase se découpent d'elles-mêmes selon le même patron rythmique et accentuel, l'une reflétant le pas de danse de l'autre : « *toute une matinée / où les tentures carminées / se relevèrent / sur les maisons, // et toute l'après-midi, / où ils s'avancèrent du côté des / jardins de palmes* » – les unités syllabiques sont les mêmes (6/8/5/4//6/8/4 ou 5), et les accents tombent tous aux mêmes endroits : deuxième et sixième syllabe, quatrième et huitième, quatrième... – parallélisme sonore que renforce la récurrence des mêmes schémas syntaxiques : « *toute une matinée où [...]* », « *toute l'après-midi, où [...]* » d'autre part, si l'on veut retrouver la même cadence, on est bien obligé, dans la deuxième partie du paragraphe, de gommer les deux /ə/ caducs de « *toute* » et « *s'avancèrent* » – serait-ce l'effet d'un excès byzantin ? – il me semble que cette accélération du rythme pourrait bien dire – qui sait ? – qu'à mesure qu'on approche de la fin, le temps fuit, malgré tout, plus rapide.

Cette danse est rythmée par des gestes, qui affichent éloquentement un sens rituel (comme pendant le *meeting* du début, sur la « place publique ») ; mais ce sens, que toute l'allure du texte a l'air de proclamer, n'est défini à aucun moment. Ces détails, dans leur évidence métallique, ne sont pourtant jamais que des fragments, des objets « bruts », parties d'un tout où rien ne semble « lié à rien », comme le disait Marie-Josèphe Rustan [1954, p. 123] ; il est vrai qu'ils semblent aussi appartenir à un univers métonymique : ces tentures qui se relèvent toutes seules ont l'air de supposer la présence active d'un être humain, et peut-être même les exigences d'un œil curieux.

Selon la même nécessité un peu oblique, dans les rues de la ville aux « tentures carminées » on imagine dès le matin un couple en marche – déduction tirée de la suite explicite : « ils s'avancèrent » ; mais finalement, quel est le lien entre ces rois qui se promènent (ou qui sont là, tout simplement) et les tentures qui se relèvent ? Par moments, on aurait envie de répondre : aucun, précisément. « Où » indique peut-être une contemporanéité, donc peut-être aussi un rapport de cause à effet (les tentures se relevant devant le défilé royal) – mais s'il ne s'agissait au contraire que d'une simple coïncidence ? Ces tentures en effet pourraient ne rien avoir à faire avec les rois : elles pourraient démontrer, bien au contraire, l'indifférence de la ville à leur passage, la vie de tous les jours qui continue. Mais selon cette optique méfiante, le choix, à ce point arbitraire, d'un tel détail aux dépens de tout autre semble vraiment relever du persiflage.

Le problème demeure entier, et Hugo Friedrich avait sans doute raison : l'écriture de Rimbaud est fondamentalement paradoxale et « ne parle à personne » [1956, rééd. 1999, p. 125] – pas d'échange et pas de sympathie, dans cet univers imaginaire absolument et uniquement « objectif » [Nicoletti *éd.* 1979, p. 32]. Pourtant, n'oublions pas non plus ce perfide « carminées », qui revêt irrésistiblement, malgré tout, les tentures en question d'une splendeur cérémonielle. Le seul détail mis en évidence a donc peut-être les mêmes chances d'être tout à fait fortuit, ou tout à fait significatif et central ; mais n'est-ce pas dans ce même écartèlement que réside, en fait, l'essentiel de son sens ?... Même question pour le paradis exotique, que les deux souverains poursuivent presque en tâtonnant – « ils s'avancèrent du côté des jardins de palmes » – : les attend-il vraiment au bout du chemin, au-delà du texte, ou reste-t-il à jamais inaccessible, pour cette expédition qui s'égare ?



On serait tenté de reconnaître qu'une forme certaine de nécessité mène toujours cette danse du couple royal. Britten n'a pas eu tort de choisir (comme clé de ses *Illuminations* concentrées en une parade unique) cette phrase qui revient aux moments forts de son texte : « J'ai seul la clef de cette parade sauvage ». Ceux qui voudraient vraiment comprendre sont ainsi refoulés hors du poème, vers l'expérience vécue et la présence concrète de la personne qui parle (la « jeunesse de *cet être-ci : moi !* », faisant échec à une « Angoisse » primordiale), mesures et réalités qui dépassent largement tous les pouvoirs de la parole. On ne trouve finalement la trace du sens (la « clef de l'amour » de *Vies II*) que dans l'être réel tout entier, mais la parole est malgré tout un geste capable parfois de suggérer l'étrange des réalités qui la dépassent.

Certes, le cercle vicieux de la vie revient toujours : pitoyable royauté d'un jour, en fin de compte ! Et pourtant, cette danse des rois et du poème, bondissant par-dessus toute définition intellectuelle, porte en elle-même quelque chose de l'immensité, toujours virtuelle, de l'univers. La marche des Rois, dont *Ouvriers* voudra décrire peut-être l'aspect réaliste et misérable, s'enfonce donc dans le chaos du quotidien : en même temps, l'instant central, inépuisé, est en train de se changer en mythe. Le souvenir d'une grâce mythique éclaire ainsi tout ce fragment ; et si l'échec est toujours une partie du triomphe selon une nécessité qui nous échappe, la pluralité même du message desserre un peu l'étreinte d'une angoisse cyclique, inévitable, autour de cette nouvelle saison – une saison de onze lignes – à l'espace illimité : le sens des choses n'est jamais vraiment fini.



## PHRASES

*Phrases*<sup>1</sup> : le titre (éventuellement dépréciatif ?) pourrait décrire la nature essentielle du poème – assemblage ouvert d'éléments apparemment inachevés<sup>2</sup> (mais Tzvetan Todorov commente : « tous les textes des *Illuminations*, et non seulement l'un d'entre eux, pourraient porter ce titre significatif *Phrases* » [1978, p. 210]). Ajoutons que sur le manuscrit – fait unique, dans l'ensemble des textes comportant plusieurs sections –, une ligne ondulée isole nettement les trois parties. L'impression de décousu n'est donc pas tout à fait arbitraire : dans chacune des trois parties, les mêmes pronoms personnels désignent-ils les mêmes personnages ? D'autre part, quels liens narratifs et logiques unissent une section à l'autre (et au sein de chacune, les alinéas qui la composent) ? Enfin, peut-on étendre à l'ensemble du

1. Au cours de mon analyse, j'ai utilisé les termes « section » ou « partie » pour désigner chacun de ces trois morceaux du poème, qu'une ligne ondulée sépare dans le manuscrit, et que j'appelle aussi (le cas échéant) *Phrases* [I], *Phrases* [II] et *Phrases* [III] –, chaque partie ou section étant composée de versets ou alinéas (trois versets pour *Phrases* [I], deux pour *Phrases* [II] et un pour *Phrases* [III]). Je me fonde sur l'hypothèse d'Antoine Adam [éd. 1972] et André Guyaux [éd. 1985b], selon laquelle le titre *Phrases* ne couvre que les trois fragments – les trois parties ou sections – transcrits dans le feuillet 11 du manuscrit des *Illuminations* (analysés ici), alors que les cinq fragments transcrits dans le feuillet suivant, le 12, constitueraient un texte (ou des textes) à part. D'ailleurs, c'est peut-être en lisant ces trois fragments du feuillet 11 comme un seul poème que je parviendrai à démontrer qu'il constituent, à tous points de vue, un texte achevé. Au contraire, Jean-Michel Adam [1986] a essayé de démontrer, en s'appuyant sur des « connexités » ou des « parallélismes », que les fragments du feuillet 12 font aussi partie du même texte ; et pourtant, il me semble que les seuls arguments susceptibles de prouver une telle « cohésion » restent, d'après son analyse (p. 87), la reprise de la couleur initiale (« Quand le monde sera réduit en un seul bois *noir* pour nos quatre yeux étonnés ») dans le dernier alinéa du feuillet 12 (« Avivant un agréable goût d'encre de Chine une poudre *noire* pleut doucement sur ma veillée »), le passage parallèle de « je *vous* trouverai » à « je *vous* vois », ainsi que la présence d'une tournure exclamative (p. 101) dans les deux derniers alinéas des deux feuillets (« Ma camarade, mendiante, enfant monstre ! [...] ta voix ! [...] » – « [...] je vous vois, mes filles, mes reines ! »). Pas d'autres points communs dans tout le reste des deux ensembles ; en revanche, le même critique a finement mis en relief l'étroite cohérence des fragments du feuillet 11.


2. Selon Margaret Davies [1988, p. 63], « annoncer comme “phrases” ce qui est [...] structuré comme un poème affiche déjà une certaine intention ironique, ou du moins une sorte de contestation esthétique ».

## Phrases

Quand le monde sera réduit en un seul bois noir pour nos quatre yeux étonnés,  
— en une flage pour deux enfants fidèles, — en une maison musicale pour notre claire  
sympathie, — je vous trouverai.


Qu'il n'y ait ici bas qu'un vieillard seul, calme et beau, entouré d'un « luxe  
inouï », — et je suis à vos genoux.

Que j'aie réalisé tous vos souvenirs, — que je sois celle qui sait vous garrotter,  
— je vous étoufferai.



Quand nous sommes très forts, — qui recule ? très gais, qui tombe de ridicule ?  
Quand nous sommes très-méchants, que ferait-on de nous.

Parez-vous, dansez, riez, — je ne pourrai jamais envoyer l'Amour par la fenêtre.



— Ma camarade, mendicante, enfant monstre ! comme ça t'est égal, ces malheu-  
reuses et ces manœuvres, et mes embarras. Attache-toi à nous avec ta voix impossible,  
ta voix ! unique flatteur de ce vil désespoir.

poème l'observation de Delahaye [1927, p. 102], qui semble reconnaître, dans l'une des sections, le « schéma d'un petit roman assez terrible » ?

Pour bien des commentateurs, l'unité du texte est donnée par le ton parodique : dans *Phrases*, écrit Antoine Adam [éd. 1972, p. 989], Rimbaud « se moque de la poésie sentimentale de Verlaine : ce ne sont que des phrases » ; là résiderait le message global du poème, ainsi que le sens particulier de son titre. Les exégètes relèvent, en effet, des traits verlainiens : le couple « isolé dans l'amour ainsi qu'en un *bois noir* » (v. la XVII<sup>e</sup> pièce de *La Bonne Chanson*, v. 7 *sqq.*), l'invitation à être « *deux enfants* » (*Ariettes oubliées* IV, v. 19)<sup>3</sup>. Et pourtant, l'impression subsiste qu'ainsi le nouveau texte rimbaldien, systématiquement éclairé par des références verlainiennes, ne ressemble pas toujours au premier texte de Rimbaud. Par exemple, selon Antoine Fongaro [1962, rééd. 1985, p. 10], « le piano que baise une main frêle » de la v<sup>e</sup> *Ariette oubliée* devient chez Rimbaud « une maison musicale pour notre claire sympathie » : ce qui équivaut à ne lire chez Rimbaud qu'un élément (la « musique ») – le seul commun entre ces deux textes. Le tissu de *Phrases* est sans nul doute bien plus complexe.

Le premier « bois noir », lieu idéal des contes pour enfants, situe d'emblée l'histoire « dans un autre temps » [Guyaux éd. 1985b, p. 168], tout à fait hors du temps. Devant ce « noir » (première phase encore ténébreuse d'un monde renaissant), les « quatre yeux » n'expriment pas la peur, mais la merveille ; ils projettent sur les choses un regard également renouvelé – et le monde nouveau est « réduit », intime, totalement réuni pour ainsi dire devant les yeux des deux protagonistes, concentré en « *un seul bois noir* », en « *une plage* », en « *une maison musicale* » ; en même temps, on dirait que l'union des deux devient aussi de plus en plus étroite, en passant de « *quatre yeux* » à « *deux enfants* », pour finir avec une émotion (la « sympathie ») fidèlement partagée<sup>4</sup>. « Quand le monde sera réduit en un

3. La démarche peut être analogue lorsque la cible intertextuelle est Rimbaud lui-même : « Au lieu des "grands bois sablés d'or fin" qui représentent le grand rêve féérique des *Reparties de Nina* il y a ce seul bois noir. Au lieu des plages où court cette idole fantastique et sauvage d'*Enfance*, [...] il n'y a qu'une plage pour deux enfants obéissants. Aux lieux des châteaux (« Ô saisons, ô châteaux ») "bâties en os d'où sort la musique inconnue", il y a cette maison domestiquée à petite échelle », etc. [Davies 1988, p. 64 *sqq.*]. Il me semble (je me trompe sans doute), qu'un trait commun réunit ces divers rapprochements (ou collages) rimbaldorimbaldiens, et c'est leur (plus ou moins grand) degré d'arbitraire.

4. Nick Osmond [éd. 1976, p. 114] a souligné le rétrécissement progressif de l'image (« The image narrows down ») ; il observe également qu'en choisissant « réduit *en* » plutôt que « à »,

seul bois noir pour nos quatre yeux étonnés – en une plage pour deux enfants fidèles –, en une maison musicale pour notre claire sympathie [...] » : ce rêve présente des caractères fortement enfantins ; les deux personnages sont d'ailleurs explicitement décrits comme des « enfants », ils écarquillent des yeux « étonnés », et leurs sentiments se résument à une « sympathie » qui en plus est « claire » – transparente, sereine, ignorant la douloureuse opacité des amours adultes. Ainsi, une sorte d'univers parfait, définitif semble avoir été atteint : tout est à jamais figé, pour ces deux « enfants *fidèles* »<sup>5</sup>, tout est harmonie, de sorte que cette « maison musicale » (imprégnée de mélodies, les exhalant presque) s'offre comme le décor d'un sentiment que l'on dit « clair », et qui donc, évoquant la gaîté naturelle de ce qui est lumineux, fait également songer à la limpidité de certains sons. L'aboutissement de cette rêverie utopique a pu sembler paradoxal : « je vous trouverai ». « Quelle est cette rencontre, si les deux enfants partagent déjà leurs quatre yeux dans une seule maison ? » se demande Margaret Davies [1988, p. 65]. Justement ! Les deux âmes sœurs se trouvent probablement déjà l'une à portée de l'autre, mais ce n'est que dans un monde métamorphosé, devenu merveilleusement propice, qui serait fait uniquement pour les accueillir, qu'elles pourront se reconnaître pour de bon. D'autre part, ce fantasme dénonce non seulement une régression, mais aussi (dans une certaine mesure) un stéréotype, puisque celui qui vouvoie sa partenaire (« je vous trouverai ») ne pourrait être que difficilement un « enfant » réel.

Le deuxième verset introduit un nouveau personnage : « Qu'il n'y ait ici-bas qu'un vieillard seul, calme et beau, entouré d'un "luxe inouï" [...] »<sup>6</sup>. Les interprètes se sont souvent interrogés sur la valeur symbolique de cette apparition : ainsi, selon Margaret Davies [1988, p. 65 *sqq.*], il s'agirait du « voyant », dont un « "luxe inouï" » entre guillemets servirait à évo-

Rimbaud suggère que le monde est maintenant « transformed and concentrated rather than diminished » (*ibid.*).

5. *Veillées I* offre sans doute l'image d'un univers comparable, également ami et tout aussi définitif. Dans ce passage de *Phrases*, « pour » signifie probablement : selon ce que les yeux des deux enfants peuvent percevoir (le « monde » devenu « un seul bois noir ») ; mais cette même préposition dans « pour nos quatre yeux » commence sans doute à dire aussi la finalité : ainsi, tout de suite après, ce monde transformé en une « plage » sera destiné à « deux enfants fidèles », cette « maison musicale », à « notre claire sympathie ».

6. Selon Albertine Kingma Eijgendaal [1982, p. 196], il s'agirait toujours du deuxième personnage, « vous, arrivé à la fin de votre vie » : mais cette rencontre avec « vous » en deviendrait, me semble-t-il, tortueusement double.

quer (« dans *ses propres* termes » !) le « projet » essentiel ; or, on ne voit pas très bien en quoi ces deux mots appartiendraient spécialement, plus que tant d'autres, à l'idiome du poète « voleur de feu »<sup>7</sup>. Au demeurant, les guillemets pourraient encadrer une véritable citation, aussi bien que viser à en produire le simple effet ; de toute façon, la référence à un texte non identifié, mais qu'on donne a priori pour connu, semble destinée à reproduire (par la voie d'une manière de synecdoque) l'essentiel d'une situation présentée comme topique – celle que cet autre texte aurait, à son heure, énoncée par le menu. Le seul habitant de cette terre rénovée est une figure imposante (« calme et beau »), sans doute sage, et surtout riche – comme un roi ou un grand magicien, puisqu'un « luxe inouï » l'entoure : c'est le témoin, ou le bienveillant protecteur, de l'amour des deux « enfants fidèles » – et le protagoniste, « à genoux » devant sa dame, prolonge aussi le ton aristocratique ou chevaleresque de l'ensemble. « Seul », ajouté dans le manuscrit entre le « vieillard » et les deux autres attributs qui le décrivent, souligne d'ailleurs l'intimité calme et amie qu'esquissait déjà, dans le premier segment, le « monde [...] réduit en un *seul* bois noir ».

L'atmosphère féerique est surtout très perceptible – bien plus que dans le premier alinéa ; « ici bas », l'équivalent du « monde » de tout à l'heure, oppose d'autre part (ne serait-ce qu'implicitement) la terre à un au-delà de la terre : bref, ce qui se réalise en ce bas monde ressemble fort à l'épiphanie miraculeuse d'une sorte de paradis terrestre<sup>8</sup> (d'ailleurs, un « et » à valeur adverbiale [Guyaux *éd.* 1985b, p. 168]<sup>9</sup> relève le caractère très rapide, immédiat même, de cette translation, accentué par l'homéotéleute : « inouï ; – et je suis »). Mais la référence au « luxe inouï » (expression au demeurant assez anodine) est finalement affichée comme la clef décisive de l'ensemble : or ce n'est là, en apparence (comme bien des fois chez Rimbaud), que le fragment d'une légende non énoncée ; faut-il penser que le poète ne vou-

7. Après avoir passé en revue les différentes valeurs de ce « luxe inouï » (« un cliché... ? Une citation anonyme ? Une expression de jargon, de langue réservée ? Une trace d'idiolecte ? »), André Guyaux [1991, p. 33] relève le goût de Rimbaud pour les deux mots « luxe » et « inouï », pour terminer en avançant, sous une forme dubitative, l'hypothèse du « cliché réflexif, que l'auteur se renvoie à lui-même, en se rendant étranger à lui-même » : effet des guillemets.

8. Même sans songer à l'identification « vieillard »-Dieu, comme Ruggero Jacobbi [1974, p. 137]. Selon Nick Osmond [*éd.* 1976, p. 114], il s'agirait plutôt de la « reduction of humanity to a single wise old man subsuming all previous, imperfect, individuals ».

9. Qu'on songe à la valeur analogue, de translation, du « et » de *Après le Déluge* : « Une porte claqua, *et* sur la place du hameau, l'enfant tourna ses bras ».

lait justement que produire cette vague impression ? Ce deuxième alinéa pourrait raconter, sous d'autres formes, le même épisode que le premier, puisqu'il emprunte au début (« Qu'il n'y ait [...], – et je suis [...] ») le même schéma binaire : condition utopique (« Quand le monde [...] ») – résultat heureux (« je vous trouverai ») ; il se pourrait en revanche que l'étape nouvelle réalise un progrès de l'histoire – « et je suis à vos genoux » marquant sans doute une plus grande proximité, par rapport aux simples retrouvailles.

La question du lien se pose de même en passant au troisième alinéa – d'autant plus que cette nouvelle phase du texte n'est pas avare en surprises. D'abord, la première condition : « Que j'aie réalisé tous vos souvenirs ». Or ce sont plutôt des « espoirs » ou assimilés qu'on réalise normalement ; la nouvelle formule, brisant l'automatisme du cliché, suggère une identification bien plus complète d'un personnage à l'autre, puisque des « souvenirs » sont en ligne générale plus intimes et difficiles à pénétrer que des projets ou des rêves d'avenir. Mais la surprise se fait choc dès que l'on passe à la deuxième condition : « que je sois celle qui sait vous garrotter »<sup>10</sup>. En effet, le locuteur se déclare femme (« celle »), alors que dans le verset précédent, celui qui avait la parole était plutôt un chevalier servant, « à genoux » devant sa belle. On peut penser à une féminité métaphorique – deuxième voix d'un « débat homosexuel » [Steinmetz *éd.* 1989b, p. 156, n. 2], dont l'interlocuteur serait Verlaine<sup>11</sup> –, Verlaine qui, dans la cinquième de ses *Ariettes*, déjà mentionnée, avait effectivement envisagé une double métamorphose (ou plutôt, une double analogie) pour ses deux amoureux : « Soyons *deux enfants* », mais aussi, tout de suite après, « soyons *deux jeunes filles* » (v. 9). Par ce pronom inattendu, « celle », la voix virile du narrateur de *Phrases* laisserait percer la véritable nature de ses inclinations. Un tel aveu n'est certes pas impossible – encore que cet aveu n'entretienne avec l'histoire évoquée dans le poème qu'un rapport oblique (la cruauté en amour, sujet central de *Phrases* [I], est loin d'être réservée aux couples homosexuels). Bref, ce serait un peu comme si Rimbaud avait profité de l'occasion pour exhiber, *en plus*, la vérité secrète que l'on sait. Ou alors,

10. La séquence a même une allure désagréablement insistante : /sua/ - /se?/ - /se/. À propos du subjonctif « que je sois celle », Steve Murphy observe subtilement qu'il « paraît sous couvert de l'hypothèse glisser un souhait » [Bivort et Murphy 1994, p. 139].

11. Selon Margaret Davies [1988, p. 67], « celle » désignerait plutôt « Verlaine travesti en femme menaçant le jeune voyant d'un amour claustrophobique ».



faudrait-il croire qu'un deuxième locuteur, féminin, prend ici la parole ? Or ce changement éventuel par rapport aux deux premiers alinéas n'est pas marqué par le moindre signe typographique : « Celle qui [...] » pourrait aussi exprimer une forme d'identification de l'homme à sa partenaire : ayant « réalisé tous [ses] souvenirs », il devient le double agressif de sa compagne. Au sein du couple central de la *Saison* – le « drôle de ménage » de *Délires I* – on peut relever une mobilité analogue des rôles sexuels : face à la « vierge folle » (qui entre parenthèses pourrait bien être un homme...), son partenaire masculin, l'« époux infernal », revêt à un moment donné, et quoique par le biais de la comparaison, des caractères curieusement féminins : « Il avait la pitié d'une mère méchante pour les petits enfants. – Il s'en allait avec des gentilleses de petite fille au catéchisme » (même dans un couple hétérosexuel, des valences féminines peuvent d'ailleurs se faire jour chez l'homme lui-même : celui de la femme serait-il donc, essentiellement, un rôle – le désir profond de sécurité, et même de possession étouffante de l'autre, étant de toute manière attribué à celle qui, dans *Les Sœurs de charité*, est peinte sous l'apparence d'une « Aveugle irréveillée » ?). Mais dans *Phrases*, la tournure syntaxique s'avère, en plus, assez curieuse. « Que je sois celle qui sait », dit par une femme, est peut-être l'équivalent d'un plus simple « que je sache » (et cet exploit distinguerait l'élue parmi toutes ses consœurs, concurrentes moins douées) – mais la formule pourrait également désigner une sorte de rôle mythique ; à moins que nous soyons en présence d'une périphrase – allusion apparente à un personnage supposé connu, nouveau fragment d'une légende non racontée. Au demeurant, un mouvement de métamorphose agite tout le verset : l'amour idyllique de tantôt a insensiblement découvert sa face féroce, de même que les traits de l'homme laissent à la fin transparaître ceux d'une femme – quelque chose comme un vampire sans doute ?

Le troisième alinéa semble donc réitérer la structure bipolaire des deux précédents (« Quand [ou : « que »] [...] », – « je [...] »), pour rejouer sans doute la même scène, en offrant la troisième variation sur le même thème. Cependant, par cette série de variantes, l'histoire avance et s'épanouit <sup>12</sup>.

12. D'un alinéa à l'autre, une histoire se développe grâce à d'infimes changements : ainsi, selon Nick Osmond [éd. 1976, p. 114], le passage de la « prédiction » (« quand ») à l'« hypothèse » (« que ») prépare l'explosion finale : la perte de l'espoir amènerait la frustration et la réaction violente de la fin.

Par exemple, dans le premier verset tous les verbes sont au futur (« je vous trouverai »), alors que dans le verset suivant le narrateur, occupé par son rêve, finit par le vivre au présent (« et je suis [...] »)<sup>13</sup> ; mais surtout, en passant au troisième, il complique cette vision d'avenir en y décelant, aussi, la dimension du passé : « Que j'*ai* réalisé tous vos souvenirs ». Or ces « souvenirs », qui restent indéfinis, désignant en principe *tout* le trésor de la mémoire, ne pourraient-ils pas servir aussi, d'après une autre hypothèse, à dire les images précises (le « bois noir » aussi bien que la « maison musicale » et le « vieillard » fabuleux) évoquées dans les deux alinéas précédents ? Ces deux premières étapes constitueraient ainsi une phase préalable par rapport à celle du verset 3. Au demeurant, la suite du même verset (« que je *sois* celle qui sait vous garrotter ») décrit sans doute une étape successive, au présent : j'ai réalisé..., *et donc*, maintenant, je suis... À moins que ce même présent ne définisse une capacité atemporelle, coexistant avec l'action qui la précède en apparence : « réaliser les souvenirs » de sa victime – le premier exploit – serait alors une autre façon de savoir la « garrotter », une manière de dire la même chose (en l'occurrence, on lierait sans doute cette victime aux seules images de sa mémoire, en lui ôtant toute perspective de changement et d'avenir ?...) : j'ai réalisé..., *en d'autres termes* (ou *puisque*) je suis... ; la double frontière d'une virgule et d'un tiret, entourant avec un parfait parallélisme (au début et à la fin) cette deuxième séquence « que je sois celle [...] », pourrait confirmer sa nature de parenthèse – d'illustration ou presque paraphrase du segment qui la précède<sup>14</sup>.

13. Le présent exprime ici, d'après André Guyaux [*éd.* 1985b, p. 168], le « même temps imaginaire » que le futur « je vous trouverai », mais « rendu plus actuel ».

14. Le cas est unique dans *Phrases* [I] : si les segments du texte sont tous délimités par le couple virgule-tiret, seul ce troisième alinéa peut compter sur trois segments, ce qui fait que, pris entre les deux autres, le segment central pourrait être une incise, un moment de réflexion ; en revanche, le premier alinéa est composé de quatre segments, le deuxième de deux. D'autre part, la dernière phase (« je vous étoufferai ») rebondit peut-être également sur la première, et sur son verbe ; ainsi, dans « garrotter » il y aurait peut être déjà quelque chose du supplice espagnol : le garrot. Quant au problème général de l'« insertion discursive » chez Rimbaud, Albert Henry [1994] en a dessiné une typologie extrêmement fine et riche : ainsi, les tirets – éventuellement doublés d'une virgule – peuvent servir (p. 72) simplement à « isoler un des éléments d'une énumération » (comme dans *Après le Déluge* : « Le sang coula, chez Barbe-Bleue –, aux abattoirs –, dans les cirques »), mais ils peuvent également introduire (p. 74) par exemple une « mise au point sémantique ou référentielle » (comme dans *Délires II* : « [...] m'avertissait au chant du coq –, *ad matutinum*, au *Christus venit* –, dans les plus sombres villes »).

Quoi qu'il en soit, pour revenir à l'architecture du poème, il faut relever avec André Guyaux [éd. 1985b, p. 168] le « déséquilibre » qui existe, dans les trois versets, entre subordonnées et principales. Rimbaud affectionne la « cadence mineure » [Bernard 1959, p. 208] ; en outre, le rythme de ces longues subordonnées est « ralenti », comme l'observe Albertine Kingma-Eijgendaal [1982, p. 196], par les virgules et les répétitions énumératives : d'où un effet de tension et de « suspense » ; en d'autres termes, pour citer toujours Suzanne Bernard [1959, p. 208], « la chute brusque concentre l'attention sur les mots brefs de la fin »<sup>15</sup>. Or la structure de chaque verset est apparemment reproduite dans la structure globale de la section : le même critique relève encore que les trois alinéas composant *Phrases* [I] sont, eux aussi, « de longueur décroissante ». En vertu de sa position finale, le troisième semble offrir une conclusion, ainsi qu'au sein de chaque alinéa, les derniers verbes (« je vous trouverai », etc.), qu'une virgule jointe à un tiret sépare du reste. Et surtout, au sein de la section tout entière ainsi que de ce troisième verset, « je vous étoufferai » marque une révélation aussi catastrophique qu'inattendue : le revers sauvage, « démoniaque » [Adam 1957, p. xv] de la « claire sympathie » du premier alinéa ; d'ailleurs, pour les « fidèles » et les « amants », *Solde* n'envisage que « la mort atroce »<sup>16</sup>.

La deuxième section de *Phrases* pourrait inaugurer une deuxième histoire – ou peut-être recommencer la même que tout à l'heure, dans des formes nouvelles (mais alors, dans quel but rejouer un tel échec cuisant ?). « Quand nous sommes [...] » : la parole pourrait être, encore, au locuteur de la section précédente, qui envelopperait dans ce *nous* son interlocuteur, toujours le même, ou bien des vis-à-vis plus nombreux (« nous » pourrait même signifier, au sens le plus large, « nous les hommes, nous tous »), même si en principe il se pourrait également qu'une nouvelle voix ait supplanté la première. En tout cas, nous retrouvons ici la tournure qui ouvrait la pre-

15. En effet, le rythme a été donné une fois pour toutes, dès le premier verset de la première section (« Quand le monde sera réduit en un seul bois noir [...] ») : comme le souligne Susan W. Fusco, « an ascending intonational pattern is operative during the reading of the protasis », si bien que « the disproportionately short apodosis – “je vous trouverai” – is heavily underscored » [1976, rééd. 1990, p. 77 *sqq.*].

16. En développant cette valence funeste, André Dhôtel a cru déceler dans les dernières répliques qui clôturent chaque verset de *Phrases* (« je vous trouverai », « je vous étoufferai ») une intervention brutale de la voix de la mort [1952, p. 131 *sqq.*].

mière section ; et notamment, comme dans *Phrases* [I], la condition est suivie par ses conséquences : « Quand nous sommes très forts, – *qui recule ? très gais, qui tombe de ridicule ?* ». « Forts » et « gais » semblent décrire la même attitude faite d'élan, d'énergie, d'agressivité heureuse<sup>17</sup> ; cette attitude pourrait être une réponse à l'hostilité environnante<sup>18</sup> : « recule » et « tombe » évoquent en effet une véritable bataille, et cela d'une façon d'autant plus frappante, que le deuxième verbe ne semble pas employé très à propos : on « tombe » de fatigue ou de sommeil, le cas échéant on crève de rire ; « tomber de ridicule » est moins habituel.

La « force » et la « gaîté » que l'amour sait inspirer constituent donc une cuirasse contre la violence essentielle du monde, même si la destination ou le résultat de cette double attitude sont encore à définir. Identités, caractères, rôles (« qui [...] ? ») des personnes impliquées dans la nouvelle situation restent en fait ambigus : « qui » de nous ? « qui » face à ou par rapport à nous ? Dans le premier cas, les protagonistes seraient les victimes de l'agressivité ambiante ; mais « forts », ils savent réagir, et même aller de l'avant ; « gais », ils ne se laissent pas plus affecter par leurs propres côtés faibles et ridicules que par ceux de leurs antagonistes. La question serait donc plutôt de nature rhétorique : comment voulez-vous que quelqu'un d'entre nous puisse reculer ? Ou, à l'extrême limite, elle exprimerait l'étonnement : honte à celui qui recule ! Même discours pour « qui tombe de ridicule ? ». Ainsi, les deux questions pourraient exprimer une intention perlocutoire : quelque chose comme : soyons très forts, soyons très gais, – pour pouvoir nous défendre.

Dans une deuxième hypothèse, les protagonistes deviennent au contraire des agresseurs : et donc, ou bien ils s'interrogent pour de bon sur la cible à frapper : qui pourrait reculer devant nous ? Qui choisirons-nous pour rire de lui ? (Mais la forme prise par l'interrogation semble être, ici, quelque peu naïve) ; ou alors, la question contient déjà une réponse : personne ne nous craint, puisque ni notre force ni notre gaîté ne constituent évidemment une menace sérieuse aux yeux des autres (et l'on songe à la chanson

17. André Guyaux [éd. 1985b, p. 169] observe que la rime « *recule-ridicule* » annonce presque une « identification de cette force et de cette gaîté ».

18. Il faut être en effet très forts, très gais, très méchants pour « échapper [...] à la société », commente Jean-Pierre Giusto [1980, p. 226] ; Nick Osmond songe aux « drôles » de *Parade* [éd. 1976, p. 114].

gitane qui pourrait avoir inspiré Rimbaud, selon Françoise d'Eaubonne [1960, p. 261] : « Nous sommes très puissants, et personne ne recule / Très gais, et nous ne nous moquons de personne [...] Mon amour, je ne peux pas / Te renvoyer par la fenêtre » ; bref, les deux amoureux ne font peur à personne, précisément parce que l'amour a considérablement adouci leur caractère ; et chez Rimbaud, peut-être parce que les autres pourraient s'avérer bien plus méchants qu'eux). Quoi qu'il en soit, entre cette « force » et cette « gaîté », un lien existe – la deuxième étant sans doute un aspect ou un résultat de la première, un peu comme chez les « élus » (« hargneux » et « joyeux ») de *L'Impossible*.

Or un troisième élément, rappelant « celle qui sait vous garrotter » de *Phrases* [I], vient s'ajouter, d'une manière inattendue, et même paradoxale, à cet ensemble somme toute assez cohérent : « Quand nous sommes *très méchants*, que ferait-on de nous ». La phrase, en principe une question, est privée du signe de ponctuation qui lui conviendrait ; est-ce l'indice d'un autre ton de voix, le locuteur ayant perdu l'enjouement du début ? Cette absence du point d'interrogation fait penser que la réponse est probablement déjà acquise, même avant la question, encore plus clairement que dans le cas des deux questions précédentes [Guyaux 1985a, p. 267 ; ainsi, le conditionnel pourrait souligner la valeur irréaliste de l'hypothèse. Le narrateur semble donc demander : que pourrait-on bien faire de nous ? Pour répondre implicitement : rien ; en d'autres termes, il n'y a plus rien à tirer de ces personnages – ou bien, personne ne voudra d'eux (résultat logique de leur « méchanceté » !...) ; ou alors, d'après la lecture de Nick Osmond, il faudrait supposer que les présents se laissent plutôt séduire par la force vitale du couple [éd. 1976, p. 114]. Si au contraire la question n'était pas rhétorique, elle pourrait exprimer la crainte d'une punition : qu'est-ce qu'on finirait par nous faire ? D'autre part, l'ellipse de « quand » avant « gais » rattachait d'une certaine manière cette nouvelle qualité à la première (« forts ») – les séparant du même coup de l'attribut « méchants », en troisième position ; or le retour de la tournure « Quand nous sommes » allonge précisément la troisième proposition, en donnant plus de poids à cette agressive « méchanceté », bien différente des caractères plus positifs qui la précèdent. Comme le souligne Margaret Davies [1988, p. 68], « méchants » produit ici le même « effet de clôture » que « je vous étoufferai » à la fin de *Phrases* [I]. À l'intérieur de ce nouvel alinéa, nous retrouvons en effet le même module à trois temps qui scandait l'ensemble de la

première section<sup>19</sup>, et comme dans *Phrases* [I], la scansion ternaire semble tracer une « courbe descendante » (Margaret Davies) : autrement dit, dans le microcosme de cette première moitié de *Phrases* [II] la dernière notation assume la même valeur (surprise, mais aussi révélation, et conclusion définitive) que la dernière phrase dans le macrocosme de la première section tout entière ; ce module reste ainsi comme une trace permanente dans notre mémoire.

Or la suite – le deuxième verset – de *Phrases* [II] semble moulée sur la structure syntaxique bipartite (condition-résultat) qui régissait aussi, nous avons déjà pu le remarquer, toutes les phrases précédentes – structure presque toujours délimitée par la même ligne de démarcation : l'ensemble virgule-tiret (« Quand le monde sera [...], – je vous trouverai » ; « Quand nous sommes [...], – qui recule ? »). En effet, les impératifs du nouvel alinéa expriment sans doute, eux aussi, une nuance « conditionnelle », comme le suggère André Guyaux [*éd.* 1985b, p. 170] : « Parez-vous, dansez, riez, – je ne pourrai jamais [...] ». Les interlocuteurs (« vous ») interpellés par celui qui a la parole pourraient être de nouveaux personnages – ou bien les mêmes qui dominaient le verset précédent (et sans doute aussi la totalité de *Phrases* [I]) : un « nous », maintenant diminué du « je » implicite (à présent campé, seul, devant un groupe tout à l'heure uni : « Parez-vous [...], – je ne pourrai [...] »), même si, en regard de *Phrases* [I], le vouvoiement exprimerait ici un pluriel (à moins que « vous » ne désigne encore les mêmes personnages que tout à l'heure on appelait « nous », mais observés à présent d'un point de vue nouveau, celui d'un nouveau *je* qui viendrait s'insérer dans le dialogue : hypothèse plus alambiquée). En tout cas, par rapport au précédent, ce deuxième verset de *Phrases* [II] invite à poser la même question que pour la deuxième section par rapport à la première : est-ce qu'il s'agit encore et toujours de la même scène ? À la fin du premier alinéa, « méchants » rappelait, on l'a vu, « je vous étoufferai », conclusion de *Phrases* [I]. Or au début de l'alinéa suivant, rires et danses (chez les partenaires de *je*) prolongent sans doute une certaine « gaîté » présente dans la première partie de la section. Conséquence ou réaction, face à ce comportement enjoué ou même quelque peu folâtre, « je ne pourrai jamais envoyer l'Amour par la fenêtre ». Danses et rires seraient en fait essentiellement « frivoles »

19. André Guyaux [*éd.* 1985b, p. 169] retrouve « en un seul paragraphe la structure d'ensemble des trois paragraphes précédents ».

[Guyaux *éd.* 1985b, p. 170] : rien de plus que le « mime dérisoire » de l'Amour selon Jean-Pierre Giusto [1980, p. 226] – et par cette frivolité, c'est la face « méchante » ([II]) ou « étouffante » ([I]) de l'éros qui affleure à nouveau.

La tournure familière « envoyer par la fenêtre » marquerait donc le mépris ; mais elle pourrait également signifier la violence d'une véritable défenestration, bref, le rejet d'un Amour pourvu, ici, d'un corps réel<sup>20</sup>. Vous avez beau vous parer, danser, rire, dirait ainsi le héros de cette scène aux tentatrices qui l'entourent : malgré l'aspect affligeant qu'ainsi vous en révélez, je ne pourrai jamais dire « non » à l'Amour (de cette manière, la nuance conditionnelle des impératifs, déjà relevée, pourrait prendre une valeur concessive). Ou alors, ces mêmes impératifs pourraient exprimer tout simplement la plus franche des invitations : je vous engage à vous parer pour me plaire ; en effet, il ne faut pas avoir peur de mes réactions éventuelles, puisqu'en dépit de son côté « méchant », que je n'ignore pas, jamais je ne saurais repousser l'Amour. De verset en verset, de section en section<sup>21</sup>, le poème semble donc réitérer toujours la même situation fondamentale, même si la reproduction en est pour ainsi dire déphasée, comme si c'était à chaque fois une histoire nouvelle<sup>22</sup>. Bref, encore confiant ou, au contraire, accablé (dénué de la moindre illusion), celui qui a la parole dans *Phrases* [II] dit que, malgré les amères leçons de l'expérience, il ne pourra jamais renoncer à l'Amour : si bien que ce deuxième alinéa « répond », en un sens, au premier [Giusto 1980, p. 226] ; d'autre part, « je ne pourrai jamais [...] », dernière formule de *Phrases* [II], joue aussi le même rôle de réplique finale (et définitive) que « je vous étoufferai » par rapport à l'ensemble de *Phrases* [I].

Tout paraît changer avec la troisième et dernière des *Phrases* : plus de suspension entre subordonnée et principale (suspension que soulignait la virgule unie à un tiret)<sup>23</sup>. Le texte lui-même se resserre, en proportion

20. Remarquons d'autre part que dans la chanson gitane déjà citée, source éventuelle de ce passage rimbaldien, l'« amour » désignait métonymiquement la personne aimée ; et cette personne, on n'envisageait pas de l'« envoyer », mais de la « renvoyer » par la fenêtre, donc de la faire partir (après l'avoir reçue) par une voie qui est bien inhabituelle, réservée, clandestine.

21. À l'instar de *Vies*, également en trois volets ?

22. Et même ces personnages à l'identité chatoyante laissent la plus grande latitude à cette histoire, qui peut s'appliquer à une pluralité de personnes.

23. Or est-ce que la virgule renforce, ou est-ce qu'elle neutralise dans une certaine mesure, le tiret ? Selon Olivier Bivort [1991b, p. 4], le tiret « ouvre une brèche [...] ; une virgule amoindrit la crevasse ».

inverse relativement à la succession des parties : trois versets la première, deux la deuxième, un seulement la dernière ; « l'unité rythmique reconnue jusqu'ici se perd », comme l'observe André Guyaux [éd. 1985b, p. 170]. De plus, un tiret initial sépare des autres cette nouvelle étape. Mise en retrait, elle représente en apparence le moment d'un aparté ou d'un commentaire ; peut-être même, d'une réaction aux faits évoqués dans les deux parties précédentes ; en tout cas, c'est le lieu d'une ébauche de dialogue (qui pourrait bien être un soliloque). Si *Phrases* [II] rejoue en un sens la même histoire que *Phrases* [I], cette troisième partie constitue la fin du jeu – d'où le locuteur se retire pour recouvrer sa solitude. En règle générale, Olivier Bivort l'a bien montré [1991b, p. 2, 3, 6]<sup>24</sup>, le tiret comme signe d'énonciation opère une rupture dans le discours, en y introduisant une nouvelle « voix narrative », sorte de « double pensant » du *je* ; selon Bivort, les segments délimités de cette manière deviennent l'aire d'une « conscience critique », notamment en ce qui concerne le rapport du poème fictif à la réalité « objective ». Or nous avons déjà vu que tout le poème ou presque est rythmé par cette forme de ponctuation ; elle sert notamment à souligner la respiration fondamentale du texte, cette mesure binaire réunissant le thème (la condition, exprimée par une subordonnée) et le prédicat (réalisation, conséquence, aboutissement ou point de chute) : « (x) Quand le monde sera réduit en un seul bois noir [...], – (y) je vous trouverai » (on pourrait même représenter ce dynamisme à l'aide d'un schéma très général :  $x \rightarrow y$ ). Nous avons également constaté que cette respiration se répercute en écho – mais avec une force croissante – à tous les niveaux du texte. Ainsi, la bipartition qui structure les premiers alinéas de *Phrases* [I] n'est déterminante que dans le troisième, dont la conclusion (« je vous étoufferai ») constitue une révélation, eu égard aux données préalables ; une telle conclusion finit en outre par déteindre sur l'ensemble de cette première section. La bipartition logique fondamentale évoquée tout à l'heure s'est diluée ici (comme à d'autres points du texte) en une sorte de déroulement triadique dédoublant la première polarité : (1) « Que j'aie réalisé » + (2) « que je sois celle »... → (3) « je vous étoufferai ». Mais le même mécanisme est à l'œuvre dans l'ensemble

24. Ainsi, le tiret ouvrant *Phrases* [III] souligne, d'après Jean-Michel Adam [1986, p. 91], le « surgissement brusque et unique de l'allocutaire *tu* », alors que dans le reste du poème le même signe typographique sert plutôt à « fragmenter la linéarité de l'énoncé linguistique », pour mettre en évidence des « parallélismes » entre les morceaux ainsi délimités.



de ce poème en trois parties – si bien que, par rapport aux deux autres, la troisième et dernière section semble exprimer aussi quelque chose comme un aboutissement – bref, l'extrême vérité (à la fois, synthèse et opposition) vis-à-vis des scènes qui la précèdent :

/I, 1/

Quand le monde... étonnés, –  
 en une plage... fidèles, –  
 en une maison... sympathie, –  
 je vous trouverai.

} 1  
 } 2  
 } 3

} x  
 ↓  
 } y

}  
 ↓ x

/I, 2/

Qu'il n'y ait... inouï, –  
 et je suis... genoux.

} x  
 } y

}  
 ↓ y

/I, 3/

Que j'aie... souvenirs, –  
 que je sois... garrotter, –  
 je vous étoufferai.

} 1  
 } 2  
 } 3

} x  
 ↓  
 } y

}  
 ↓ y

-----

/II, 1/

Quand nous sommes très forts, – } x  
 qui recule? } y } 1  
 très gais, } x } 2  
 qui tombe de ridicule? } y }  
 Quand... méchants, } x } 3  
 que ferait-on de nous. } y }

} 1  
 } 2  
 } 3

} x  
 ↓  
 } y

}  
 ↓ y

/II, 2/

Parez-vous... riez, –  
 je ne pourrai... fenêtre.

-----

/III/

- Ma camarade... désespoir.

} x  
 ↓ y

Au début de la nouvelle section, le narrateur s'adresse à une deuxième personne : « Ma camarade, mendicante, enfant monstre » ; mais cette fois, l'ouverture semble être un repli radical sur soi : la « voix narrative supplémentaire » qu'introduit le tiret selon Olivier Bivort, n'est que la voix réflexive du poète se parlant à lui-même [1991b, p. 3]<sup>25</sup> – et les commentateurs d'évoquer le dédoublement fondamental « Je est un autre » [Matucci éd. 1952, p. 88]<sup>26</sup> – et donc de reconnaître, le cas échéant, dans cette dualité le « voyant » qui dialogue avec sa vision, toujours selon Matucci, ou avec son imagination comme le suggère Salvatore Piserchio [éd. 1983, p. 51]<sup>27</sup> (cette « camarade » serait le « voyant » lui-même, selon l'avis de Margaret Davies [1988, p. 71]). D'autre part, la même histoire est apparemment reflétée dans cette nouvelle phase du poème : « comme ça t'est égal, ces malheureuses et ces manœuvres » ; en effet, les déictiques renvoient vraisemblablement aux épisodes rapportés dans les deux sections précédentes, plutôt qu'à de nouvelles scènes se déroulant, à présent, en dehors de la narration mais sous les yeux mêmes du narrateur. Conformément à son rythme fondamental, le poème revient, une fois encore, sur la même situation, mais envisagée d'un autre point de vue. Cette « camarade », qui est entre autres une « enfant monstre », est le signe du retour de l'enfance, si présente dans le ton et l'atmosphère générale de *Phrases* [I]. Un enfant resterait en effet insensible (« ça t'est égal ») aux manœuvres de l'amour adulte, à ses amères complications ; ce qui lui parle et qu'il comprend, c'est plutôt la « claire sympathie » évoquée au début du poème. Cette « enfant monstre » serait en fait, selon Margaret Davies [*ibid.*, p. 69], une enfant « monstrueuse », à l'image de l'âme dérégulée du poète voyant : ainsi que le « grand criminel » de la lettre du 15 mai 1871, cette enfant serait « inhu-

25. D'après Suzanne Bernard [éd. 1960, p. 499], cette « camarade » serait au contraire une amie réelle, une « misérable fille » que les deux poètes exilés auraient connue dans les mauvais quartiers de Londres (même interprétation chez Py éd. 1967, p. 121). Or il me semble que cette lecture ne lit, de *Phrases* [III], que le féminin de « ma camarade »...

26. Ainsi, d'après Jong-Ho Kim [1993, p. 29 *sqq.*], tout le poème essaie d'« incarner » cet « innommable » : même la « diminution progressive du nombre des phrases » – plus exactement, des alinéas – de chaque partie (3-2-1) irait selon lui dans le sens d'« unir » « je » et cet « autre » sans nom. Mais cette union me semble plutôt une forme de solitude.

27. Ainsi, selon Piserchio, en disant « je vous trouverai », le poète s'adresserait déjà aux « phrases » futures de son poème – « mes filles », dans le dernier fragment du feuillet 12 : « Je baisse les feux du lustre, je me jette sur le lit, et tourné du côté de l'ombre je vous vois, mes filles ! mes reines ! ».

maine » (M. Davies), c'est-à-dire indifférente à ce qui fait souffrir le commun des mortels (en l'occurrence les amoureux). Mais en tant qu'épithète, « monstre » (*monstrum*)<sup>28</sup> sert avant tout à souligner ce qu'il y a d'extraordinaire dans cette étrange « camarade ». Certes, son lien avec le locuteur doit être des plus étroits, si elle ne représente finalement que le double enfantin de l'adulte – bref, son enfance elle-même<sup>29</sup> (et l'altérité sexuelle de cette « enfant » exprime sans doute la distance infranchissable qui sépare maintenant l'homme de sa première identité perdue). Or cet être à jamais intact, soustrait au temps, pourrait être défini à bon droit comme une « enfant *monstre* ».

Mais l'« enfant monstre » est en outre une « mendiante »<sup>30</sup> – quelqu'un d'encore non apprivoisé, vivant aux marges, privé d'attaches. Un peu comme si le rôle de cette « camarade » insolite était surtout de raconter (rêves et souvenirs ?) – mais aussi pour souligner son éloignement –, le narrateur n'invoque d'elle que la « voix », qu'il qualifie par ailleurs d'« impossible »<sup>31</sup> – c'est-à-dire, hors norme, inconcevable, ou que l'on peut concevoir mais pas connaître dans la vie réelle : bref, qui ne devrait pas exister, et peut-être même qui n'existe ni n'existera jamais – elle qui n'appartient finalement qu'à un fantôme... C'est bien pourquoi ce que le héros demande à sa nouvelle « camarade » est une plus grande participation – apparemment susceptible de produire une manière de miracle : « Attache-toi à nous avec ta voix impossible, ta voix ! unique flatteur de ce vil désespoir » ; et grâce au jeu des /a/ réitérés (7 sur les 10 premières syllabes), cette invocation prend même la forme d'une incantation : « Attache-toi à nous avec ta voix ».

28. Voyez *L'Éclair* : « Allons ! feignons, fainéantons, ô pitié ! Et nous existerons en nous amusant, en rêvant amours *monstres* et univers fantastiques [...] ».

29. Sans doute la même enfance, vivante « idole », qu'entoure le paysage primordial d'*Enfance I*.

30. On cite à l'appui l'« enfance *mendiant*e » de *Vies II* et l'incipit de *L'Impossible* : « Ah ! cette vie de mon enfance, la grande route par tous les temps, sobre surnaturellement, plus désintéressé que le meilleur des *mendiants*, fier de n'avoir ni pays ni amis ».

31. La répétition rêveuse « ta voix ! » exprime sans doute l'exaltation en même temps que la nostalgie. Nick Osmond [*éd.* 1976, p. 115] attribue plutôt à cette voix – selon lui, un écho de la voix de Verlaine – « a derisive meaning » –, sens que la répétition renforcerait. Albert Py [*éd.* 1967, p. 120] interprète cette même « voix *impossible* » dans le sens d'« insupportable », sur la base des « mélodies impossibles » de *Soir historique* : mais là, le contexte est bien plus manifestement dépréciatif : « [...] un petit monde blême et plat, Afrique et Occidents, va s'édifier. Puis un ballet de mers et de nuits connues, une chimie sans valeur, et des mélodies *impossibles* ».

En revanche, le narrateur semble avoir adopté quelque chose du magnifique détachement de cette dernière « camarade » vis-à-vis de ses autres partenaires, devenues pour lui aussi des « malheureuses » (comme s'il en déplorait le peu de chance, en contemplant leurs « manœuvres » de l'extérieur) ; mais c'est précisément par ce point de vue nouveau que *Phrases* [III], dernier volet, remplit sa fonction de synthèse et d'accomplissement du poème tout entier : on dirait qu'envisagées sous ce jour inédit, les aventures précédentes sont réduites à leur navrante dimension réelle. Ainsi, le « désespoir » final est l'état d'âme de quelqu'un qui aurait compris que son lot en amour est l'échec : en essayant de renouer avec sa nature première, il peut aussi mesurer toute la distance qui sépare cette nature originaire de ce qu'il a vraiment vécu par la suite. Une perception des choses également sombre conclut d'ailleurs une série d'autres poèmes rimbaldiens : c'est l'« atroce scepticisme » de *Vies II*, « l'horrible quantité de force et de science que le sort a toujours éloignée de moi » d'*Ouvriers*, etc. Ici, ce « désespoir » est « vil » : peut-être parce que la cause qui le suscite s'avère, en elle-même, misérable – ce qui serait justement le comble du désespoir : la vie elle-même ne vaudrait pas les sentiments qu'elle peut faire naître –, ou bien, comme le damné de *Nuit de l'enfer* qui s'aperçoit « que le feu est ignoble, que [sa] colère est affreusement sotte », ce nouveau martyr de l'amour se rendrait compte que sa réaction face au malheur est dépourvue de toute apparence de dignité.

Pendant, la merveilleuse « camarade » est peut-être encore capable de tout transfigurer (« je ne pourrai jamais envoyer l'Amour par la fenêtre ») : elle pourrait sans doute adoucir – et peut-être même, dans une certaine mesure, faire oublier – une destinée par ailleurs sans issue, elle pourrait éventuellement montrer que ce « désespoir » n'est pas vraiment ignoble, ou pas vraiment justifié – et puisque « nous » désigne celui qui parle et sa ou ses compagnes, la bienveillance d'une « enfant monstre » pourrait même transformer ou restaurer l'amour, tel qu'on l'a rêvé au temps du paradis du premier âge. Reste qu'une nuance d'espoir faux ou d'illusion mal fondée colore sans doute cette action de « flatter » une vie étranglée<sup>32</sup>. D'autre part, dans la courte existence de Rimbaud, l'enfance est l'unique réserve et le seul horizon alternatif. C'est parmi les souvenirs d'enfance qu'on trouve celui d'un festin fabuleux, « où s'ouvriraient tous les

32. Une « voix » ne promet peut-être, en perspective, que de nouvelles « phrases »...

cœurs, où tous les vins coulaient » ; c'est donc l'enfance qui peut offrir (même dans l'heure douloureuse d'à présent) la vague trace d'un autre moi et d'une autre vie. Et la simple évocation de ces virtualités console sans doute, autant que possible, le héros malchanceux, lui donnant, en dépit des obstacles, un tout autre sentiment de sa valeur.



## OUVRIERS

Très souvent chez Rimbaud le souvenir explose comme une brusque découverte : « Ô les énormes avenues du pays saint », dans *Vies I*, et dans *Ouvriers* : « Ô cette chaude matinée de février » – émotion à l'état pur, totale ou pour mieux dire indéfinie : le démonstratif (« cette [...] matinée ») équivaut en effet à une description, mais seulement pour celui qui a déjà vécu cette heure unique et qui la retrouve à présent<sup>1</sup>. « Invocation ou évocation », comme le remarque André Guyaux [1985a, p. 194], c'est là une excellente entrée en matière ; après quoi, ce souvenir d'un souvenir commence graduellement à se préciser<sup>2</sup> : tout le poème peut à peine y suffire. En effet, une manière d'explication succède à la première exclamation : cette chaleur insolite a suscité l'illusion ou le pressentiment d'un climat plus méridional au cœur même de la saison froide et nordique par excellence : l'hiver. D'ailleurs, l'heure matinale, un avant-goût de printemps, tout concourt à créer une impression globale d'éveil (le « beau matin » imprévu de *Royauté*) ; surtout que dans l'imaginaire occidental, le Sud (le midi) – comme le dira efficacement Roger Caillois<sup>3</sup> – est avec l'Orient le siège mythique de toutes ces vertus mystérieuses d'« accroissement » qui, parmi d'autres prodiges, savent faire monter par exemple, jour après jour, le soleil dans le ciel.

Ainsi animé (« présence anthropomorphique » [Lawler 1986, p. 126]), le Sud intervient ici, avec la force d'un ressort, pour « relever » dynamiquement des souvenirs (et un état bien présent de misère) – un peu comme dans *Royauté* les tentures « se relevèrent » sur les maisons<sup>4</sup>. Mais « rele-

1. Quant aux démonstratifs rimbaldiens, voir la très riche contribution d'Olivier Bivort [1991a] ; Bivort corrige et complète l'article de Michel Collot [1980].

2. Voir André Guyaux [éd. 1985b, p. 172] : « le premier paragraphe, comme le *Sud inopportun* par rapport aux *souvenirs* passés, vient relever le souvenir présent ». Le « poète de sept ans », « pour des visions écrasant son œil darne » (v. 20), avait besoin de susciter artificiellement sa deuxième vue ; au contraire, chez le poète des *Illuminations*, les déplacements spatio-temporels se font d'une manière presque automatique : « Une matinée couverte, en Juillet » (Feuillet 12), et Noël surgit, au milieu de l'été.

3. *L'Homme et le sacré*, Gallimard, coll. Idées, 1963, p. 49.

4. Ce même mouvement vers le haut est d'ailleurs gravé dans la matière même du texte : « vint relever », le groupe verbal, et le complément d'objet « nos souvenirs » forment deux

## Ouvriers

*Ô cette chaude matinée de février. Le Sud inopportun vint relever nos souvenirs d'indigents absurdes, notre jeune misère.*

*Henrika avait une jupe de coton à carreau blanc et brun, qui a dû être portée au siècle dernier, un bonnet à rubans, et un foulard de soie. C'était bien plus triste qu'un deuil. Nous faisons un tour dans la banlieue. Le temps était couvert, et ce vent du Sud excitait toutes les vilaines odeurs des jardins ravagés et des prés desséchés.*

*Cela ne devait pas fatiguer ma femme au même point que moi. Dans une flache laissée par l'inondation du mois précédent à un sentier assez haut, elle me fit remarquer de très petits poissons.*

*La ville, avec sa fumée et ses bruits de métiers, nous suivait très loin dans les chemins. Ô l'autre monde, l'habitation bénie par le ciel et les ombrages ! Le sud me rappelait les misérables incidents de mon enfance, mes désespoirs d'été, l'horrible quantité de force et de science que le sort a toujours éloignée de moi. Non ! nous ne passerons pas l'été dans cet avare pays où nous ne serons jamais que des orphelins fiancés. Je veux que ce bras durci ne traîne plus une chère image.*



ver » des « souvenirs » n'est pas un geste vraiment très canonique<sup>5</sup> ; comme le remarque avec finesse André Guyaux [éd. 1985b, p. 172], ces curieux souvenirs se présentent ainsi, avant tout, sous l'aspect de « gisants », que le retour – bien qu'illusoire – de la belle saison a su ressusciter (dans *Adieu*, Rimbaud lui-même se voit, en fait, sous la forme d'un gisant « étendu [...] sans sentiment » – autant dire sans souvenirs ? ; le décor est d'ailleurs toujours le même : « le port de la misère, la cité énorme au ciel taché de feu et de boue »). Mais retrouver la saveur, brusquement ravivée, d'un temps perdu relève aussi, tant bien que mal, d'une expérience, qu'avec Guyaux nous pourrions qualifier de « proustienne » [ibid.]. D'autre part, et quelle que soit sa valeur précise (remettre debout, ranimer, rehausser...), ce « relever » extravagant suggère toujours une condition antérieure, où les souvenirs n'existaient qu'à l'état latent, pour ainsi dire au ras du sol ; maintenant, ils se dressent au contraire, pour occuper toute la scène de l'esprit<sup>6</sup>. Libération, « dégagement rêvé » (comme dans *Génie*) ? Eh bien non : « Le Sud *inopportun* vint relever nos souvenirs d'indigents absurdes, notre jeune *misère* ». « Inopportun » ici ne veut pas dire hors saison, mais plutôt intempestif, n'ayant pas le sens des convenances. Et donc, même si le ton, ironique ou stoïque, est volontairement détaché<sup>7</sup>, on dirait que (paradoxalement) le *je* ne fait ici que regretter sa condition précédente de sommeil et d'oubli. D'autre part, le regain de vigueur qu'une heure très particulière vient d'accorder à quelques souvenirs affaiblis ne dit rien sur leur nature profonde. Viennent-ils aigrir, *par contraste*, la perception d'un présent dégradé ? Ou plutôt, ne ravivent-ils que la trace d'un désir *toujours inassouvi* ? On reconnaît volontiers (avec James Lawler 1986, p. 126) que Rimbaud

ensembles de quatre syllabes chacun ; or les mêmes sons /avi/, inversés, reviennent rythmiquement d'une séquence à l'autre – de l'acte à son objet –, et dans la même position prétonique : « relever / souvenir ».

5. Si bien que beaucoup de traducteurs ou d'interprètes renoncent à la métaphore : Wallace Fowlie propose « stimulate » [éd. 1966, p. 237], Ivos Margoni « ravvivare » [éd. 1964, p. 237], J. F. Vidal-Jover « reavivar » [éd. 1977, p. 132], Antoine Adam « renouveler » [éd. 1972, p. 991]. En revanche, Albert Py suggère une lecture métaphorique très particulière : « remettre à flot » [éd. 1967, p. 123].

6. Comme « nos caresses *debout* », dans les « plaines poivrées » de *Vies I*, ou les « bijoux *debout* sur le sol gras des bosquets » dans *Enfance I*.

7. Cette distance peut rappeler le « gentilhomme » de *Vies II*, minimisant les « souvenirs de l'enfance mendicante [...] des polémiques, des cinq ou six veuvages [...] » – bref, les étapes, pourtant marquantes, de sa vie.

a ainsi tenu à établir, d'entrée de jeu, l'« équivoque d'ordre affectif », qui en fait finira par « sous-tendre » tout le poème – une équivoque déjà bien tangible après « Ô cette chaude [...] » sans point d'exclamation. « Soupir de désir ou de regret ? » se demande avec raison le même Lawler. Dans les deux cas, pourtant, « absurde », attribué à l'indigence des protagonistes, garde intact son potentiel de révolte ; et puisqu'au bout du segment qui nous occupe, une sorte de répétition (« notre jeune misère ») renforce et confirme cette même indigence, on serait de ce fait tenté de croire que « jeune », correspondant à l'autre attribut (« absurde ») de la misère, en est aussi (plus ou moins) l'explication. En effet, une telle indigence a quelque chose de bien plus scandaleux, dans le cas d'une « jeune famille pauvre » (comme celles de *Métropolitain...*), jeune, uniquement tournée vers l'avenir, et pourtant déjà condamnée.

Or, dans la suite du texte le « nous » explicitera sa moitié féminine – « Henrika », et puis encore « ma femme » : « Henrika avait une jupe de coton à carreau blanc et brun, qui a dû être portée au siècle dernier, un bonnet à rubans, et un foulard de soie ». Ce nouveau paragraphe, venant juste après l'énonciation de la « misère », semble avoir été conçu précisément pour l'illustrer ; et la mémoire s'accroche d'abord à quelques détails moins habituels. Henrika a bien fait un effort d'élégance (« foulard de *soie* », « bonnet à *rubans* », sans doute, sa mise pour la promenade du dimanche) ; mais c'est une élégance d'emprunt, improvisée et disparate. Sa pauvre jupe, en effet, a dû servir, ou en tout cas être à la mode, « au siècle *dernier* » : ne voyons pas là, bien entendu, une référence chronologique précise, mais au contraire une hyperbole, apitoyée ou narquoise ; hyperbole que recoupe la nuance hypothétique et subjective du verbe, « a dû » (l'emploi d'un passé composé à la place du plus-que-parfait qui s'imposait ancre assez nettement une telle remarque dans le temps non pas de l'épisode relaté – « Henrika *avait* une jupe » –, mais plutôt de quelqu'un qui, *à présent*, raconte l'histoire)<sup>8</sup>. En tout cas, cet accoutrement fantaisiste convient à une histoire qu'on devine provisoire et précaire, celle d'un couple de déracinés<sup>9</sup>. Voilà

8. « Cette proposition, *qui a dû* [...], suppose une antériorité non par rapport au passé de l'imparfait –, on dirait : "avait dû" – mais par rapport au présent, qui reste donc le temps du point de vue, la lunette d'approche » [Guyaux *éd.* 1985b., p. 172].

9. Malgré la « série apparemment discontinue des détails », James Lawler [1986, p. 123] est surtout sensible à l'« allure gracieuse » de cette apparition. Pour lui « la toilette évoquée est à la fois désuète et charmante : elle figure une simplicité paysanne devant laquelle, comme

pourquoi, semble-t-il, la promenade également urbaine, mais triomphale, d'un couple « superbe » (« En effet, ils furent rois [...] toute l'après-midi, où ils s'avancèrent [...] ») finira par acquérir, dans cet envers prolétarien de *Royaume*, des tons indiscutablement sombres, et même funèbres : « C'était bien plus triste qu'un deuil ». Tristesse impalpable, invincible, sans raison précise, qui suinte, dirait-on, de partout et de toute chose. En fait, une telle remarque (« plus triste qu'un deuil ») pourrait bien concerner au même titre et la description vestimentaire qui la précède, et la morne atmosphère qu'elle introduit<sup>10</sup>, risible évasion, dégradation du voyage, « Nous faisons un tour dans la banlieue. Le temps était couvert [...] ».

Or, dans cet espace complètement fermé, « couvert » même vers le haut, presque au centre matériel du poème<sup>11</sup>, le « Sud » problématique du début réapparaît, mais cette fois-ci dans une version bien plus prosaïque. Ce premier « Sud », n'était-il donc, après tout, qu'une prémisse du « vent du Sud » qui, en plus des « souvenirs », est venu réveiller, plus concrètement, des senteurs très désagréables ? « Et ce vent du Sud excitait toutes les vilaines odeurs des jardins ravagés et des prés desséchés »<sup>12</sup>. Ainsi, à mesure que le poème de la misère écrasante se développe, une évidence également lourde et tangible – des puanteurs – nous est offerte à la place même des souvenirs impondérables qui ouvraient le texte. Suzanne Bernard a dûment mis en relief le *réalisme* de cette page rimbaldienne, très « curieux », dit-elle, par rapport à l'allure « habituelle » des *Illuminations* [éd. 1960, p. 500]. Un autre commentateur, Wallace Fowlie, va même jusqu'à définir ce poème

devant la *chaude matinée*, l'émotion », selon lui, « ne peut être qu'ambiguë » ; en effet, cette émotion n'exclut pas un regret « plus douloureux qu'un deuil », car « voir et ne pas tenir le passé, l'entendre et ne pas le posséder, est un supplice plus grand que l'avoir perdu à jamais » (p. 127). Jean-Pierre Giusto, quant à lui, est surtout sensible à la « fadeur » de cette Henrika, « liée à la banlieue d'une ville industrielle » [1980, p. 344].

10. « Le pronom neutre initial « C » désigne aussi bien le vêtement d'Henrika que la *matinée de février* ou le tour dans la banlieue » [Guyaux éd. 1985b, p. 172].

11. Ce nouveau « Sud » se situe à la ligne 10 (sur un total de 24) et à la fin du deuxième paragraphe (dans un texte qui en compte 4 : voir la reproduction photographique du manuscrit dans Guyaux 1985a, p. 269).

12. « Ravagés », « desséchés » : une telle outrance dans la dévastation (comme si la saison froide – complément d'agent implicite des participes – avait vraiment voulu s'acharner sur la nature environnante) n'est pourtant pas extraordinaire chez Rimbaud : dans *Comte*, le « jardin de la beauté » subit un autre « saccage », et la saison ambiguë – hiver mâtiné d'été – du feuillet 12 contient aussi le « saccage des promenades ».

« a passage from a novel »<sup>13</sup>. En effet, densité physique et minutie descriptive ne sont pas sans rappeler l'atmosphère d'un roman réaliste, et même, si l'on veut, naturaliste. D'après la brillante hypothèse de Jean-Luc Steinmetz [1990], la tentation romanesque n'a jamais cessé de travailler Rimbaud : dès le début, le « poète de sept ans » a voulu faire, comme il l'avoue, « des romans » (v. 31 ; peut-être même, ne se bornait-il pas à les « bâtir en rêve » ou à les « construire dans sa tête », comme le pensent Antoine Adam [éd. 1972, p. 887] et André Guyaux [Bernard et Guyaux éd. 1981, p. 397]) ; il pourrait au contraire les avoir véritablement écrits, si l'on en croit le témoignage original, que Steve Murphy a récemment mis au jour [1988b, p. 42], et selon lequel un « minuscule cahier » confisqué à Rimbaud, alors élève au collège de Charleville, aurait contenu un « récit, ébauché, d'aventures chez les peuplades sauvages de l'Océanie ». Quoi qu'il en soit, les *Illuminations* demeurent fondamentalement des « exercices de style » [Brunel 1983b, p. 277] ou, selon Louis Forestier [éd. 1973, rééd. 1984, p. 232] des « essais » (expériences, tentatives) ; pour sa part, dans son riche *Rimbauds Dichtung*, Hermann Wetzel [1985] a essentiellement voulu décrire, entre autres choses, les « komplexe poetische Modelle » – les « modèles » toujours « complexes » qui sous-tendent ces poèmes en prose. Ainsi, dans *Ouvriers* (comme dans d'autres pages du recueil) c'est peut-être à une sorte de modèle romanesque d'être « mis à l'épreuve » (la formule est toujours de Pierre Brunel [1983b, p. 262]).

D'autre part, juste au milieu du poème (comme le remarque André Guyaux [éd. 1985b, p. 172]), une fêlure traverse apparemment le *nous* initial : « Cela ne devait pas fatiguer ma femme au même point que moi » – de toute évidence, le *je* ne connaît plus véritablement l'état intérieur de sa compagne ; il se limite à émettre une supposition : « devait ». Crise du couple ? Mais cette femme qui a l'air de s'éloigner pourrait en fait enrichir tout le récit d'un deuxième point de vue : « Dans une flache laissée par l'inondation du mois précédent à un sentier assez haut, elle me fit remarquer de très petits poissons ». Bref, au moment même où la précision matérielle atteint son point culminant, le minutieux détail ainsi évoqué (ces

13. « Un morceau de roman » [1965, p. 190]. Antoine Adam [éd. 1972, p. 991] recoupe ce jugement : selon lui, *Ouvriers* est un poème « parfaitement dépourvu d'intentions profondes et de significations symboliques », rien qu'une « scène très simple » – « un moment dans l'histoire d'un homme ». Quant à l'influence du naturalisme sur Rimbaud, voir le texte classique de Marc Ascione et Jean-Pierre Chambon [1973].

poissons à l'apparence somme toute assez ludique... ) semble en définitive menacer la cohérence globale du texte<sup>14</sup>. Il est vrai que la stupeur d'Henrika, autre « touriste naïf » (*Soir historique*), devant les mignonnes bestioles qu'elle sait discerner, pourrait bien être le signe d'une inguérissable « niaiserie sentimentale », comme le voulait Jacques Gengoux [1950, p. 342]<sup>15</sup> ; mais il ne reste pas moins vrai qu'après un itinéraire grammatical assez long et sinueux (« dans [...] par [...] à [...] »)<sup>16</sup>, après un effort assez soutenu de l'attention (« elle me *fit remarquer* »), tout un univers en miniature s'est enfin apparemment ouvert dans le tissu du monde. Est-ce l'évasion ? Pas vraiment : on dirait plutôt l'amorce, mais bloquée, d'une autre histoire enfantine et féerique.

Donc pour l'instant l'horizon reste bouché<sup>17</sup> : « La ville, avec sa fumée et ses bruits de métiers, nous suivait très loin dans les chemins »<sup>18</sup>. Par sa banlieue envahissante, la ville – nouvelle étape de l'histoire universelle (la ville planétaire, « sans fin » des *Déserts de l'amour*)<sup>19</sup> – s'étend jusqu'à inclure la campagne elle-même, qui dans les poèmes en prose rimbaldiens n'a plus la moindre autonomie. Certes, l'univers de la banlieue – région double, de frontière – inspire Rimbaud, aussi bien dans *Ouvriers* que dans *Vagabonds* ou *Jeunesse I* (comme le remarque opportunément Jean-Luc Steinmetz [1990]).

14. Rimbaud est sans doute le principal « responsable » de ce que Jean Cohen appelait « incohérence » [1966, p. 162 et 189-190], et que d'autres ont baptisé par exemple « incohérence », etc. (mais, avec de nombreux lecteurs contemporains, faut-il vraiment voir, dans cet attentat à la logique instituée, quelque chose comme le contenu même du message rimbaldien ? ne s'agit-il pas d'une simple ressource, parmi d'autres, de sa syntaxe particulière ?).

15. D'ailleurs, tous les détails concernant l'« inondation du mois précédent » ont déjà quelque chose d'une divagation anecdotique.

16. Direction contraire par rapport à celle d'*Aube*, où la marche à travers la campagne et la ville aboutit « au *bas* du bois ».

17. On dirait même que les récurrences phoniques *l'avi* (« *la vi / lle avec* ») – et jusqu'à un système de rimes scandant les deux moitiés de la phrase – « *fumée* » / « *métiers* », « *loin* » / « *chemins* » servent à emphatiser cette fermeture.

18. « Suivre » les promeneurs en quête d'évasion, n'est-ce pas la même énergie animant le Sud qui « *vint relever nos souvenirs* » ? Rimbaud a d'ailleurs voulu atténuer l'effet, en corrigeant le premier jet, « *poursuivait* ». En tout cas, les rôles se sont inversés par rapport à *Aube* – où la déesse était *chassée* par un enfant.

19. Le protagoniste des *Déserts de l'amour* se trouve, dit-il pour commencer, à la campagne, dans la « *maison rustique* » de ses parents. Et pourtant, quand il en sort, c'est pour déboucher automatiquement « *dans la ville sans fin* » (voyez aussi la « *ville monstrueuse, nuit sans fin* » d'*Enfance V*).

Mais, à la lisière d'un paysage urbain à tel point protéiforme et complexe, où trouver justement la voie, le passage, la sortie vers ces « jardins de palmes » idéaux que cherchent l'homme et la femme de *Royauté*? À une époque immémoriale (nous disent les mythes primitifs rassemblés par Mircea Eliade<sup>20</sup>), le ciel était encore uni à la terre et l'on pouvait y accéder physiquement ; l'homme se promenait alors dans le jardin le plus exotique : le jardin céleste, le paradis. Or Rimbaud avait dû vivre (dans des formes bien à lui) la fin du même âge de plénitude et, avec la rupture de ce lien mythique, l'éloignement définitif du ciel. Pour le poète de sept ans, une telle séparation n'est pas encore entièrement consommée. Il aime ainsi du même amour plein de sève, non pas le « Dieu » de sa Mère, mais les « hommes » puissants, vivants – les ouvriers ! – « qu'au soir fauve, / Noirs, en blouse, il voyait rentrer dans le faubourg » (*Les Poètes de sept ans*, v. 48-49) – et, par-delà peut-être les grèves et les monts, comme dirait *Matin* (au point de jonction de l'horizon avec le ciel ?), invisible, devinée, la vie sauvage du « grand désert » (*ibid.*, v. 32), de la « prairie amoureuse » (*ibid.*, v. 52) : tous les mirages dont il a nourri ses « romans » ignorés, en attendant d'en faire un jour l'expérience réelle ; la « Liberté ravie » (*ibid.*, v. 32) l'attend juste au-delà de l'horizon. Et pourtant, dans d'autres textes, ce côté romanesque (et même aventureux) s'estompera. Ainsi, Jean-Luc Steinmetz [1990] nous invite à lire *Les Déserts de l'amour* ou *Une saison en enfer* comme on lirait des romans de formation, où se dessine peu à peu l'itinéraire d'une destinée, la quête d'une identité secrète ; mais cette ébauche de *Bildungsroman* se situera désormais uniquement dans « les plus sombres villes » de l'*Alchimie du verbe*, dans le jardin terrestre, urbanisé, « enseveli » des *Déserts de l'amour*.

On comprendra peut-être mieux le cri qui résonne à ce point précis d'*Ouvriers* comme un appel, par réaction : « Ô l'autre monde [...] ! ». Un sursaut analogue avait d'ailleurs ouvert tout le poème : « Ô cette chaude [...] », en brusque opposition avec l'état préexistant de léthargie, ou pour mieux dire d'anesthésie morale<sup>21</sup>. Où est donc cet « autre monde » senti, attendu, qui doit bien exister quelque part et qui serait une « habitation » enfin littéralement « bénie »<sup>22</sup> ? Béni « par le ciel », au sens méta-

20. *Mythe, rêves et mystères* (1957), Gallimard, coll. Idées, 1979, p. 79.

21. C'est l'effet de cet « Ô dynamique cher à Rimbaud », tel que le décrit Albert Py [éd. 1967, p. 171].

22. « Autre » désigne « ce que l'on n'a pas » [Guyaux éd. 1985b, p 173].

physique du mot, jouissant aussi d'un « ciel » – climat – béni, d'une végétation accueillante et protectrice – les « ombrages »<sup>23</sup> –, le monde aurait alors perdu tout caractère étranger, pour ne pas dire hostile, à l'homme. Cependant, l'image que réveille aussitôt ce dernier appel nostalgique (encore une fois, l'image du Sud) ne garantit pas forcément un « autre monde » digne de ce nom. À mesure que des bouffées du même souvenir reviennent, apparemment à trois reprises, et que l'on passe ainsi du premier « Sud » mythique, illimité au « vent du Sud », de « *vint relever nos souvenirs* » à un laconique « *rappelait* », on a bien l'impression que paroles et images deviennent chemin faisant de plus en plus simples, évidentes et prosaïques : à la fin, le Sud se verra même priver de sa majuscule initiale<sup>24</sup>. Ainsi, la répétition régulière du même schéma finit par réduire graduellement à néant toutes les autres perspectives : un deuxième terme invariable vient toujours briser l'élan de l'émotion primitive : « Ô cette chaude [...] Le Sud [...] », « Ô l'autre monde [...] ! Le sud [...] ». Et donc, dans ce dernier paragraphe du poème, une destinée globale s'affirme sans réplique ; les dérivatifs de toute sorte ont disparu, ne laissant émerger, du début jusqu'à la fin, que des souvenirs définitifs du même signe : « Le sud me rappelait les *misérables* incidents de mon enfance, mes *désespoirs* d'été, l'*horrible* quantité de force et de science que le sort a toujours éloignée de moi ». Le Sud encore ambivalent (vain désir ou paradis perdu) de la première ligne ne laisse maintenant plus de doutes quant aux effets, les seuls, qu'il puisse produire : rêver du Sud veut dire aussi revivre inéluctablement toute l'amertume des expériences bien plus réelles qui ont toujours accompagné cette rêverie. D'ailleurs, est-ce qu'il y a loin d'un exotisme ainsi déchu, au paysage tropical de *Démocratie* (pendant assez logique d'*Ou-*

23. En effet, il convient probablement de sous-entendre un deuxième « par » : « bénié par le ciel et (*par*) les ombrages » : c'est la conclusion vers laquelle nous aiguille la remarque générale d'Albert Henry : « en ce qui concerne l'usage de la préposition en coordination, Rimbaud [...] se conforme parfaitement à l'usage : en général, il ne répète pas les prépositions *dans*, *avec*, *par*... » [1988, rééd. 1989, p. 141].

24. Déclassement ou inattention ? « C'est comme si le charme s'était en partie exorcisé », commente finement James Lawler [1986, p. 128]. Certes, nous pouvons nous demander si le premier verbe « *vint* » marquait vraiment le coup d'envoi réel de toute l'histoire, si bien que les imparfaits suivants (et notamment « *rappelait* ») ne devraient qu'exprimer le *retour* du même souvenir. Mais en fait, nous savons uniquement que le premier passé simple, « *vint* », occupe un instant précis et limité par rapport à la durée indéfinie de tous ces imparfaits : le reste n'est qu'hypothèse.

vriers), paysage que la voix brutale du protagoniste se plaît à qualifier d'« immonde »<sup>25</sup> ?

Pour apprécier comme il convient ces instants de nihilisme chez Rimbaud, lisons *Angoisse*. Poème tout à fait digne de son titre, car non seulement échecs et déboires y laissent tout de suite présager quelque chose de bien plus définitif – une « inhabileté *fatale* », comme tout à l'heure dans *Ouvriers* –, mais (surenchère d'angoisse) le *je* d'*Angoisse* doit aussi s'apercevoir qu'il n'est même pas à la hauteur de son affreuse intuition nihiliste, puisqu'un simple « jour de succès » suffit à l'évacuer complètement de sa conscience. Ainsi, l'« inhabileté » se double chez lui d'une impuissance également fatale : il n'est même pas le maître de ses propres pulsions ; il ne peut, en synthèse, que se laisser vivre : une « Vampire » toute puissante use et domine ses forces, de l'*intérieur*, et c'est la Vie elle-même<sup>26</sup>. D'autre part, cette entité méduséenne subtilisant à la source même les énergies vitales n'est rien d'autre que l'image extériorisée, dramatisée d'une misère intime, qui de ce fait peut assumer les formes les plus diverses. Et donc, si au moment d'une « angoisse » aussi extrême et rare que celle d'*Angoisse* l'emprisonnement s'avère absolu – on n'échappe pas à ce qui semble être alors la nature des choses : la structure même de l'univers –, il n'y aura déjà plus dans *Ouvriers* qu'une prison beaucoup plus contingente, ne concernant que l'individu : le « sort », répétition fatale des mêmes circonstances, désirs, rêves, faiblesses ; mais cette « force » et cette « science », dont sa destinée personnelle a frustré un homme, elles appartiennent (parmi d'autres ressources inexpérimentées ou inconnues) à un état plus créateur de l'être, l'état hypothétique d'un « éveil » complet<sup>27</sup>. Certes, l'heure présente dans *Ouvriers* n'offre qu'un double inaccomplissement : les deux protagonistes semblent voués à ne connaître jamais que le statut déceptif non seulement d'« orphelins », mais aussi de « fiancés ». Cependant, on voit bien que cette même constatation ouvre aussitôt une tout autre perspective : « Non !

25. Bien que ce ne soit pas nécessairement l'opinion personnelle de Rimbaud, comme le montrent les guillemets encadrant tout le texte [Guyaux 1977a, p. 120].

26. Voir Henry 1984, rééd. 1989, p. 64-65 ; en ce sens, la parenthèse triomphale (« Ô palmes ! [...] ») n'est pas non plus étrangère à la pièce et à son esprit général, puisqu'elle n'offre toujours qu'« une autre manifestation de la vie » [*ibid.*, p. 64] ; puis-je ajouter, en guise de nuance, que l'entité dominant *Angoisse* a été, pour moi aussi, la « vie » qui domine l'homme, en l'animant de l'intérieur ? (voir Sacchi 1978, p. 40).

27. Le « surgissement » rimbaldien « par-delà la nuit », dont parle Georges Poulet [1980, p. 89].



nous ne passerons pas l'été dans cet avare pays où nous ne serons jamais que des orphelins fiancés ». Or, si un tel refus de l'« avare pays » n'implique pas nécessairement que l'« autre monde » existe pour de bon, il présuppose en tout cas, idéalement, une contrée plus généreuse que la patrie nordique d'Henrika<sup>28</sup>.

Et donc, le suspense initial se prolonge encore une fois : mirages plus ou moins défailants d'une évasion future, révélation « dérisoire » [Guyaux éd. 1985b, p. 173] des « très petits poissons », si incongrus qu'ils en deviennent quasi énigmatiques ; mieux encore, malgré les apparences, c'est le ton général du poème qui n'est pas réellement homogène et uniforme. Ainsi, de curieux dénivellements temporels mouvementent le texte ; d'abord l'incise déjà relevée « qu'on a dû » : dans un contexte totalement au passé, elle adopte visiblement un autre repère chronologique – le présent. Mais il y a pire, l'irruption avouée d'un étonnant futur : « Nous ne passerons pas l'été dans cet avare pays »<sup>29</sup>. De plus, un autre verbe vient immédiatement confirmer ce décalage chronologique, et le présent résonne ici avec d'autant plus de netteté, qu'il s'agit d'un exercice entier et vigoureux de volition : non pas « je ne veux plus que ce bras durci traîne... », mais « Je *veux* que ce bras durci ne traîne plus *une chère image* »<sup>30</sup>. Le déictique « ce », Bivort l'a très bien vu [1991a, p. 100, n. 13], rattache le bras durci au *je* ; en même temps, il impose une manière de dédoublement contemplatif. Or, ce bras qu'indique non pas un simple possessif, mais un geste, ce bras à la fois montré et vu, acquiert une évidence toute particulière grâce au temps verbal qui l'introduit : quelqu'un qui dit « je » le désigne ici et maintenant à un interlocuteur également présent. En effet, trois échappées successives (« j'ai dû [...] nous ne passerons pas [...] je veux [...] »),

28. « Henrika » est en effet un prénom tout à fait « normal » en Norvège, selon Antoine Adam [éd. 1972, p. 991]. Ainsi, à propos du mot ardenais « flache », James Lawler observe que dans ce décor nordique, « le régionalisme [...] est tout indiqué » [1986, p. 128].

29. Serait-ce une forme de discours indirect libre, un raccourci omettant toute formule de contour, pour évoquer la réflexion de jadis comme si elle était en train de se produire à l'instant même ? Serait-ce enfin un discours ayant perdu jusqu'aux guillemets de *Vagabonds* (« Je ne me saisissais pas ferveusement [...] »), qui s'expliquaient peut-être parce qu'il s'agissait en l'occurrence du discours d'un autre ?

30. Il y a lieu de rappeler ici la remarque judicieuse de Jacques Plessen : « dans une énonciation, les formes grammaticales modalisantes (exprimant un ordre, un souhait, un doute, une possibilité, etc.) mettent en relief l'activité énonciatrice d'un sujet, et, par là, renforcent l'impression de présence » [1983a, p. 23].

hors d'un passé par ailleurs monolithique ont bien fini par donner de plus en plus de consistance à un arrière-plan temporel, où le présent règne sans conteste. Bref, en cette fin du poème, le *je* cesse de raconter une histoire, pour prendre apparemment la parole en son nom propre : une autre « voix narrative » – comme le dit avec finesse Bivort, un « je jugeant » – se fait jour à côté du « je narrant »<sup>31</sup>.

Il est vrai que « durci » entretient encore une fois l'équivoque : s'agit-il d'un processus déjà pleinement achevé, ou seulement prévu pour l'avenir (quelque chose comme « une fois durci ») ? Dans *Mauvais sang*, Rimbaud rêve également d'un départ vers les « pays chauds », expérience à la brutalité régénératrice, pour satisfaire finalement à la même obsession que dans *Ouvriers* : « L'air marin brûlera mes poumons ; les climats perdus me tanneront. Nager, broyer l'herbe [...] boire des liqueurs fortes comme du métal bouillant [...] » ; mais enfin, au bout de son parcours, « Je reviendrai avec des membres de fer [...] ». En contraste avec la « chère image » qui clôtüre *Ouvriers*, « durci » a donc l'air d'évoquer une force adulte s'opposant désormais à la sensiblerie enfantine des « orphelins ». Toute la dernière phrase du poème, directement juxtaposée au rejet de l'« avare pays », semble ainsi conçue pour l'argumenter plus précisément, pour en exposer le motif essentiel. « Traîne » dit en effet la lourdeur – ou, si l'on veut, la faiblesse du bras non encore durci –, mais également un handicap fatal, un poids mort absorbant toutes les énergies. Toutefois, la cause première de cette fatigue ne laisse pas d'être assez paradoxale : une « chère image », tout ce qu'il y a apparemment de moins physique, de plus léger. Situés dans ce « lieu d'insistance » [Guyaux 1984c, p. 202] qu'est très souvent la fin d'un texte, les italiques y ajoutent leur propre surplus d'intensité : ici, comme dans les derniers mots d'*Adieu* (« et il me sera loisible de posséder la vérité [...] ») ou de *Matinée l'ivresse* (« Voici le temps des *Assassins* » ; les guillemets d'*Enfance I* – « Quel ennui, l'heure du “cher corps” et “cher cœur” » – indiquent un ton également très spécial). Ainsi, le dernier mot d'un poème du deuil, qui ne manque pourtant pas d'arrière-pensées, nous est offert comme sa clé définitive.

31. Je tire ces deux formules d'une lettre amicale, où Olivier Bivort a bien voulu prolonger pour moi la réflexion qu'il amorce dans son précieux article plusieurs fois cité [1991a]. D'autre part, dans l'article que je viens également de citer, Jacques Plessen [1983a] a particulièrement étudié l'alternance chez Rimbaud des deux fonctions – « intratextuelle » et « extratextuelle » – d'un tel *je* énonciateur pris lui-même dans l'histoire qu'il raconte.

Il est vrai cependant que cette formule (« une chère image ») définit, ou plutôt juge, mais sans désigner pour autant. D'autre part, si un bras qui traîne présuppose quelque chose ou quelqu'un qui se laisse traîner, ne doit-on pas songer en premier lieu à la femme, présence plus passive, à côté du protagoniste masculin ? La compagne quotidienne est en un sens l'image même d'une époque. Au moment précis où la « chère image » est résolument refusée, ce dernier *je* solitaire, contredisant le *nous* « duel » [Guyaux éd. 1985b, p. 174]<sup>32</sup> de tout à l'heure, pourrait être également l'indice d'un divorce. De même, avec « chère » (parlant le langage de la tendresse), « image » conviendrait au double échec d'Henrika, « orpheline » mais aussi toujours seulement « fiancée »<sup>33</sup>. D'autre part, l'anonymat de cette formule finale n'est pas fortuit ; en effet, si « une » a sans doute le sens dépréciatif (ce qui n'est après tout qu'une chère image, « chère » corrigeant « image » et vice versa ; « chère », mais toujours uniquement une « image »), ce même « une » peut également faire allusion (d'une manière moins précise) à « une des chères images possibles ». Loin de concerner uniquement la jeune femme, une telle formule est en fait le produit, et la synthèse, de l'atmosphère générale du poème. Certes, le mot « image » s'adapte mal, apparemment, à ce décor pesant et prosaïque.

Mais en réalité, autant le paysage urbain déploie « partout » sa présence matérielle hypertrophique, autant la vie intérieure se fait au fur et à mesure – dans ce décor précisément – moins dense : complètement coupée d'un monde externe écrasant et fruste, laissée à elle-même, elle n'élabore plus que des *abstractions*. Autrement dit, cette « image » dont Rimbaud essaie à tout prix de se dépêtrer correspond en définitive à un véritable mode *global* d'existence. Voilà qui explique sans doute aussi l'inexplicable amertume qui, dans *Ouvriers*, accompagne toujours essentiellement l'idée du Sud : encore une fois, une idée – une « image », bien que « chère » – a pris la place qui devrait appartenir uniquement au réel. Et à ce propos, on croirait entendre la question navrée d'*Angoisse* : « Se peut-il [Comment peut-il se

32. Seul l'homme *veut*, évidemment (d'ailleurs, chez Rimbaud, la volition n'est-elle pas depuis toujours un apanage viril ? « Je veux qu'elle soit reine ! », disait le héros de *Royauté*). Serait-il mécontent de sa compagne ? Certes, en proclamant « nous ne passerons pas l'été dans cet avaro pays », l'homme implique sa partenaire dans le même projet commun ; mais cela ne veut pas forcément dire « nous le passerons ensemble dans un pays moins avare ».

33. « Il ne s'agit nullement de rejeter l'amour », écrit James Lawler [1986, p. 129], « mais l'*imagination domestiquée*, âcre par le fait même de sa douceur », le rêve (c'est moi qui souligne).

faire] [...] que des accidents de féerie scientifique et des mouvements de fraternité sociale soient *chérés* comme restitution progressive de la franchise première ?... »<sup>34</sup>.

Mario Matucci [1984, rééd. 1986, p. 24] a très bien vu que le dénouement d'*Ouvriers* rappelle *Adieu* de très près : ici et là, une volonté indubitable d'affronter enfin la réalité « rugueuse mais concrète »<sup>35</sup> ; et même, les fins des deux textes semblent se faire presque l'écho l'une de l'autre<sup>36</sup> : « et il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps ». Ne dirait-on pas que la « chère image » d'*Ouvriers* trouve ainsi, dans *Adieu*, son envers positif, ou son accomplissement ? « Possédée » (non seulement connue), et qui plus est, « dans un corps », c'est là tout le contraire d'une vérité – d'une pure « image » – intellectuelle ; surtout que mythes, rêves, conditionnements collectifs ne sauraient plus affecter une expérience tout intérieure, ainsi vécue « dans une âme et un corps ».

Certes, Henrika n'est pas Hortense<sup>37</sup> ; la « chère image » n'est même pas une devinette. D'ailleurs, le titre lui-même semble promettre, d'emblée, une atmosphère, une situation et pour tout dire un genre quasi obligés (d'entrée de jeu, Rimbaud avait même écrit « *Les Ouvriers* » : une véritable catégorie, quelque chose comme des *Misérables* en plus actuel). Mais justement, un tel titre est l'emblème achevé d'un tel texte, bien plus fin

34. Quoique Rimbaud ait pu penser à d'autres moments de sa vie, à présent une telle question semble refuser la moindre valeur ontologique à ce qu'on pourrait appeler l'engagement politico-social. C'est pourquoi il m'est difficile de partager l'opinion de Bruno Claisse, pour qui la « Vampire » d'*Angoisse* (la cible absolue, l'ennemie, le grand problème) n'est rien d'autre que la pauvre « Société » ([1988b, rééd. 1990, p. 107] ; article d'ailleurs intéressant pour notre propos, puisque, dans ces pages, l'auteur se propose de reconstruire un exotisme non pas méridional, mais polaire).

35. D'ailleurs, toujours à propos de la *Saison*, il faut dire qu'« une chère image » fait également penser aux « enchantements assemblés sur mon cerveau » de l'*Alchimie du verbe*.

36. Est-ce un hasard si, dans les dernières séquences d'*Adieu* on passe (comme dans *Ouvriers*, mais d'une façon bien plus nette et polémique) du couple au *je* ? « Un bel avantage, c'est que je puis rire des vieilles amours mensongères, et frapper de honte ces couples menteurs –, j'ai vu l'enfer des femmes là-bas ».

37. Et pourtant, elles ont un *H* initial en commun, comme l'Hélène sibylline de *Fairy*, ce *H* (titre d'ailleurs d'une *Illumination* énigmatique) qu'André Guyaux définit comme « le degré zéro de l'anagramme » [1984d, p. 65]. Selon Maria Luisa Premuda Perosa [1988], *H* est en fait l'exemple de ce qu'elle désigne comme l'« écriture de l'énigme » chez Rimbaud. Ainsi, à l'origine d'Hortense, et en général de *H*, on trouverait la « hache », soit un fantasme de mort, « le fantasme complexe d'une guillotine féminisée » (p. 101).

et secret que ses formules apparentes, exotiques ou réalistes<sup>38</sup>. Choisi sans doute parce qu'il désigne immédiatement un couple classique de prolétaires, il finira par dire en même temps tout autre chose : les « travailleurs » (les poètes « voyants ») de la lettre-manifeste à Demeny<sup>39</sup>, le couple idéal de *Mouvement*, de *Vierge folle* (« Bien émus, nous travaillions ensemble [...] ») – bref, qu'ils se connaissent ou qu'ils s'ignorent, les êtres fraternels qui ont voulu un jour changer la vie, bâtir un monde tant soit peu nouveau. Or, sur ce plan-là *Ouvriers* serait plutôt un poème de l'impuissance.

D'autre part, on aurait tort de le lire simplement comme un constat d'échec irrévocable, car une perspective future le traverse aussi en filigrane, pour émerger au grand jour dans les dernières séquences. Ainsi, tout le texte se dévide, de haut en bas, entre deux démonstratifs : « cette chaude matinée » lointaine, et « ce bras » ici présent ; il ne fait que développer dans l'heure présente le souvenir d'un souvenir passé. Or, temps et aspects, pures enveloppes, peuvent malgré tout s'avérer décisifs sur le plan du sens. Olivier Bivort [1990] a bien montré comment la valeur « prospective » de quelques formes verbales (impératifs, infinitifs, futurs, etc.) finit dans bien des cas par désamorcer presque entièrement une série de constats soi-disant définitifs, pour les situer dans l'inaccompli – perspective ouverte et dynamique, offrant sans doute la plus grande résonance possible au texte<sup>40</sup>. D'autre part, dans le but d'exorciser tout risque d'interprétation banalement pessimiste, la lecture par ailleurs très suggestive de James Lawler pêche peut-être par l'excès contraire, présentant la fin d'*Ouvriers* comme un « dénouement gagné de haute lutte » (« contre le passé le futur » et « l'éché qui s'annonce »)<sup>41</sup>. Je crois pour ma part que la prison d'*Ouvriers*, mentale aussi bien que physique, ne s'est jamais vraiment ouverte.

38. Ainsi, selon les remarques pénétrantes de James Lawler [1986, p. 123], dans un texte affichant son caractère prosaïque, anecdotique, primaire, le mode narratif ou discursif de la prose est de fait radicalement « subverti » – c'est d'ailleurs le cas de toutes les *Illuminations* – par un secret « lyrisme » (rythmes cachés [p. 123], langage « subtil », structure « orchestrée », émotions « complexes » [p. 129]).

39. Songeons d'ailleurs aux artisans mythiques du *Forgeron* (voir Lawler 1986, p. 125), de *Bonne pensée du matin*, de *Villes* [I].

40. De même, *Adieu*, « poème à double fond », n'est en fait – selon Bivort – qu'un « au revoir » [1987, p. 199 *sqq.*].

41. 1986, p. 129 ; de même, le titre *Ouvriers* serait une allusion « à l'œuvre toujours à abandonner car toujours à refaire ».

Il est vrai que parfois, chez Rimbaud, l'itération cyclique d'un souvenir sait métamorphoser l'événement en mythe : c'est le cas d'*Aube*, si subtilement analysé par Mario Richter [1975, rééd. 1976, p. 51 *sqq.*]. En revanche, ici, dans un décor bien plus médiocre, le jeune protagoniste (revivant des souvenirs emblématiques) se trouve réduit toujours au même rôle ; bref, il ne fait que répéter, encore et toujours, ce qu'on pourrait bien dire sa destinée. Mais cette répétition obligée de ce qui n'est que trop connu peut devenir malgré tout un acte créateur, puisqu'ici le retour en arrière tient, plus que de la ligne droite, de la spirale reculant pour ensuite rebondir. Ainsi, un passé redécouvert, explicité, achevé pourrait, enfin, offrir un point de vue nouveau, en direction de tout ce qui n'existe pas encore – de l'avenir... Bref, ne dirait-on pas qu'on retrouve ainsi, dans cette fin d'*Ouvriers*, quelque chose comme le mouvement même de la Vie ?

### *Ouvriers et le Sud*

Il faut féliciter Bruno Claisse d'avoir offert au colloque de Charleville [*Rimbaud cent ans après*, 1992] une lecture d'*Ouvriers* qui essaie de prendre scrupuleusement en compte les moindres détails et les moindres développements du texte. J'applaudis d'autant plus volontiers à l'article de Claisse, que je ne partage pas tout à fait ses conclusions, ce qui pose un problème théorique qui n'est peut-être pas indigne d'attention : est-ce uniquement sur la base de convictions philosophiques générales, par une sorte de pari préalable, qu'on pourrait choisir entre deux positions opposées, en l'occurrence les nôtres, que je suppose également sérieuses ? Ou bien, est-ce qu'il existe à l'intérieur du poème des éléments objectifs permettant à un lecteur impartial de trancher ?

Pour Claisse, ces deux « ouvriers » sont, à la lettre, des prolétaires prisonniers de la ville tentaculaire ; or, l'homme prend brusquement conscience de son « aliénation » (p. 204 et 206) : la vraie vie, en accord avec la Nature, lui est essentiellement refusée. Mais elle existe en puissance : c'est le « Sud », « version laïque du paradis perdu » (p. 203) (et, en faisant référence à Jean-Jacques, l'exégète rattache *Ouvriers* au mythe millénaire de l'Âge d'or, du Bon sauvage, de l'état de nature, etc.). Ainsi, selon lui, la misère d'à présent, « loin d'être irréductible parce que métaphysique et ontologique » (p. 205), est le fruit précisément de « cet avare pays » – bref, d'une difformité histo-

rique, la société bourgeoise. D'où l'élan final de révolte : dans *Ouvriers*, Rimbaud prêche la « subversion » sociale (p. 209). Remarquons au passage que cette lecture du poème s'insère tout naturellement dans l'interprétation générale des *Illuminations*, que Bruno Claisse est en train de développer depuis quelque temps [1990a] ; tous ces textes exprimeraient, à son avis, un message progressiste condamnant l'ordre social contemporain, pour prôner l'édification d'une société nouvelle, pleinement réconciliée avec la Nature.

Revenons à présent aux trois endroits où le « Sud » fait son apparition. C'est d'abord la chaleur inhabituelle d'une « matinée de février » : « Le *Sud* inopportun vint relever nos souvenirs [...] ». Ce « Sud » devient par la suite, plus concrètement, un « *vent du Sud* » ; qui « excitait toutes les vilaines odeurs [...] ». Un malaise habite maintenant celui qui semble être un jeune ouvrier : depuis que ce vent chaud venant du midi lui a fait connaître l'ébauche, l'image ou la promesse d'une terre plus accueillante, l'emprisonnement claustrophobique de la ville lui est devenu intolérable ; il crie donc, littéralement, sa faim d'évasion (« Ô l'autre monde [...] ! ») – pour ajouter en tout cas, immédiatement après : « Le *sud* me rappelait les misérables incidents de mon enfance [...] ».

Il est facile de souligner les points communs, d'un passage à l'autre : « relever » rappelle sans doute « exciter » (des « vilaines odeurs » : ces souvenirs qu'éveille un changement de climat, seraient-ils avant tout d'ordre olfactif ?), il signifie probablement rehausser, ou bien remettre debout – il ressuscite (douloureusement) des fragments d'un passé enseveli – mais en tout cas, « relever des *souvenirs* » semble être une circonlocution, qui trouverait son expression plus directe dans « Le sud me *rappelait* [...] ». Faut-il croire qu'ici, en synthèse, un « Sud » personifié, fort de toute sa splendeur idéale, assume vis-à-vis du protagoniste la tâche vaguement pédagogique de lui faire revenir à l'esprit une notion indûment refoulée – un peu comme on rappelle à quelqu'un son devoir, ou un rendez-vous ? Certes, le « Sud » aurait vraiment son mot à dire ; en fait, la misère actuelle, devenue aussi évidente qu'insupportable dès qu'une autre perspective s'est révélée, ne représente pas du tout un incident de parcours : depuis toujours et dans tous ses aspects, l'existence du jeune « ouvrier » a été tout aussi minable... Cependant, au début du poème, ces impressions ou pensées que le « Sud » fait jaillir à nouveau (« relève ») se présentaient, à la lettre, comme des « souvenirs » : c'est donc plutôt par quelques traits *analogues*, ou même carrément *communs*, qu'un tel présent peut faire revivre un tel passé.

Claisse glose les trois occurrences successives du « Sud » comme une seule unité logique : « Le prolétaire associe visiblement “le Sud” à certaines expériences frappantes et pénibles de sa vie, aux “désespoirs d’été” d’un jeune ouvrier, se désolant, par exemple, d’être confiné, l’été, dans la ville puante » (p. 209). En d’autres termes, « par simple effet de contraste », le Sud (« ce qui paraît attester la beauté foncière d’une existence, dont le citoyen défavorisé se trouve [...] incapable de profiter ») – le Sud provoque chez ce déshérité un amer « sentiment d’exclusion » (p. 203). Or, du premier au dernier « sud », la répétition n’est pas ici une simple traduction dans des formes équivalentes, mais une sorte de révélation nouvelle. On pourrait voir en cela une constante du style rimbaldien : qu’on songe par exemple aux « fleurs qui regardaient déjà », dans le troisième verset de *Après le Déluge*, fleurs qui reviennent, plus simplement « ouvertes » (comme des yeux ?), à la fin du poème : tout en gardant les mêmes caractères, elles ont ainsi changé, d’un point à l’autre – et la nouvelle version marque une nouvelle et dernière phase de l’histoire. De la même manière, on dirait qu’en passant (dans *Ouvriers*) d’un plus vague « le Sud [...] vint relever nos souvenirs d’indigents absurdes » à un plus explicite « Le sud me rappelait les misérables incidents de mon enfance », Rimbaud entend bien mettre en valeur le rapport paradoxal qui relie, dans la mémoire, cette image d’une contrée plus heureuse à l’image d’un passé désespérant. C’est donc l’idée même d’une bizarre *association* Sud-existence misérable qu’il s’agit, avec Rimbaud, de creuser.

« Simple effet de *contraste* », comme le veut Bruno Claisse ? Dans son optique, la version définitive de ce rapport – la troisième occurrence du « Sud » – exige notamment (me semble-t-il) une traduction quelque peu laborieuse, quelque chose comme : un semblant de climat plus doux, avivant mon désir d’une vie plus naturelle et plus pleine, me rappelait toutes les époques de mon existence privées d’une telle plénitude. Le « sud » serait donc, ici, à la place de l’« idée du sud », ou plutôt du « sentiment de son manque ». Autant dire que la présence (« Le sud ») exprimerait en fait « l’absence du sud ». Or, ne serait-il pas plus simple – mais tout est sans doute relatif... – d’accepter que cette expérience avortée ou ce rêve du Sud (y compris éventuellement le cliché d’un ailleurs merveilleux : état de nature, paradis perdu, société parfaite, etc.) soient à présent compris et vécus, eux aussi, comme un leurre, une forme de la misère ambiante – bref, non pas l’alternative, mais une partie intégrante et un produit logique de



l'« avare pays » (il n'est sans doute pas inutile de souligner que le « sud » a même perdu, ici, sa majuscule) ? Des faits bien réels viennent en effet répondre, dans le souvenir, à cette solution imaginaire : déboires d'enfance, « désespoirs d'été », découverte de l'« horrible quantité de force et de science que le sort a toujours éloignée de moi » ; le fantasma du « sud » les « rappelle » tous parce qu'il *fait corps* avec la même existence, le même décor, le même climat. Dès qu'il revient, « incidents, désespoirs », etc. risquent aussi d'affleurer, comme les parties d'un tout, à la surface de la mémoire.

Certes, le jeune héros espère quand même quitter cet horizon, à la fois physique et moral : « Non ! nous ne passerons pas l'été dans cet avare pays [...] ». Serait-ce vraiment pour embarquer vers le « Sud » de tout à l'heure, – et peut-être même vers la terre promise d'une société idéale ? Il faudrait d'abord apprécier à sa juste valeur le temps du verbe : un futur, qui fait suite (sans que rien apparemment ne le prépare) à une masse compacte d'imparfaits. Pour une fois, l'explication de Claisse, reléguée dans une note, n'en est pas une : ce brusque futur servirait selon lui à « souligner » la « résolution » du locuteur (p. 206, n. 30). Mais comment atterrit-on précisément dans ce futur, comme dans le présent « Je veux » qui le suit ? À moins de supposer un morceau de discours indirect libre (que rien pourtant ne signale), on a été violemment projeté d'un temps révolu (celui de l'histoire racontée) dans le présent même du locuteur, essentiellement ouvert sur l'avenir (un tel court-circuit des temps verbaux n'est d'ailleurs pas insolite chez Rimbaud : on le retrouve dans le dernier alinéa d'*Après le Déluge*, de *Métropolitain*, d'*Enfance II*).

Presque tout le texte d'*Ouvriers* relate donc un souvenir – un moment du passé qui revient : « Ô cette chaude matinée de février [...] ». Cet avant-goût du « Sud » avait réveillé, alors, d'autres souvenirs – dessinant peu à peu le fil d'une destinée. Ce souvenir d'un souvenir amène, à présent, la même perception d'une fatalité malheureuse. Or la réitération, au présent, d'une ancienne prise de conscience (que l'action positive n'a donc pas suivie) n'aurait peut-être pas trop de sens, dans l'optique de Claisse. Selon sa lecture, tout devrait plutôt se situer, me semble-t-il, dans le même point du temps, préluant à la rébellion définitive. Qu'aurait-il fait, ce jeune révolté, dans l'intervalle vide entre ces deux moments ? Pourquoi attendre, et quoi ? Et pourquoi se rebeller, à présent, puisque la solution alternative (le « Sud ») s'était offerte à lui dès le départ ? Mais s'il est pris dans un mécanisme qui rappellerait, par certains côtés, la compulsion de répétition freu-

dienne, s'il ne sait que revivre toujours les mêmes données (avare pays, rêve du Sud, etc.), il pourrait avoir eu l'intuition de cette impasse, certaine « matinée de février », sans que cela suffise à l'en dégager le moins du monde. Tout dans cet « avare pays » est misérable et vain – même les rêves d'évasion. À présent, la même conscience décisive refait surface une deuxième fois, avec plus de violence, dirait-on. Le seul espoir du jeune captif serait donc, maintenant, de sortir du système *en son entier*, y compris le « Sud », les « chères images » et les rêves – et (la révolte ayant succédé chez lui à l'accablement) de rompre tout à fait avec l'horizon qui l'encercle : de s'en aller *physiquement*. « Assez vu », « assez eu », « assez connu », comme dans *Départ* ; le reste appartient uniquement à l'avenir : c'est vraiment *l'inconnu*. Au demeurant, détail peut-être non secondaire, par cette voie la solitude (« Le sud *me* rappelait [...] ») a donné lieu à nouveau à une perspective apparemment plurielle et partagée : « *nous* ne passerons pas l'été [...] ». Le titre lui-même, *Ouvriers*, a sans doute pris un nouveau sens, à la fin du poème : les prolétaires, prisonniers du monde environnant, sont devenus au fur et à mesure quelque chose comme les « travailleurs » de la lettre dite « du voyant », à Paul Demeny, ceux qui devraient justement changer à la racine ce même monde<sup>42</sup>.

42. Voir à ce propos Fongaro 1989, surtout p. 83 *sqq.* Selon le même critique (p. 78), ces deux « ouvriers » qui se promènent pendant les heures du travail, devraient être plutôt (si on les prend à la lettre) des « chômeurs » ou des « déclassés ». Enfin, en ce qui concerne l'attitude globale (complexe et mouvante) de Rimbaud face à l'idée d'un ailleurs plus heureux, voir Steinmetz 1992 ; pour le poète, un « mieux » réel (p. 110), le « bon lieu » dont Afrique, Orient, etc. ne sont que des symboles (p. 117 *sqq.*), existe vraiment, quelque part au-delà de l'horizon (p. 110), mais on ne l'atteint jamais...

## VILLE

Rimbaud l'a bien dit, à la fin de sa *Nuit de l'enfer* : « je suis caché et je ne le suis pas ». En effet, l'obscurité d'une œuvre comme la sienne vient du moins en partie de ce que, dans la plupart de ses poèmes, sa pensée, son attitude, sa position vis-à-vis de ce qu'il décrit ou raconte ne sont que rarement explicites. Ainsi, Danielle Bandelier a pu à bon droit coiffer sa lecture de la *Saison* d'un titre tout à fait suggestif, même sur un plan plus général : *Se dire et se taire* [1988]. L'ayant connu à Harar, M<sup>st</sup> Jarosseau avait été frappé par sa « réserve », sa nature « secrète, énigmatique » : il le montre « silencieux », « contemplatif » [Foucher 1991, p. 90]. Ce « sans cœur » hypersensible, porterait-il donc, le plus souvent, un « masque », ainsi que le suggère Antoine Fongaro [1989, p. 72] ? Chez lui, écrivait Suzanne Briet [1970, p. 39], les formes les plus agressives de la fumisterie, de l'ironie, du sarcasme ne seraient de même qu'une façon de « dissimuler » une blessure essentielle (et l'on sait que Breton lui dénie, pour ces mêmes raisons, le splendide détachement de l'humour<sup>1</sup>). Est-ce également un hasard, si dans un livre sciemment consacré à l'apprenti subversif, ricanant et obscène, Steve Murphy [1990] trouve les formules les plus touchantes quand il s'agit d'évoquer en fait et la « gentillesse » et la « pudeur » d'Arthur ? C'est parce qu'il ressent une telle sensibilité comme une « faiblesse », que Rimbaud la cache et la masque ; d'où le paradoxe d'un texte qui « dérobe constamment à la vue directe les fragilités, tendresses, désirs et angoisses de l'être », pour ne les représenter qu'« indirectement » [*ibid.*, p. 323] ; d'où également cette forme de « polyphonie » qui anime normalement les poèmes rimbaldiens, comme le remarque avec finesse le même Murphy [*ibid.*, p. 327].

Soulignons d'autre part les dangers d'une poétique intégrale du déguisement : un masque, il faut, tôt ou tard, l'enlever, pour dégager le vrai visage qu'il couvre. Ainsi, selon ce modèle, une ligne droite unirait la lettre obscure du poème (le masque), et la philosophie (ou la nature) du poète – son visage, dont cette littéralité déconcertante n'est tout compte fait qu'une sorte de traduction. Bref, il suffit de remettre à l'endroit un texte écrit pour

1. *Anthologie de l'humour noir* (1940), Jean-Jacques Pauvert, 1966, p. 280 *sqq.*

## Ville

*Je suis un éphémère et point trop mécontent citoyen d'une métropole crue moderne parce que tout goût connu a été éludé dans les ameublements et l'extérieur des maisons aussi bien que dans le plan de la ville. Ici vous ne signaleriez les traces d'aucun monument de superstition. La morale et la langue sont réduites à leur plus simple expression, enfin ! Ces millions de gens qui n'ont pas besoin de se connaître amènent si pareillement l'éducation, le métier et la vieillesse, que ce cours de vie doit être plusieurs fois moins long que ce qu'une statistique folle trouve pour les peuples du continent. Aussi comme, de ma fenêtre, je vois des spectres nouveaux roulant à travers l'épaisse et éternelle fumée de charbon, — notre ombre des bois, notre nuit d'été ! — des Erinnyes nouvelles, devant mon cottage qui est ma patrie et tout mon cœur puisque tout ici ressemble à ceci, — la Mort sans pleurs, notre active fille et servante, et un Amour désespéré, et un joli Crime piaulant dans la boue de la rue.*

ainsi dire à l'envers – allégorique, ironique, ou en tout cas oblique –, pour enfin l'éclairer complètement. Et vraiment nous, les interprètes de ces messages cryptiques, nous pourrions bien des fois nous définir comme des lecteurs « engastrimutes » – un peu comme le « philosophe engastrimute » (ventriloque) dont parlait Jacques le Fataliste : l'écrivain se taisant, nous lui prêtons volontiers notre voix, notre savoir, nos intentions.

Prenez l'affirmation péremptoire ouvrant *Ville* : « Je suis un éphémère et *point trop mécontent* citoyen d'une métropole crue moderne [...] » ; or comme Rimbaud, lui, devrait plutôt être on ne peut plus mécontent de ce décor citadin et bourgeois, une déduction semble s'imposer : celui qui a la parole ici, nous dit un exégète d'ailleurs attentif et minutieux comme Salvatore Piserchio [éd. 1983, p. 57, n. 2], n'est pas le poète, mais « le bourgeois moderne ». En d'autres termes, Rimbaud le subversif se déguise en ce morne personnage pour mieux honnir, en l'étalant, la morne vision que celui-ci a des choses. La prémisse implicite (les idées bien connues du poète, qu'on va chercher à l'extérieur du poème) a ainsi redonné au texte explicite une cohérence qui semblait lui faire défaut : dès lors, il correspond parfaitement au message que Rimbaud aurait dû produire a priori. Inutile donc de prêter l'oreille à d'autres variétés d'implicite – *internes* au texte ; inutile de creuser la forme propre au poème, puisqu'il ne s'agit, après tout, que d'un simple revêtement, dont le seul sens est de cacher le Sens – tout en nous invitant à le chercher. De cette manière, une fois saisi le message essentiel, qu'importent les pauses, les réticences, les différentes intonations, l'ordre des mots, tel ou tel choix presque synonymique... détails secondaires ou même fortuits ? On pourrait même risquer un paradoxe : inutile de lire le texte, il suffit d'en lire le *contenu*.

Et pourtant, la conscience que Rimbaud lui-même avait de sa poésie était tout autre. Est-ce un hasard, si le bilan poétique inséré dans la *Saison* ne s'intitule pas « Alchimie de la parole », ou « du mot », ou « de la langue », ou « de l'écriture », mais « Alchimie du *verbe* » ? *Tout* est et doit être significatif, dans le poème-Verbe incarné : le sens du texte habite partout, dans sa moindre parcelle. Ainsi, voyez à nouveau le début de notre poème urbain. Lorsque l'habitant de cette ville se désigne comme le « citoyen d'une métropole », il enveloppe quand même dans un voile de solennité la pure et simple énonciation de sa qualité de citadin. Ajoutez l'antéposition fortement rhétorique des attributs, encore plus sensible grâce à la très nette disproportion des masses phoniques : « un éphémère et point trop mécon-

tent [10 syllabes] citoyen [3] ». En fait, cet ensemble peut être lu d'une façon ambivalente : ou bien le défaut de durée et de substance impliqué dans « éphémère » affecte l'essence même du type humain que produit la ville – or malgré cela notre « citoyen » ne semble pas trop haïr la vie qu'il mène (ce qui suggère une certaine capacité de supportation, sérieuse ou ironique, à moins que cette relative indifférence ne vienne pas précisément d'une telle inconsistance et d'un tel vide émotionnel) ; ou bien, le trait « éphémère » ne concerne très exactement que le statut de « citoyen » : résident « d'un jour » (comme le dit Bruno Claisse [1988c, rééd. 1990, p. 85]), il s'agit peut-être même d'un touriste qui ne fait que passer (et donc, les contrariétés lui venant de cette ville ne pourraient être de même que passagères). D'autre part, ce ton compassé, et surtout l'atténuation apaisante, ou résignée, du mécontentement, semblent prouver ou insinuer que « mécontent », le narrateur l'est quand même un peu, et même, qu'il pourrait l'être bien davantage : il y a sans doute de quoi... Une petite note étonnamment corrosive se glisse d'ailleurs dans cette prose éminemment contrôlée, celle qui concerne la « métropole *crue* moderne ». Et donc, la modernité de cette ville ne serait qu'apparente... Mais qui se laisse ainsi tromper par cette fausse apparence ? Nous tous, y compris malgré tout le narrateur ? Ou bien, est-ce que le *je* protagoniste commencerait ici à réunir les prémisses d'une vérité tout autre ? La solennité des formules du début pourrait s'avérer elle-même narquoise ; elle pourrait imiter ironiquement le langage politico-administratif ou technique, ainsi que le suggère Bruno Claisse [1988c, rééd. 1990, p. 86]. Un autre détail contribue d'autre part à déprécier ce modernisme qui consiste essentiellement non pas à renouveler, ou substituer, ou éliminer la tradition, mais à l'« éluder », ce qui n'évoque certainement pas l'image d'une solution en profondeur ; ajoutons que les changements introduits n'intéressent visiblement que la surface des choses : « tout goût connu a été éludé dans les *ameublements* et l'*extérieur* des maisons aussi bien que dans le *plan* de la ville ». Bref, deux positions anti-thétiques – l'une patente, l'autre plus souterraine – semblent cohabiter dans ce passage, et Antoine Raybaud a donc tout à fait raison de placer au cœur de *Ville*, ce poème « palimpseste » [1989, p. 87], le « conflit » [*ibid.*, p. 86].

Bien des commentateurs ont été sensibles à ce côté « polyphonique », d'ailleurs évoqué tout à l'heure : songez à la structure essentiellement « bitonale » relevée par Albert Henry dans *Honte et Angoisse* (et notamment

au Rimbaud « multiple » de *Honte*) [1984, rééd. 1989, p. 67 *sqq.*] ; au « début d'amébee à une seule voix » qu'est sans doute *Vagabonds* selon le même critique [1989, p. 38] ; à la « stéréophonie du dialogue entre soi et soi » qui anime, selon Danielle Bandelier [1987, p. 98], les « Derniers vers » ; au « balancement continu de la voix interrogative et de l'exclamative » qui parcourt *Sonnet*, comme le remarque André Guyaux [éd. 1985b, p. 108] ; aux deux voix impliquées dans un texte comme *Démocratie*, du fait même des guillemets qui l'entourent (« citation corrosive », selon Murphy [1986b, p. 93]<sup>2</sup>, qui développe les suggestions de Guyaux [Bernard et Guyaux éd. 1981, p. 538] et de Plessen [1983a, p. 19]). Bref on a appris à prêter l'oreille à ce que Pierre Brunel [éd. 1987, p. 242] définit les subtils « tropismes » d'un texte essentiellement fluctuant, comme par exemple la *Saison*<sup>3</sup>. Une telle polyphonie traduirait même, selon certains exégètes, une manière de schizophrénie : c'est notamment l'idée de Monique Jutrin [1976, p. 8] ; autrement dit, le poème « psychodrame » (comme le définit Marie-Joséphine Whitaker [1984, p. 185]) permettrait au poète de mettre en scène, et finalement d'exorciser, cette « autre voix » (Jacqueline Biard [1982, p. 117]) qui l'obsède. Personnellement, en matière de multiplicité, je songerais plutôt à un autre modèle exemplaire, les trois volets du poème *Vies* multipliant la même vie en trois versions semblables, et discrètement décalées. Chez Rimbaud, la multiplication de ce qui semble faussement simple n'est finalement qu'une manière d'en garder, ou d'en exalter, toutes les virtualités secrètes. Pour en revenir à *Ville*, les forces antagonistes qui travaillent le *je* protagoniste selon Antoine Raybaud correspondraient en fait à des antagonismes historiques intériorisés : chez le « citoyen » absolument moderne, « un niveau laïque ou athée

2. Inversement, si le locuteur n'est pas unique, le destinataire ne l'est pas non plus : dans bien des cas, et notamment en ce qui concerne la *Saison*, Yoshikazu Nakaji [1988, p. 80] a remarqué que le discours pourrait s'adresser aux auditeurs virtuels aussi bien qu'au narrateur lui-même.

3. De même, si l'on suit l'interprétation de Mario Richter [1992], dans un texte comme la *Saison*, une langue pourtant imprégnée de la tradition culturelle occidentale doit servir à nier précisément les catégories qui fondent cette même culture. Enfin, à propos de cette multiplicité de perspectives internes au texte, n'oublions pas non plus les pénétrantes remarques d'Yves Bonnefoy [1961, rééd. 1979, p. 131] autour d'*Adieu* : « page particulièrement secrète, discontinue, elliptique, comme si Rimbaud hésitait à tout écrire et, sachant que la présence d'une idée est plus créatrice que sa formule, comme s'il désirait se proposer à soi-même un message de sibylle » (c'est moi qui souligne).

de la culture » s'opposerait ainsi à « son substrat de croyance » – à une « résurgence de pensée primitive » [1989, p. 87].

De tels contrastes pourraient même refléter les contradictions tout à fait « objectives » de la métropole moderne, si l'on suit Bruno Claisse [1988c, rééd. 1990, p. 89] : dénaturée, déshumanisée, inhumaine [*ibid.*, p. 87-89], cette ville bourgeoise et prolétaire autorise d'autre part également des « bribes d'espérance » et des « chances d'avenir » [*ibid.*, p. 89] ; elle est quand même moderne. Et c'est dans le sens de l'espoir que le commentateur lit notamment deux remarques du *je*-témoin : « Ici vous ne signaleriez les traces d'aucun monument de superstition. La morale et la langue sont réduites à leur plus simple expression, enfin ! ». Et en effet, si avec Claisse l'on suppose chez Rimbaud le « disciple du siècle des lumières » [*ibid.*] qu'il fut sans doute à un moment de son existence, il est normal qu'il se félicite de ce recul de la « superstition » : il manifesterait même son contentement par un « enfin ! » tout à fait explicite, spectaculaire même. Mais pour peu que l'on fasse l'économie de cette présupposition externe, ce même « enfin ! » (théâtral, trop théâtral !...) n'est peut-être pas moins ambigu, chatoyant, plein d'ironie que la « métropole *crue* moderne » (ceux qui le prendraient au sérieux devraient quand même expliquer comment Rimbaud, par Londonien interposé<sup>4</sup> ou pas, pouvait *sérieusement* se réjouir de cette nouvelle pauvreté des moyens d'expression : la langue « réduite... à sa plus simple expression » ne signifie pas spécialement l'efficacité ; elle frôle plutôt le mutisme et le néant). D'ailleurs, cette nouvelle civilisation n'est pas vraiment contradictoire ; se voulant « moderne », elle efface toute trace du passé : « tout goût connu a été éludé », les « monuments de superstition » ont disparu, morale et langue (héritages également historiques) ont été simplifiées à l'extrême ; la réflexion philosophique elle-même est réduite à sa forme la plus élémentaire, puisque pour se dire « moderne » il suffit de révolutionner simplement l'« extérieur des maisons », etc.

De son côté, notre « citoyen » admire et loue précisément ce qu'il doit admirer ou louer pour être à l'unisson de sa « métropole » ; il mime la façon de voir collective et générale. Et pourtant, la contradiction demeure : quand, tout de suite après, il évoque directement ses concitoyens, c'est – chose curieuse – sous la forme la plus distante (bien plus évidemment

4. Telle est l'opinion de C. A. Hackett [*éd.* 1986, p. 344] et de Pierre-Georges Castex [1986, p. 219] : *je* est un habitant de Londres, un « Londonien typique » (P.-G. Castex).



distante que par un simple clin d'œil comme « *crue* moderne »), et sans le moindre mouvement d'adhésion : « Ces millions de gens [...] ». Avec sa ligne filandreuse et tarabiscotée, cette phrase enveloppant une comparaison dans l'autre s'adapte d'ailleurs assez bien à un tel jeu de perspectives changeantes : « Ces millions de gens qui n'ont pas besoin de se connaître amènent si pareillement l'éducation, le métier et la vieillesse, *que* ce cours de vie doit être plusieurs fois moins long *que* ce qu'une statistique folle trouve pour les peuples du continent ». D'autre part, cette même phrase nous amène à découvrir que notre guide, l'habitant de ces lieux, le *je*-témoin, ne possède pas une connaissance sûre et complète de cette réalité métropolitaine, à laquelle pourtant il est censé appartenir : en fait, il se borne à émettre de simples hypothèses autour de quelques faits pourtant essentiels : « ce cours de vie *doit* être [...] ». C'est d'ailleurs, plus généralement, le cas de tous les témoins de la *Ville* rimbaldienne, toujours essentiellement dépay-sés. Songeons à celui qui visitait l'étonnante « acropole » de *Villes II*, la tête pleine de questions ; mais, ajoute-t-il en guise de réponse, « pour l'étranger de notre temps la reconnaissance est impossible » – ce qui revient à dire que l'étranger d'un autre temps serait paradoxalement mieux armé pour s'y reconnaître<sup>5</sup> ! Ainsi, admettons que le point de départ matériel de *Ville* soit par exemple la métropole moderne par excellence, Londres ; cependant, Londres n'est certainement pas le véritable sujet de notre poème – un poème qui, à partir du titre privé d'article, est évidemment destiné à décrire non pas telle ou telle ville particulière, mais plutôt (je laisse la parole à C. A. Hackett) « the nature and essence of every town and city, the “idea” of a town » [1981, p. 64]. Bref, la réalité la plus massive, la plus opaque a laissé transparaître en filigrane une sorte de *Waste Land* avant la lettre – une forme de *vision* : les yeux seuls du poète savent vraiment percevoir cette ultime essence, cet avenir peut-être, qui se dessine dans le présent le plus aveugle. Et en effet, une vérité plus profonde, que le *je*-témoin confusément devine (« *doit* être »), semble toujours démentir la réalité apparente. Ici, en fait, le « cours de vie » est objectivement long : la science elle-même (la statistique) l'atteste. Et pourtant, de la façon la plus absurde, cette existence matériellement étendue s'avère, elle aussi, « éphémère », irréaliste,

5. N'oublions d'ailleurs pas que pour bâtir la « métropole » de notre « éphémère citoyen », on avait choisi d'« éluder » tout « goût connu », si bien que la « reconnaissance » ne devait pas y être beaucoup plus facile.

comme tout et n'importe quoi, au sein de cette métropole moderniste (et le jeu des apparences se complique ultérieurement, puisque le point de repère lui-même – la pierre de touche – se trouve en fait placé ailleurs : sur le « continent »).

Or précisément une deuxième et dernière moitié du texte, s'offrant d'entrée de jeu comme l'illustration de la première – « Aussi comme [...] » –, se révèle plutôt, à la fin, une manière de retournement essentiel. Selon la brillante hypothèse d'Olivier Bivort [1992]<sup>6</sup>, cet « aussi comme » qui relie les deux volets du poème serait une forme archaïque exprimant l'analogie – une autre façon de dire « de la même façon que ». Et en effet, dans cette deuxième phase l'univers environnant semble se vider encore plus nettement de toute substance ; ainsi, en guise d'« ombre des bois », les habitants de la ville n'auront que l'« épaisse et éternelle fumée de charbon » – en guise de « patrie » (et même de « cœur »), la maison de chacun : le « cottage ». Ce dernier repliement sur le *sweet home* est notamment l'indice d'une existence communautaire désormais réduite à sa plus simple expression (comme la morale et la langue), malgré les dimensions gigantesques de cette collectivité – d'ailleurs, le *je*-témoin a bien dit : « Ces millions de gens [...] n'ont pas besoin de se connaître »<sup>7</sup>. Remarquons au passage que le choix du terme anglais n'est certainement pas fait au hasard, comme l'observe pertinemment C. A. Hackett [1987, p. 196] : en fait, ce « cottage » qu'on ne peut que remarquer représente le seul ersatz possible (dérisoire et uniquement rêvé) d'une existence bucolique par ailleurs absolument absente. Ajoutons qu'à présent le *je*-témoin s'identifie sans hésitation à cette destinée commune : pour la première fois, il dit « nous » (l'histoire à deux qu'Antoine Adam [éd. 1972, p. 992] greffe sur l'histoire racontée dans *Ville* n'est, me semble-t-il, fondée sur rien<sup>8</sup> ; ou alors, est-ce que la Mort, « notre active fille et servante », appartiendrait aussi en exclusivité à ce couple clandestin ?...). Mais c'est justement au moment précis où le narrateur évoque

6. Remarquons que, parallèlement à Bivort, un autre lecteur doué de la plus grande finesse, James Lawler, est arrivé de son côté à des conclusions plus ou moins équivalentes, qu'il a présentées, sous le titre « Rimbaud "éphémère et point trop mécontent" », précisément à notre colloque de Charleville (septembre 1991).

7. Complétons : pas besoin de se connaître pour « amener » le même « cours de vie » (même sans se connaître, ces concitoyens font exactement les mêmes choses) ; ou bien, tout simplement, ils n'ont vraiment pas besoin d'une vie sociale.

8. Bruno Claisse [1988c, rééd. 1990, p. 87] parle aussi d'un « couple impatient de vivre ».

« l'épaisse et éternelle fumée de charbon – *notre* ombre des bois, *notre* nuit d'été! » –, que sa voix trahit plus clairement une émotion personnelle : un soupçon sans doute de nostalgie [Claisse 1988c, rééd. 1990, p. 87] mêlé au sarcasme. Et c'est aussi à ce moment de l'histoire qu'une description restée jusqu'alors (du moins en apparence) prosaïque et plate donne lieu enfin à ce qu'on pourrait appeler une « vision »<sup>9</sup> : des « spectres », des « Érinnyes », bref ce qui correspond le moins à cette réalité éminemment « moderne » (et l'on comprend peut-être mieux pourquoi une scène si absolument primitive est introduite par cet « aussi comme » dont Bivort a relevé la valeur archaïsante). Ainsi, paradoxalement, le narrateur dit « je vois » quand il est amené à décrire un spectacle des plus fantastiques ; mais le paradoxe n'est qu'apparent : la vision subjective confirme, ou plutôt elle réalise (bien plus radicalement) ce que la description objective de la première partie ne faisait que suggérer ou laisser à notre imagination, par le biais notamment d'un « *doit être* ».

Or, la présentation de ces « spectres » modernes reste toujours tant soit peu équivoque. La Mort « sans pleurs » semble avoir enfin heureusement perdu tout caractère angoissant et dramatique ; mais si l'on creuse la formule, elle finit plutôt par sous-entendre la plus complète atrophie des sentiments : rien n'arrive plus à toucher l'habitant de cette ville, même pas la douleur la plus irréparable. De même, appréciations comme il faut la solitude complète de l'autre spectre, « *un* Amour désespéré » (le seul qui subsiste ? Ou alors, s'agirait-il d'un amour insignifiant, noyé dans la foule anonyme ?). Quant à la dernière apparition (« un joli Crime »), cette joliesse antiphrastique, ne convenant en principe pas du tout à la chose en elle-même, s'adapte finalement assez bien à ce crime sans envergure, misérable et sordide, « piaulant dans la boue de la rue ». La vraie substance de cette vie est donc, littéralement, *tragique* : pas la moindre trace d'un espoir ; les Érinnyes, même dans cette version dégradée, profane, sont tout à fait à leur place dans ce décor. Et pourtant, les réactions du narrateur restent, ici aussi, essentiellement feutrées, indirectes, ambiguës, on dirait même inadéquates. À ce propos, nous pourrions parler (avec Steve Murphy) d'une « euphémisation » systématique [1986b, p. 94]<sup>10</sup>, si le mot, pour-

9. La bipartition réalité prosaïque-vision est indiquée par Mario Matucci [éd. 1952, p. XLIII].

10. Murphy parle très exactement de l'« euphémisation farfelue exhibée par le locuteur de *Ville* ».

tant efficace, ne risquait d'évoquer dans une certaine mesure une véritable volonté de travestissement du sens<sup>11</sup>. Or, pourquoi lire *Ville*, à tout prix, comme un *pamphlet*, alors que ce n'est qu'un compte rendu : la *description*, terrible, d'une mort par asphyxie intellectuelle et morale ? Intimement, le narrateur refuse la réalité qui l'entoure de partout, il méprise ses triomphes (« *crue moderne* ») et il les tourne en ridicule, en outrant son enthousiasme (« *enfin !* »), mais jamais il ne sort de l'horizon qui l'emprisonne. Et cette réalité déteint sur sa façon de la voir ; le manque d'espoir éteint peu à peu ses réactions ; sa solitude absolue rend dérisoire l'idée même de les communiquer (dans *Vies II* il est bien question d'un « *atroce scepticisme* »). Tant qu'il s'adresse à un « vous », il se montre accommodant ou résigné (ou plutôt, si vous voulez, poli), et c'est quand il se replie sur lui-même (« je vois »), sans interlocuteur visible puisque tout a été réduit à ce « nous » commun, qu'il laisse percer une vision plus clairement désespérante des choses.

D'ailleurs, beaucoup d'exégètes ont montré combien la dernière phrase, dans sa syntaxe contournée, s'avère (comme le dit Margaret Davies) « mimétique » [1980, p. 13] de cette « détérioration » progressive du monde [Brunel 1980, p. 19]. Toute la séquence se développe par à coups, en suivant le fil d'une double apposition : « je vois des spectres [...] – [a] des Érinnyes [...], – [b] la Mort [...] ». Ce qui produit, à la fin, une impression générale d'inachèvement. La phrase s'arrête, commente Pierre Brunel [1980, p. 16], « comme asphyxiée » – un peu comme si le *je-témoin* avait perdu la voix, l'envie de parler, et même le sujet. Ainsi, on pourrait dire qu'à tous les niveaux la narration décrit, et doit décrire, avant tout *le narrateur* ; et même que la forme très spéciale (la forme oblique, étranglée) de *Ville* s'avère en un sens le véritable sujet du poème.

11. Prenons par exemple à nouveau « mon cottage qui est ma patrie et tout mon cœur » : paroles charmantes, mais puisque nous savons que Rimbaud déteste en principe toute forme de patriotisme, d'idylle mièvre et de banale sentimentalité, le même Steve Murphy [1981, p. 128] en déduit qu'ici le message ne peut être qu'ironique. Ce qui demeure tout à fait possible, le contraire étant tout aussi possible : ainsi, Bruno Claisse [1988c, rééd. 1990, p. 90] a également raison de prendre au sérieux ce même « cottage », destiné selon lui à montrer à quel point « le besoin de nature perdue au milieu de ce qui la nie ». Mais, de toute façon, je crois vraiment que là n'est pas l'essentiel.

## MYSTIQUE

« Cet avenir sera matérialiste, vous le voyez ». Pourtant, malgré l'assurance du jeune prophète, qu'inspirait le printemps de sa vie et de l'année (au mois de mai 1871), de lui, nous voyons également l'enluminure au titre gênant : *Mystique*. De quoi éveiller notre méfiance « absolument moderne ».

Il faut dire que Rimbaud nous a bien habitués à des titres, comme *Conte*, *Marine*, *Nocturne* (bien que *vulgaire*), etc., qui, renvoyant le lecteur, d'entrée de jeu, à une tradition préexistante, introduisent un élément d'ambiguïté avant même que le poème ne débute. En effet (la formule de Philippe Hamon est décisive) de tels titres « peuvent annoncer une conformité rhétorique aussi bien qu'une parodie ou qu'un jeu intertextuel » [1979, p. 455]<sup>1</sup>. Le cas de *Marine* est particulièrement instructif : effectivement, le mot « marine » fait sans doute allusion à un genre pictural tout à fait illustre ; il semble donc préparer ou préfacer l'énième tentative de transcrire une expérience visuelle en paroles. Or ce programme ne sera pas vraiment rempli : à la première lecture, on voit bien qu'un tel poème ne se borne aucunement à « traduire », par des moyens d'un autre genre, une impression avant tout picturale ; au contraire, comme le remarque très pertinemment Jacques Plessen [1971, p. 17], cette *marine* est surtout le produit d'un véritable « amalgame » des deux ordres, linguistique et visuel. En d'autres termes, la parole et sa puissance non uniquement imitative (son surplus autonome de sens) ont su créer une vision en grande partie originale. Et finalement, dans la brèche ainsi ouverte entre ce titre et cette réalisation, le même critique voit s'insinuer une petite nuance d'ironie.

Que penser donc de notre *Mystique* – paysage mystico-rimbaldien qui pourrait même prendre place dans la banlieue d'une ville bien concrète (sur un remblai de chemin de fer, si nous voulons suivre André Dhôtel [1952, p. 62 *sqq.*]) ? « Sur la pente du talus les anges tournent leurs robes de laine dans les herbages d'acier et d'émeraude ». Ces robes de laine assez prosaïques ont été mises sur le compte d'une représentation volontairement « naïve » [Giusto 1980, p. 259 *sqq.*], imitant les « lourdes robes » [Adam *éd.* 1972,

1. « Un exercice dans le genre », dit Tzvetan Todorov [1978, p. 218].

## Mystique

*Sur la pente du talus les anges tournent leurs robes de laine dans les herbages  
d'acier et d'émeraude.*

*Des prés de flammes bondissent jusqu'au sommet du mamelon. À gauche le terreau  
de l'arête est piétiné par tous les homicides et toutes les batailles, et tous les bruits  
désastreux filent leur courbe. Derrière l'arête de droite la ligne des orientés, des progrès.*

*Et tandis que la bande en haut du tableau est formée de la rumeur tournante  
et bondissante des conques des mers et des nuits humaines,*

*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.*

p. 266] que peignaient les « primitifs flamands ». D'autre part, il est certain que leur matérialité pèse bien lourd, du moins par rapport aux images peut-être banales, mais de toute façon inévitables qu'on se fait couramment du mysticisme. Si le poète est en train d'étudier, en tant que point de départ, un vrai tableau [Tielrooy 1935], il faut bien dire qu'il en surcharge aussi notablement la dimension physique. D'ailleurs, le geste central de cette espèce de ballet d'anges (« tourner leurs robes ») n'a pas de but visible : il se suffit à lui-même. En d'autres termes, ce que l'écriture s'efforce ici de reproduire n'est déjà qu'une manière de représentation – un acte essentiellement gratuit, spectaculaire ; d'ailleurs, des herbages à la densité inhabituelle, qu'on dirait même fabriqués (« d'acier et d'émeraude »), pourraient très bien faire partie d'un décor de théâtre. Et pourtant, dès le départ, la pesanteur des matériaux s'allie à une poussée vitale très puissante ; l'inclinaison cinétique d'une « pente » prépare d'ailleurs, dès le début, le mouvement giratoire des anges aux robes de laine – emphatisé par le roulement des trois /R/ : « tournent leurs robes ». Un dynamisme domine ainsi du premier coup la représentation statutairement statique de la peinture.

Les prés qui « bondissent » tout de suite après, au début du deuxième alinéa, seraient-ils eux aussi suscités comme un écho par le geste des anges ? Venant après l'ascension de la « pente du talus », cette première impulsion angélique pourrait bien être une manière d'acte créateur – comme si les messagers célestes avaient reçu la consigne d'éveiller tout à coup le tableau immobile<sup>2</sup>. En tout cas, tout le décor est très nettement défini : « la pente », « le talus », « les anges », « les herbages » ; une telle précision fait même supposer que tous ces éléments du tableau « pré-existaient » (comme le remarque finement André Guyaux [éd. 1985b, p. 146]) à l'inventaire du cicérone poétique. Apparemment, nous sommes censés les connaître déjà, ou en tout cas les reconnaître sans trop de peine : « la pente du talus » est bien là, indéniable – si l'on se fie à Rimbaud, bien entendu. En fait, l'article défini, comme l'a bien vu Todorov [1978, p. 210], est toujours étroitement lié à l'idée même de l'« illumination » ; pendant ce court moment de lumière, il sert vraiment à évoquer un objet bien précis ; mais de ce même objet, « faute d'information supplémentaire », dit Todorov, « de notre côté

2. C'est, d'après Jean-Paul Corsetti, le schéma même de l'expérience initiatique, et c'est souvent ce qui se passe chez Rimbaud : « au sein d'une communion avec l'univers matériel », on perçoit subitement l'« être angélique » porteur de l'illumination [1986, p. 85].

finalement nous ignorons tout ». Et donc, admettons par hypothèse que le poème prenne son essor d'une scène vue : la double nature des herbages, « d'acier et d'émeraude », pourrait bien reproduire, comme le suggèrent Étienne et Gaucière [1936, rééd. 1966, p. 71 *sqq.*]<sup>3</sup>, la face double d'un brin d'herbe ; les « flammes » des « prés » ne sont pas non plus sans évoquer en quelque chose le profil élané des mêmes herbes. Ceci dit, ces herbages métalliques et ces prés bondissants ont un prestige tout à fait autonome, *rimbaldien*. C'est bien le cas également de la suite : en effet, les comparses du Jugement dernier se distribuent comme il se doit dans l'espace qui leur est accordé : « À gauche le terreau de l'arête est piétiné par tous les homicides et toutes les batailles, et tous les bruits désastreux filent leur courbe. Derrière l'arête de droite la ligne des orientés, des progrès ». Toutefois, le caractère hyperbolique du catalogue (« tous les homicides [...] toutes les batailles [...] tous les bruits [...] ») dénonce probablement l'influence d'un poncif. Tout est bien sagement à sa place, jusqu'aux entités ténébreuses qui piétinent comme de juste, rageusement, le sol ; et tout est en même temps liquidé d'une façon passablement expéditive<sup>4</sup>.

En réalité, dans ce tableau « mystique » les lignes de force pourraient bien jouer un rôle plus substantiel que les acteurs explicites : tout y est mouvement, même le « bruit », mais il s'agit d'un mouvement échevelé, contradictoire, imprévisible ; lignes droites et courbes, tournolements et bondissements se succèdent à grande vitesse, jetant le poème dans toutes les directions. Ainsi, on dirait que les morceaux disparates du puzzle n'ont pas le temps de se désagréger : la vitesse même des mouvements produit une cohésion centripète. Marcel Raymond s'était laissé prendre par ces poèmes « kaléidoscopes », qui glissent d'une forme à l'autre, offrant tantôt le spectacle d'une « gravitation incohérente », et faisant tantôt éclore quelques féeries « d'une fraîcheur surhumaine » – comme à la fin précisément de notre poème<sup>5</sup>.

3. « L'herbe présente une face d'un vert franc, l'autre teintée de gris. L'émeraude, vert, évoque le scintillement de la rosée ; l'acier, gris, le fil tranchant des herbages ». De même, d'après Robert Greer Cohn, la référence à l'acier « has to do with the reverse side of *sharp* blades of grass when blown by the wind : a flat metallic look » [1973, p. 327].

4. Des bruits qui « filent leur courbe » : serait-ce une description transposée de la trajectoire (courbe, bruyante et vraiment « désastreuse ») d'un obus ou autre projectile ? D'autre part, C. A. Hackett, citant Bescherelle, observe que le terme « courbe » peut servir à désigner « une corde sonore lorsque, dans ses vibrations, elle s'écarte de son état de repos » [*ibid.* 1986, p. 348].

5. *De Baudelaire au surréalisme* (1940), José Corti, 1985, p. 41.



Ainsi, Hugo Friedrich n'avait peut-être pas tout à fait tort d'attribuer à Rimbaud l'invention d'une sorte de poésie « abstraite » [1956, rééd. 1999, p. 114], où le sens global ne naît pas de quelques images ou messages essentiels, mais plutôt des mouvements qui parcourent et animent le texte. Bref, selon lui le modèle du poète n'est plus du tout la peinture, mimésis du réel, mais la musique, et plus exactement les « purs dynamismes » (le « réseau des tensions ») [*ibid.*, p. 118 *sqq.*] qui la sous-tendent ; ajoutons que le point de départ de Friedrich est encore une fois notre toile « mystique ». Or, c'est au centre du même tableau qu'une expérience également fondamentale aura eu lieu, d'après Jean-Pierre Richard : Rimbaud, essentiellement incapable d'ordonner selon les lignes « signifiantes » d'une perspective humaine [1955, rééd. 1976, p. 239] l'univers brut et chaotique des choses, ne peut que diviser sa vision « mystique » (ainsi que toutes les autres) en plusieurs « bandes » [*ibid.*, p. 230] superposées, sans profondeur ; mais dans la « bande en haut », précisément, on dirait qu'un dynamisme à la fois « tournant » et « bondissant » creuse soudain quelque chose comme une dimension nouvelle et surprenante – un « volume affectif » – dans le décor [*ibid.*, p. 239].

De toute façon, la deuxième moitié du tableau est bien le point de chute vers lequel se dirigent tous les mouvements. Peut-être que de ce fait la clef essentielle de son sens est concentrée précisément dans un tel point critique. Ainsi, selon la lecture astucieuse d'Antoine Fongaro, le « cher Arthur », sournois ou iconoclaste, ferait converger tout son tableau mystique vers une *figura Veneris* plus ou moins explicite, le « nous » protagoniste se trouvant couché sous les parties secrètes (le « barathrum », l'« abîme ») d'un personnage féminin [1980, p. 103 *sqq.*] <sup>6</sup>. Il faut ajouter que la présence d'un « stéréotype » virtuel, les « étoiles » et le reste, a également éveillé les soupçons d'un lecteur sagace comme André Guyaux. Le ciel devenu « un panier » lui semble franchement « caricatural », et ce panier descendant « contre notre face » introduit en plus l'image d'un « contact indésirable » ; tout prépare donc, dans une certaine mesure, la fin, inversion du poncif mystique traditionnel : que dire d'un ciel situé en bas,

6. Le clou de son décryptage est le sens licencieux qu'il attribue au « panier » descendant « contre notre face ». Relevons également l'allusion à une « robe à panier », contenue dans ce même « panier » d'après Michael Riffaterre (suggestion émise pendant la discussion qui a suivi, à Cambridge, la lecture de mon texte).

« là-dessous » [éd. 1985b, p. 148] ? Ainsi, dans le dénouement du poème le « mysticisme » contenu dans son titre pourrait avoir développé toutes ses malices parodiques implicites.

D'autre part, les lignes de force dont on parlait méritent, en elles-mêmes, une auscultation particulière. Cette partie finale du texte est construite comme une balance à deux plateaux, visiblement équilibrés ; le début même de la première séquence : « Et tandis [...] », implique et annonce une conclusion qui le complète en s'y opposant :

Et tandis que la bande en haut du tableau est formée de la rumeur tournante et bondissante des conques des mers et des nuits humaines, 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.

L'humble virgule qu'analyse Albert Henry [1986, rééd. 1989, p. 148], marquant à elle toute seule, contre toute attente, la fin d'un alinéa, rend la frontière entre les deux séquences plus évidente que d'habitude<sup>7</sup>. Sous la pesée d'un premier plateau, la balance bouge, appelant presque la contre-pesée du deuxième. En fait, entre les deux séquences le parallélisme est presque parfait. Certes, les deux présences qui « forment » le tableau, y occupent une place différente ; elles s'y disposent selon une sorte de chiasme : « Et tandis que la bande [...] est formée de la *rumeur* [...], / La *douceur* [...] descend en face [...] » ; mais dans les deux cas, le noyau syntaxique demeure essentiellement le même – substantif + participe ou adjectif + « des » : « la rumeur / tournante [...] / des conques [...] //, la douceur / fleurie / des étoiles ». Les modules rythmiques y sont aussi équivalents ; le même anapeste initial (« èt tãndis » / « là dôuceur ») refait surface dans la suite du segment, par exemple dans le premier alinéa (« que la bande ») ; dans le deuxième, cette cadence ternaire se fera même très entraînante (« des étoiles / et du ciel / et du reste »). Ensuite, le rythme s'allonge visiblement : « dẽ lã rũmeur » ; et l'on pourra reconnaître à peu près le même rythme de base à la fin du poème (« comme un panier / [...] et fait l'abîme / fleurant et bleu »), jusqu'à la clausule, « là-dessous », qui redouble fidèlement l'ana-

7. Albert Henry signale encore cinq autres cas pareils dans les *Illuminations* : *Après le Déluge*, *Angoisse*, *Barbare*, *Solde*, *Dévotion* [Henry, 1986, rééd., 1989, p. 148].

peste initial. Et même, en ce qui concerne les entités protagonistes, on dirait que, grâce à une rime, la « douceur » nous renvoie implicitement à la présence précédente, à la « rumeur ».

En réalité, vu de près, le mouvement du poème s'amplifie au fur et à mesure, passant d'un singulier (« la rumeur ») aux pluriels exorbitants des « conques », des « mers », des « nuits humaines ». Phonétiquement même, ce mouvement a la forme d'une spirale : les deux /r/ de « rumeur » dessinent un cercle, où la fin coïncide avec le commencement ; mais le même /r/ est projeté aussitôt à un moment successif de la séquence : « la rumeur tournante » ; et un autre écho /ā/, « tournante et bondissante », poursuivra la même figure circulaire, littéralement tournante et bondissante, mais la dotant d'une énergie (d'une masse phonique) supplémentaire.

En fait, cette rumeur « tournante et bondissante » au centre du tableau est bien la somme dynamique des anges qui « tournent » et des prés qui « bondissent » au début des deux premiers alinéas. Est-ce l'effet d'une telle force d'expansion ? En tout cas, toute la partie finale de ce premier segment se construit à coups de « des » successifs : « *des conques des mers et des nuits humaines* »<sup>8</sup>. De la même manière, on dirait que le second alinéa, revenu au même point de départ que le premier, recommence aussitôt le même élan d'expansion par saccades (d'autant plus sensible après le ralentissement du rythme dû à l'écho « *douceur fleurie* ») : « *des étoiles / et du ciel / et du reste* ». Mais ce dynamisme expansif et dispersif s'infléchit brusquement, juste à son apogée. Le verbe d'action, vers lequel s'orientait tout le faisceau des énergies centrifuges, les renvoie tout à coup dans la direction diamétralement opposée, à nouveau vers le centre – et vers le bas : « descend » ; et la technique, toujours la même, des ajouts réitérés rend très visible, étape après étape, cette dernière descente centripète : « en face du talus, / comme un panier », jusqu'à ce que le rapprochement toujours plus sensible devienne un vrai contact matériel : « contre notre face »<sup>9</sup>.

8. Qu'on se souvienne du « murmure *du lait du matin et de la nuit du siècle dernier* », dans *Les Déserts de l'amour*. Dans *Mystique*, grâce à un procédé comparable, la *nuit* (la voûte nocturne ?) semble presque répercuter, en haut, la « rumeur » de la mer (des « conques » marines) ; en tout cas, on dirait que la mer occupe bel et bien le « haut » du tableau, alors que le ciel devra former « un abîme [...] là-dessous ».

9. Le caractère inattendu de cette conclusion est peut-être mis en valeur par la présence d'un tiret supplémentaire, à côté de la virgule, même si André Guyaux observe que ce tiret, se trouvant dans la marge du texte, est peut-être « sans rapport » avec la ponctuation [éd. 1985b, p. 42].

Or la proximité atteinte produit un résultat paradoxal : l'humble « panier » fermé, plaqué « contre notre face »<sup>10</sup>, ouvre en fait violemment dans le tableau la perspective contraire et immense d'un « abîme fleurant et bleu là-dessous »<sup>11</sup>. Les lignes de force dirigées avec un bel ensemble vers le centre de la scène, jusqu'à toucher la « face » elle-même d'un « nous » cœur vivant du récit, se trouveront, encore une fois, lancées brusquement au loin, vers un horizon excentrique : « là-dessous ». Il est vrai que, dès le départ, la « pente du talus » impliquait nécessairement quelque chose comme un « là-dessous ». Et c'est sans doute du haut de cette pente que l'on peut littéralement contempler l'« abîme » du ciel en bas (au pied de la montagne), comme le suggère Ivo Margoni [éd. 1964, p. 463]. C'est également au même endroit qu'une illusion d'optique pourrait sans doute nous faire voir la masse énorme d'une montagne venir vers nous, puis s'éloigner aussitôt, l'alternance même du mouvement centrifuge et centripète gonflant toute la dernière partie de notre tableau. Mais sous le choc de ces tensions systématiquement contradictoires, que peut-il rester d'un paysage, fût-ce un paysage mystique ?

D'ailleurs, la surprise finale (l'abîme creusé sans préavis « là-dessous ») était déjà préparée par une autre apparition déroutante, « notre face ». Ce petit groupe du « nous » résume peut-être un *tu* qui écoute, et en tout cas un *je* qui parle (autrement dit, seul *je* a un visage sûr). La répétition apparemment assez gauche « en face du talus [...] contre notre face » sert en tout cas à mieux mettre en relief la différence – la précision inattendue – qu'elle introduit : « en face », c'est-à-dire « contre *notre* face ». Or, quelle que soit l'identité du *nous*, un fait demeure : avec ce *nous*, le groupe même des spectateurs, qui jusque-là étaient censés regarder le tableau de l'extérieur, pour le décrire sans doute, vient en fait s'y installer pour de bon. La scène

10. « La douceur [...] des étoiles [...] descend [...] comme un panier » : la discussion qui a suivi mon exposé, à Cambridge, a bien mis en lumière les termes précis de la question : d'après André Guyaux, la comparaison porte sur l'acte de « descendre » : autrement dit, le ciel « descend comme [descend] un panier » ; ainsi, selon Albert Henry, la « douceur fleurie des étoiles » se présente à « nous », dans un panier, comme une offrande. Quant à moi, j'avoue que j'ai plutôt été frappé par la forme qui pourrait être aussi bien concave de la voûte céleste – et d'un panier *renversé*, montrant ses fleurs.

11. Toujours pendant la même discussion, Marie-Joséphine Whitaker a insisté sur les implications négatives de cet « abîme », « euphémisation du gouffre » (voir aussi Whitaker 1972, p. 158).

fictive a fini par embrasser jusqu'à une présence qu'on dirait bien *réelle*<sup>12</sup> ; et même, comment exclure que par ce *nous*, le lecteur lui-même, en chair et en os, soit attiré à l'intérieur du texte ? En effet, l'impression finale de « sensuous plenitude » (très heureusement évoquée par C. A. Hackett [1981, p. 84]) n'est peut-être pas étrangère à ce « thrill of total *inclusion* in the vision », dont parle avec raison Roger Little [1983, p. 48]<sup>13</sup>.

Du reste, d'autres indices antérieurs impliquaient peut-être déjà un état bien particulier de présence. Ainsi, « la douceur fleurie des étoiles / et du ciel / et du reste » mime presque la perception progressive, impressionnante d'une voûte céleste démesurée, même si le dernier mot « reste » est apparemment une manière un peu trop désinvolte de conclure. Et pourtant, est-ce que ce « reste » vraiment brusque ne contient pas aussi une sorte de geste qui montre, comme pour dire : « inutile d'insister là-dessus, puisque le "reste" est précisément sous les yeux de nous tous » ? Ajoutons également que, dès le départ, la pesanteur insolite des matériaux (« les robes de *laine* », « les herbages d'*acier* et d'*émeraude* ») semblait viser un changement de statut, une manière de passage alchimique de l'image à la présence : et même le modeste « panier », qui nous a intrigués tout à l'heure<sup>14</sup>, a peut-être dans ce contexte la lourdeur d'un objet qu'on manipule concrètement tous les jours.

Rien d'étonnant si, en bas, la toile elle-même est crevée, laissant entrer un « abîme » extérieur dans le spectacle peint. Au bout du compte, Rimbaud ne serait-il pas (pour parler à peu près comme lui) un peintre bien autrement méritant que tous ceux qui l'ont précédé ? Les spécialistes s'accordent à reconnaître que certains de ses poèmes sont l'équivalent écrit de la peinture moderne la plus révolutionnaire : Ivos Margoni [éd. 1964, p. 458]

12. Pourtant, selon Jacques Plessen [1983a, p. 27], l'introduction du sujet-montreur de tableau à l'intérieur même du spectacle qu'il était en train d'évoquer remet tout en question : « cette métalepse picturale [...] rend problématique la "présence", par ailleurs exhibée avec tant d'ostentation » ; elle « fait éclater la cohésion spatiale » ; autrement dit, puisqu'une présence réelle du sujet dans le tableau qu'il décrit est impossible, l'effet général de présence, dans l'ensemble du poème, s'avère également faux et factice.

13. C'est moi qui souligne.

14. Marque d'une grâce « naïve » selon Jean-Pierre Giusto [1980, p. 260], « symbole de vie familière » selon C. A. Hackett [éd. 1986, p. 347]. D'après Suzanne Bernard [éd. 1960, p. 511], ce « panier (plein de *fleurs*) » est amené logiquement par l'image qui le précède : la « douceur fleurie » des étoiles ; remarquons que les étoiles avaient déjà un « doux frou-frou » dans *Ma Bohème*.

évoque le futurisme et le cubisme (*Les Ponts*), Jacques Plessen [1987, p. 71] le constructivisme<sup>15</sup>. Et en effet, ne dirait-on pas que notre peintre mystique est en train d'essayer sous nos yeux une technique inouïe de *collage*, enchâssant dans la surface de sa toile la troisième dimension d'une présence physique réelle ?

Parodie ? Tout compte fait, il n'est pas sûr que cette hypothèse puisse vraiment s'appliquer à l'ensemble du poème. Et pourtant, nous sentons bien que chez Rimbaud l'imitation, la parodie, et même, si l'on veut, son avatar extrême, l'auto-parodie, sont des ressorts tout à fait essentiels, comme le suggère André Guyaux [Bernard et Guyaux *éd.* 1981, p. I]. Nous voyons de même que, si dans son œuvre l'on passe de l'une à l'autre de ces trois formes, c'est à cause (comme le précise toujours Guyaux) d'une « débandade » progressive « des valeurs et des références », mais Guyaux nous fait surtout apprécier le sens global d'une telle aggravation d'originalité (si j'ose dire) : à mesure que Rimbaud « se dégage des autres arts poétiques », développant ses valences les plus strictement personnelles, il évolue très logiquement dans deux directions diverses et convergentes : d'un côté, l'auto-parodie déjà évoquée, mais aussi, de l'autre, le « fragment ».

Or, comment ne pas être frappé par la coïncidence, quand on voit que d'après Francastel, Paul Cézanne a fait franchir un pas « décisif » à la peinture contemporaine, précisément parce qu'il renonce à construire un univers « scénographique » et total (comme tous les peintres l'avaient fait jusqu'alors, depuis la Renaissance), pour mettre justement à sa place une nouvelle réalité autosuffisante – le « fragment » ? Suivons encore Francastel : après que le modèle « scénographique » de l'espace figuratif a été radicalement mis en pièces (grâce notamment aux tableaux des impressionnistes), la peinture moderne dans son ensemble ne pouvait plus se proposer de reproduire, aussi fidèlement que possible, les apparences contraignantes du monde réel. Son but sera, au contraire, une véritable « création » – une création d'« objets nouveaux »<sup>16</sup>.

15. Signe des temps, des élèves hollandais ont très récemment rapproché les *Illuminations* d'« un certain genre de vidéoclip actuel », où « les images se succèdent, se superposent, se culbutent les unes sur les autres » [De Beer 1987, p. 46].

16. *L'Impressionnisme* (1937), Denoël-Gonthier, 1975, p. 224. Lorenza Maranini [1982] s'est fondée précisément sur les théories de Francastel à propos de l'espace figuratif, pour nous donner l'analyse la plus riche, jusqu'à présent, de la « modernité picturale » de Rimbaud.

Et vraiment, contemplons une fois encore notre tableau rimbaldien : n'est-ce pas quelque chose de plus qu'un simple message ou qu'une simple représentation ? Quelque chose comme, précisément, un *objet* – une entité autonome et accomplie ? Son créateur le manie avec aisance, il l'a en main, il joue le plus familièrement du monde avec les accessoires d'une scène « mystique ». Cet article fait à la main a très naturellement l'évidence naïve et plate d'une image d'Épinal du mysticisme ; mais parcourons-le du regard jusqu'à la fin : tout change de signe, puisque juste à la fin nous constatons que tout le poème n'a fait que tendre vers cet instant tout à fait personnel d'une bizarre plénitude extatique<sup>17</sup>. Les distances fondamentales se télescopent : le même ciel est presque au même moment très près de « notre face » et très loin, « là-dessous » ; c'est le vertige. Le génie heureux peut bien jouer : grâce à l'irruption d'un « nous » et d'un « abîme », ce bibelot « mystique » petit et lourd, ce « talisman » {Steinmetz 1987, p. 103}, a bien fini par contenir, comme un Aleph ou un Zahir rimbaldien<sup>18</sup>, tout l'espace condensé en un seul point.

17. Ainsi, tout de suite après l'« effet de suspense » produit par la longue subordonnée « Et tandis [...] », le résultat du mouvement « descendant » et du rythme « ralenti » (virgules, interruptions) du nouveau paragraphe, le dernier – « La douceur [...] » –, sera selon Albertine Kingma-Eijendaal [1982, p. 197] un effet d'« apaisement mystique ».

18. La référence à Borges est toujours de Jean-Luc Steinmetz [*ibid.*] : « *Mystique* est une plaque qui contient tout, un pur aleph ».





## AUBE

Dans le poète, notre mémoire est à venir  
(Vadim Kosovoï, *Sima*, 1981)

Parler d'*Aube* encore une fois, quelle gageure ! Cette courte prose, sur chaque syllabe de laquelle se sont accumulés toute une Torah, tout un Talmud d'exégèses parmi les plus ingénieuses et délicates, saura-t-elle malgré tout retrouver, pour le lecteur naïf que je veux être, sa valeur opposée de commencement absolu, d'« aube » justement, de « cuivre qui s'éveille clairon » – musique, mesurée mais inépuisable, se dégageant tout à coup du silence contraire ? *Aube* surgit en effet d'une obscurité encore inscrite dans ses marges (« les camps d'ombres [...] »), de même que toute la « saison » essentielle de Rimbaud a bien dû passer à travers ce temps nocturne, attente et veillée – « sans que s'émeuvent les Rois de la vie, les trois mages, le cœur, l'âme, l'esprit » –, pour finalement pouvoir connaître un « matin » : chez lui, on le dirait avec Georges Poulet, le chant du coq révélateur de *Délires II* se lève essentiellement d'un « fond ténébreux », d'une sorte de « mort antérieure » [1980, p. 90]. En fait, ce n'est certes pas un hasard, si à des endroits cruciaux de son œuvre nous retrouvons, solidement installée, la silhouette de cette « goule », reine des morts vivants ; de la même manière, quand, au bout de ses errances nocturnes – il en est persuadé (*Mauvais sang*) – « ceux que j'ai rencontrés *ne m'ont peut-être pas vu* », c'est qu'en lui tous leurs regards n'ont pu trouver sans doute qu'une sorte de néant faisant surface. Mais cette syncope structurale, cette richesse stérile, ensorcelée – possession (comme dans *Fairy*) d'« oiseaux muets » – ce vide palpable et vécu, ne sont pas que de simples tares ou failles psychologiques : c'est au contraire grâce à eux qu'on peut connaître, par contraste, l'entière vérité de l'éveil.

« J'ai embrassé [...] » : dans cette petite agression qu'est l'ouverture de notre poème, l'aube ne peut être qu'une aube « d'été », la promesse la plus complète de la plénitude<sup>1</sup>. (Pour pénétrer *Aube* justement, Roger Little

1. D'Annunzio, évinçant l'aube dans son *Stabat nuda aestas* moulé sur *Aube*, a par là même exalté l'*aestas-estate*, puissance également féminine.

## 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 baleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit.*

*La première entreprise fut, dans le sentier déjà rempli 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.*

[1973, p. 85 *sqq.*] a trouvé chez Eliade la catégorie suggestive du « seuil », à la fois lieu de communication et frontière : ce qui correspond au sentiment, très intense chez Rimbaud, des « arrêts de la vie » (*Départ*) : ces changements décisifs qui, dans la vie d'un homme, séparent chaque saison fondamentale des autres). En fait, culmination du temps, voilà l'été ; peut-être qu'alors tout a été atteint ? « Que le monde était *plein de fleurs* » (« cet été », justement) : le *flash* de *Jeunesse* recoupe bien le début d'*Aube*, et l'on aurait tort de ne voir qu'un épanchement sentimental dans ce qui a, au contraire, toute la vigueur d'une description d'ordre presque ontologique : la plénitude est chargée de traduire une mesure spéciale, une qualité incomparable de l'être.

Mais « cet été » : moment unique, perdu au-delà de la distance ; ce « fléau », ce scandale du temps s'avère en fait le sang même du réel : c'est pourquoi le jeu des temps (cette trame alternée des imparfaits, des passés simples, des passés composés) pourrait bien être la clé de voûte réelle de notre poème ; et déjà le premier mot, un temps verbal, exprime à lui tout seul, à travers son amalgame, le « rapport entre un nouveau présent (*j'ai*) et l'action passée (*embrassé*) » [Guyaux 1977b, p. 8] – autrement dit une sorte de « survivance » de l'acte dans le présent de l'écriture. Par la graine de présence qu'il contient, ce verbe donne une tout autre substance au récit qui va suivre : « je suis devant vous en témoin de ce qui m'est déjà arrivé », écrit Stamos Metzidakis [1979, p. 100] ; et tout le mouvement du texte, Benveniste et Weinrich aidant, reposerait en effet sur cette juxtaposition « apparemment fortuite » parfait-aoriste, exprimant deux positions opposées : celle du « discours » (mode « commenté »), où le *je* qui parle s'adresse à un public également présent, à travers le passé composé ; celle du « récit » (mode « raconté »), où l'ancien locuteur abandonne le devant de la scène, pour devenir, lui aussi, un personnage du récit parmi les autres, à travers le passé simple [Eigeldinger 1980, rééd. 1983, p. 133]. Mieux encore, passé composé et prétérit narratif s'avèrent être deux pôles complémentaires dans un système de vases communicants [Plessen 1967, p. 319] : si le passé composé à la première personne marque une proximité du *je* avec le lecteur, il n'exprime pas moins une distance vis-à-vis de l'événement relaté ; inversement, le passé simple coïncide bien avec les faits, mais en même temps il éloigne le *je* qui parlait, de ses lecteurs. Voilà qui semble bâtir, à l'origine même du texte, une tension dramatique et narrative primordiale : à la rigueur, on pourrait même (comme Danielle Bandelier [1981, p. 13]

le fait à propos de « Jadis... ») finir par croire en particulier que ce « style du discours », adopté au départ dans le but exactement contraire, par l'évidence même de l'intention qui le sous-tend, laisse planer, au bout du compte, un doute paradoxal « quant à la sincérité du narrateur ». Ce ressort fictionnel possible donnera pas mal d'arguments aux partisans d'une *Aube* rêvée, illusoire, débouchant sur l'échec : il n'en reste pas moins vrai que l'acte de la mémoire enjambe en quelque sorte le temps ; « J'ai embrassé » : ce passé est en moi, qui suis là, un seul passé, *le* passé, unique comme est unique la mémoire ; tout s'est passé *illo tempore*, dans l'espace devenu vraiment mythique de ce qui fut <sup>2</sup>. Ce poème acablé par le temps est donc aussi un poème essentiellement « cyclique » [Eigeldinger 1982, rééd. 1983, p. 147]<sup>3</sup>, ouvert et refermé par deux octosyllabes presque parallèles, comme si l'aventure d'*Aube* – l'intuition, fondamentale, est de Mario Richter – n'arrivait à sa conclusion que pour « recommencer » aussitôt, retour éternel d'une expérience « exaltante, atemporelle » [1975, rééd. 1976, p. 52-53]<sup>4</sup>.

« J'ai embrassé l'aube d'été » : l'affirmation résonne très nette comme les quatre /e/ qui la ponctuent [Hackett 1969, p. 219] (Parallèlement, me trompé-je en y voyant aussi un petit quelque chose de ludique, comme un pari tenu, rêveur ou effronté selon la diction qu'on adopte ? En un sens, le spectacle commence – devrions-nous parler de répétition ? –, qui consiste à remettre en scène, à re-présenter, tous les moments d'une aventure, d'ailleurs déjà pleinement présente dans ce noyau unique du début). En

2. La distance n'en demeure pas moins écrasante : au moment précis où l'impossible commence, « les pierrieres *regardèrent* » : ce que marquent les passés simples est un point vraiment mythique, unique, dans ce sens qu'il « n'est pas destiné à la répétition dans le temps » : il « ne se reproduira pas à chaque surgissement de l'aurore » [Eigeldinger 1982, rééd. 1983, p. 148].

3. En fait, la symétrie du début et de la fin n'est qu'apparente : si l'on veut (nous adoptons le jeu de mots suggestif de Jean-Marie Gleize [1983, p. 97]), abordant le deuxième et dernier octosyllabe, on sera bien passé, finalement, d'un « été » à un « était ».

4. À propos de ce refus de conclure, Paule Lapeyre, fidèle à son intuition d'un Rimbaud proie du vertige existentiel, parle de « cercle vicieux » [1981, p. 434]. Au contraire, Max Ribl [1948, p. 66] évoquait ces peintures orientales sans cadre qui font « voyager l'œil à l'infini » (la même idée chez Suzanne Bernard : « les fins si concises, si souvent énigmatiques, au lieu de "fermer" définitivement le poème [...] prolongent la résonance suggestive bien au-delà du point final » [1959, p. 208]). De même, André Guyaux a défini les fins des textes rimbaldiens comme un lieu « de contradiction, de révélation, de suspension : lieu d'insistance » [1984c, p. 202].

même temps l'allitération, la rime intérieure et le rythme 4 + 4 « arrachent » ce noyau initial à la prose [Brunel 1983b, p. 299] : le début d'*Aube* a déjà quelque chose d'une incantation, sachant bercer comme il faut la mémoire. Et par une sorte d'écho vague, on glisse tout de suite de l'« *été* » qui termine cette première séquence à « rien ne bougeait » qui commence la deuxième, et commence également le récit (dans *Le Bateau ivre*, « embaumé » rimait bien avec « mai » [Vanhèse 1983, p. 296]). André Guyaux a posé à ce propos le principe de la « contamination phonique » (système d'échos et de glissements tissant la moindre page de Rimbaud) [1982, p. 194] ; Paule Lapeyre évoque des « ricochets phonosémantiques » et jusqu'au mécanisme de l'« écholalie », celui-là même qui régit l'apprentissage langagier de l'enfant [1981, p. 461]. Entendre Rimbaud « avec l'oreille » : effectivement, ce dernier cri de bataille d'Étiemble [1984, p. 51] semble bien rejoindre un souci majeur de la critique actuelle : pour parler comme Jean-Marie Gleize, par ses poèmes Rimbaud n'a voulu, foncièrement, qu'ébaucher une relation « dansée » aux choses et aux autres [1983, p. 85] ; de mon côté, je crois donc pouvoir dire qu'*Aube* est réellement et essentiellement une prose *imprégnée de musique*, c'est-à-dire de réseaux sonores qui portent un sens ; d'ailleurs dans toute la poésie de Rimbaud, plus largement, la texture phonique et rythmique a une valeur qu'on pourrait bien dire créatrice (C Claudel parlait déjà de « son intelligible » [1912, p. 16])<sup>5</sup> : par sa texture, le texte se tient ; il résonne, homogène. En effet, si l'on excepte le début et la fin, les segments d'*Aube* suivent une mesure sensiblement égale, observe André Thisse [1975, p. 299 *sqq.*]<sup>6</sup> ; Antoine Fongaro a même décelé une série de véritables « vers mesurés » dans celle-là comme dans toutes les *Illuminations* [1983b].

5. D'après Agnès Rosenstiehl, cet acquis-là est difficile à éliminer, à ce point que la science des rythmes et de la rhétorique reviendra même sous la plume du marchand : « dans son sommeil, Rimbaud l'abyssin n'a pu éviter d'être confronté à la musique du verbe » [1984, p. 37]. D'ailleurs, un classique comme Jacques Rivière avait déjà largement analysé l'emploi « musical » des voyelles à la fin de *Nocturne vulgaire*. Stefano Agosti, quant à lui, a exploré ce qu'il nomme la « matrice fonetica » de *Larme* et de *Bannières de mai* (*Il Testo poetico*, Milano, 1972, p. 33, 78). Enfin, il faut signaler les travaux de Roland Mortier [1983] et Judith Robinson [1979].

6. Le début et la fin mis à part, ces versets mesurent donc respectivement 28+32/31/31/30+32/35 syllabes : mesure pratiquement « dédoublée deux fois à une distance équilibrée » (28+32... 30+32).

Une lecture fortement cadencée, « poétique » demeure donc, ne serait-ce qu'à l'état virtuel, dans les lignes et les fibres de ce poème en prose<sup>7</sup>. Et partant, « rien ne bougeait / encore / au front des palais » : segment, me semble-t-il, à trois membres (4 + 2 + 5 syllabes) ; en effet, une double césure semble isoler « encore » du reste : « Rien ne bougeait » constitue déjà un tout cohérent, qui n'a pas besoin à strictement parler de cet « encore » ; en outre, une sorte de double frontière tombe sur la rime « bougeait-palais » ; enfin, « encore » appartient d'une certaine façon au développement futur et contraire du texte, ce mouvement (et ce jour) dont il est la « promesse » [Plessen 1967, p. 319]. L'énoncé court intercalé : « L'eau était morte », a tous les caractères d'un repliement ; il semble parcourir toute la gamme *e-o*, échelonnée selon une sorte de chiasme /o-e-e-o-(ə)/ : parcours clos sur lui-même, ralenti par le hiatus initial « l'eau é- », portant dans sa première partie (« l'eau était ») comme le reflet confus du début (« l'aube d'été »), rivé enfin à sa lenteur par les deux /t/ d'« était morte ». Mais le troisième segment, après cette pause, pourrait être à nouveau ternaire (la courte parenthèse ne semble servir qu'à relever ce parallélisme) : « les camps d'ombres / ne quittaient pas / la route du bois » (naturellement, cette lecture cadencée interfère avec une autre lecture plus normale, qui mettrait plutôt en action une structure à cadence mineure, la protase étant, à elle toute seule, « la route du bois » – ce n'est là qu'un exemple de la polyvalence virtuelle d'*Aube*).

Le décompte des syllabes pose un problème épineux : compter ou pas les /ə/ atones d'« ombres » et de « route » ? Dans notre texte même, la graphie élidée (« à la grand'ville ») « *pourrait* indiquer », par contraste, « que pour Rimbaud les *e* muets non élidés comptaient dans le calcul des syllabes » [Fongaro 1983b, rééd. 1985, p. 118]. « Pourrait » : hypothèse aussi pertinente que prudente ; le poème en prose est en tout cas doué sans doute d'une plasticité particulière<sup>8</sup>. Les deux séquences « Rien ne bougeait [...] » et « Les camps d'ombres [...] » demeurent de toute façon sensiblement égales, à cette différence près que la deuxième s'élargit légèrement à son milieu (4 syllabes à la place de 2) ; en même temps, la rime intérieure a changé de position, se déplaçant vers la fin de la séquence, qui en résulte

7. L'un des mérites d'Henri Meschonnic et notamment de sa lecture de *Mémoire* a été de démontrer la pluralité des lectures rythmiques possibles [1982, p. 341 *sqq.*].

8. Ainsi l'analyse qu'Henri Morier (*Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, PUF, 2<sup>e</sup> éd., 1981, p. 164 *sqq.*) a consacrée au traitement du *e* caduc dans la prose poétique, est finalement assez flexible, faisant dépendre l'élosion du contexte.

plus mouvementée, plus dynamique. Or, ce mélange de symétrie et de dissymétrie, cette irruption de la « dissonance » [Ribi 1948, p. 65] est vraiment un axe fondamental de toute l'écriture rimbaldienne, qui relève bien d'une « esthétique du discontinu », selon la formule de Suzanne Bernard [1959, p. 182]. Une tension se crée, comme ici : le retour d'un rythme à trois temps semble bien confirmer l'état de stase initiale, alors même que la dissymétrie (quoique légère) annonce peut-être déjà, vaguement, autre chose ; d'autant plus que la suggestion n'agit pas simplement par voie de mimétisme (comme si la répétition des mêmes rythmes, à elle toute seule, arrivait à dire une forme d'immobilité) : beaucoup plus en général, et d'une façon beaucoup plus profonde, cette dimension musicale agit en fait comme un véritable enchantement, entraînant tout le texte vers une autre qualité, signifiante et riche en elle-même, de l'espace et du temps. Et le passage est à la fois brusque et mélodieux : l'immobile « route du bois » /wa/ se prolonge à travers ce deuxième /a/ pris entre deux voyelles beaucoup plus claires : « j'ai marché » ; l'ancienne stase nocturne est rompue par quelqu'un qui est au contraire déjà pleinement réveillé, actif et présent à lui-même : un *je*. Le module de départ (« J'ai embrassé ») se ramasse maintenant en l'unité la plus courte jusqu'à présent, trois syllabes, qui a la force concentrée d'une exclamation ; en même temps, ce mouvement se répercute (à travers les échos /R-e/) sur la séquence suivante : « j'ai marché, réveillant [...] »<sup>9</sup>. Le premier temps de cette marche suit encore un rythme *grosso modo* à trois syllabes : « J'ai marché, / réveillant // les haleines / vives et tièdes » ; « réveillant » et « vives et tièdes » (participe et adjectifs : la moitié des deux couples la moins importante dans la hiérarchie syntaxique) restent aussi légèrement en retrait au point de vue de l'emphase et de l'accent : d'où cette impression d'un balancement qu'on dirait de gauche à droite : presque le rythme double du pas, dont le retour est gravé, dès le départ, dans ce retour cadencé du même son : « *j'ai* marché ». Est-ce là une forme d'harmonie imitative<sup>10</sup> ? Pas forcément : cette musique n'est à aucun moment

9. Le participe présent, comme le remarque André Guyaux, est là pour souligner la simultanéité des deux actions [1977b, p. 13].

10. De la même façon Étienne, se mesurant avec la densité « prosodique » de *Génie*, refuse de n'y voir que des effets d'« harmonie imitative », notion à laquelle il substitue l'autre, plus substantielle, de « signifiante » [1984, p. 51], dont l'effet n'est pourtant pas trop différent si l'on s'en tient aux exemples d'Étienne lui-même, comme ce jeu *br-gr-cr*, qui finit somme toute par « évoquer une brisure, une cassure » [*ibid.*, p. 58].

une fin en soi : mesure virtuelle, présente comme l'ombre est sculptée, elle aussi, dans la pierre d'une statue, elle ne fait qu'entourer, ou devancer, le sens du texte, arrivant donc ici, par cette marche rythmée, presque envoûtante, à susciter le climat de la magie, où tout est possible, tout est nouveau.

« Et les pierreries regardèrent » : l'avènement de la féerie coïncide avec une accélération (parallèle au passage de l'imparfait descriptif au passé simple de l'action) : la séquence s'allonge, mais elle est en même temps totalement concentrée en deux seuls éléments (le *et* biblique qui l'ouvre, ainsi que la suivante, nous introduit également dans un lieu magique et inédit, où la simple juxtaposition est déjà un lien logique polyvalent, ici sans doute un lien de cause)<sup>11</sup>. L'expansion féerique s'amorce avec cette série de *e* qui va s'élargissant vers un /*ε*/, à travers l'addition toujours plus consistante de quelques consonnes : « et les *pièr-* ». (Ces « pierreries », insérées dans une cadence rythmique, marquées par l'ictus de cet incipit anapestique – « *è̃t lès pièr* » –, n'ont plus rien désormais d'un quelconque « mot de la tribu » : c'est pourquoi tout effort trop insistant pour les traduire en un objet précis ou en une scène plus commune, pour prendre en photo, dirait-on, ce qui est au contraire tout autre chose – une *image* poétique : les « pierreries » comme les « haleines », ou cet heureux-malheureux « *wasserfall* » – me semble, hélas !, un exercice bien stérile et sans issue). Parallèlement, les ricochets du /*R*/ font de tout cet ensemble un faisceau de reflets étincelants (les pierreries, les regards !); les accents toniques extrêmes (« *pièr - dèrent* ») délimitent le centre solide du segment : /*RƏ - ri - RƏ - gar*/ : deux couples quasi parallèles qui fonctionnent comme un jeu de miroirs, poussant donc encore une fois tout le segment vers le /*RƏ*/ final de « *regardèrent* ». L'architecture syntaxique de la suite est assez comparable : « et les ailes se levèrent [...] » ; la nouvelle séquence tire une grande partie de son sens de tous ces fils phonicosyntaxiques l'unissant à la précédente : grâce à un système de rimes croisées, « *pierreries [a] regardèrent [b]* » appelle presque « *se levèrent [b1] sans bruit [a1]* ». Mais pour garder tout à fait la symétrie, ce deuxième énoncé semblerait en même temps devoir prendre

11. « C'est parce qu'il a marché que les pierreries regardèrent », écrit Jacques Plessen [1967, p. 319] ; le lien sera encore plus riche et plus richement ambigu entre le rire du vagabond et le *wasserfall* qui « s'échevela » : conséquence ou accompagnement de ce même rire ? [*Ibid.*, p. 321].



fin, comme l'énoncé qui le précède, tout de suite après le sujet et le verbe : « et les ailes se levèrent » : ce noyau fondamental /R(ə)/, qui terminait déjà le premier segment, correspond également à la fin logique du deuxième. « Sans bruit » est donc aussi peu attendu qu'inutile : mieux encore, il est étonnant : si le regard des pierreries était féérique, un battement « sans bruit » est plutôt paradoxal – un impossible isolé, attisé par ce caractère gratuit qui est le sien, relevé par la rime avec « pierreries », en fin de phrase ; et c'est bien là le moment du miracle : tout semble se figer dans l'attente-contemplation d'un bruit absent ; c'est comme si l'on expérimentait un autre air, une autre qualité de l'espace ; et en un sens, nous avons là presque un nouveau début du texte, « la *première* entreprise ».

Et pourtant, une fois cet espace ouvert, la musique cesse. La nouvelle phrase semblerait offrir tout d'abord une mesure à douze syllabes : « la première entreprise fut, dans le sentier [...] » ; mais cette mesure est tout de suite annihilée par l'expansion de l'incidente : « dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats » – ce qui rehausse l'importance de ce « fut », lieu d'une attente ; le rythme se brise donc en une sorte de cadence syncopée<sup>12</sup> : après l'effort épique de l'« entreprise », après la tension de ce « fut » laissé en suspens, après cette longue parenthèse du « sentier », on se heurte finalement à cette « fleur » étonnante, déséquilibrée (« une fleur » : trois syllabes, au plus) : être inouï, bouleversant la logique aussi bien que la grammaire, pour nous offrir une « entreprise » qui fut une fleur... ; et son geste (« qui me dit son nom ») est d'autant plus surprenant, qu'il est totalement concentré en fin de phrase. « *La première* entreprise » : cette aventure suit-elle un plan ? En réalité, depuis un « J'ai marché » sans direction, tout est gratuit, tout est, pour ainsi dire, futur, nouvelle « appropriation », mieux encore, « création » du monde [Plessen 1967, p. 68 *sqq.*] – au cœur même de cette aventure, la découverte ultérieure de la déesse de l'aube sera presque une surprise née du hasard ; seulement, l'état de plénitude et d'harmonie est tel que tout, et jusqu'au moindre geste, réussit, chargé dès le premier pas d'un sens nouveau. Et avec cette fleur qui parle nous franchissons un seuil qu'André Thisse a raison d'appeler « apocalyptique » [1975, p. 149] ;

12. Cette disjonction déplaçant, comme dirait Max Ribé, le « sommet » de la phrase [1948, p. 44], donne aussi lieu à une cadence mineure (la chute que Rimbaud affectionne, d'après Suzanne Bernard [1959, p. 208]) ; en tout cas, l'effet en est toujours de concentrer notre attention sur les derniers mots brefs.

quoi qu'on pense, cette fleur-là ne se borne pas à réciter son Linné par cœur : le nom qu'elle dit est son nom véritable, unique comme la fleur elle-même (*une* fleur, après tous ces pluriels, ainsi que l'a observé C. A. Hackett [1969, p. 220]). L'acte suivant (« Je ris au wasserfall blond qui s'échevela ») naît comme une sorte de réponse en écho (« Je ris ») au *dit* précédent de la fleur ; cette explosion d'allégresse (d'autant plus vive qu'elle inaugure une phrase nouvelle et un nouveau mouvement, bondissant et liquide comme ce quadrisyllabe à la longueur inattendue après tous ces mots courts : « wasserfall blond ») semble continuer la même joie, le même jeu extraverti et libre<sup>13</sup>. Et juste à ce moment, le texte connaît un autre changement de vitesse, qui brise jusqu'à l'unité syntaxique de la phrase ; on pourrait dire, en un sens, que la musique précède le sens : « à travers les sapins » semble être appelé à conclure le mouvement du wasserfall et la séquence : mais c'est au contraire le hiatus « s'échevela à » qui déclenche un nouveau rythme imprévu ; et la séquence rebondit, emportée comme dans une danse, par-dessus la frontière syntaxique, par-dessus même le changement complet de direction qui en découle, fluide, homogène et liée : « à travers les sapins : à la cime argentée » ; la guirlande du rythme se tend de *a* en *a*, agrémentée par ce retour /l-s/ (« les sapins ; à la cime »), scandant une mesure musicale très claire, et très clairement accentuée : 3 + 3 + 3 + 3.

Toute la séquence est encadrée, au début et à fin, par les deux verbes : « s'échevela [1a] à travers [1b] // à la cime [2b] / je reconnus [2a] » ; verbes et compléments de lieu alternent suivant un ordre inversé : VC-CV ; et l'imminence de la deuxième forme verbale, que son complément vient annoncer, exalte donc la tension et le passage imminent à une autre phase ; or, le seuil de ce nouveau rebondissement est très net : « je re- » : cet effet de miroir (*je* et son double, hésitation qui arrête et multiplie pour ainsi dire le texte, retrouvant et variant les sons de l'autre verbe « je ris ») – ce « je re- » est un signal, qui canalise tout le segment dans un même module à deux facteurs, cellule génétique de la dernière apparition : « je re / connus / la déesse ». À la frontière extrême de la phrase, point culminant et ultime, la déesse se dégage émergeant d'une voyelle répercutée : et c'est bien là le pivot du poème, son milieu mais en même temps, en un sens,

13. Jean-Pierre Giusto retrouvait déjà le « jeu » du « poète funambule » [1980, p. 261], frère aîné du petit bohémien de *Sensation*, dans les métaphores « militaires » (« *front* des palais », « *camp*s d'ombres ») du début d'*Aube* [*ibid.*, p. 265].

la véritable entrée en matière ; malgré l'état de grâce préexistant, on dirait que l'action prend seulement son envol : « Alors [...] ».

C. A. Hackett a raison de relever que la force de cette « déesse » vient de ce qu'elle s'oppose à la personnification « traditionnelle », que pourtant elle pourrait suggérer [1969, p. 221] : encore plus qu'une étiquette noblement mythologique collée sur l'aube, cette « déesse » est le signe qu'on vient d'atteindre un autre niveau du réel. Et pourtant, cette poursuite centrale débute comme un jeu : cet « Alors, je levai... » (suspendu entre « soulevai » et « enlevai ») a l'élégance d'un « ballet » [Guyaux 1977b, p. 12] ; la fluidité des /l/ relie harmonieusement cette première séquence (« alors, je levai un à un *les voies* ») à la deuxième : « dans *l'allée* » ; la suite (« en agitant les bras ») pourrait évoquer une danse magique<sup>14</sup> : en tout cas, on dirait que la même aisance du rire au *wasserfall* anime ce geste, qui a toutes les apparences gratuites et débridées du jeu. Et le jeu continue, « par la plaine, où je l'ai dénoncée au coq » – bien sûr, ce verbe « dénoncer » peut vouloir dire, comme le remarque C. A. Hackett, aussi bien « annoncer » que « stigmatiser » [1969, p. 221] : annoncer-dénoncer l'aube au coq est un comble ! Et derrière cette espièglerie on croirait presque reconnaître tous les mouvements d'une partie de cache-cache jouée avec l'aube. Que dire enfin de ce « courant comme un mendiant », dernière image de la poursuite ? Comparaison déroutante, où le comparant déborde le comparé ; en fait, ce n'est pas une simple comparaison, c'est tout un rôle, comme dans le cas du « forçat » de *Mauvais sang*, autre *outcast* irréductible : en incarner au maximum le personnage signifiait, pour l'enfant rebelle, faire surgir dans le monde quotidien le fragment d'un *autre* monde (« je voyais *avec son idée* le ciel bleu [...] »). On a généralement reconnu dans ce mendiant coureur, « homme de désir » [Py *éd.* 1967, p. 156], un héraut annonciateur de la « détresse » [Plessen 1967, p. 156], proche destin du héros (et ceci notamment par contraste avec la splendeur des « quais de marbre » – « an ironic echo » des « palais » du début, selon C. A. Hackett [1969 p. 222]). Mais ce serait à mon sens amoindrir substantiellement son rôle, que de n'y voir qu'une virtualité de prière, ou le malaise d'un misérable au seuil

14. Selon la lecture de Jacques Plessen, « désigner » ainsi l'espace est le moyen de le « subjuguier » : la « "force liante" des girations empêche le monde de s'éparpiller dans une fuite éperdue » [1967, p. 131,132] ; et le critique d'évoquer cet enfant d'*Après le Déluge*, qui « d'un geste ressuscite tout un monde ».

des beaux quartiers<sup>15</sup> : cette course est aussi bien l'irruption débraillée d'un hors-la-loi, qui osera occuper ces quais de marbre l'espace d'un court carnaval. Parodie, « dérision »<sup>16</sup> du pourchas mythique de la déesse ? Je dirais qu'ici le jeu ne sert qu'à permettre au joueur de marquer le rite du sceau de sa créativité ; mais ce rite revêtu, recréé n'est pas moins un rite, il n'est pas moins sérieux que l'« expression bouffonne » de l'« Alchimie » – pour dire l'extase... C'est par le jeu que Rimbaud réussit à exorciser le risque d'une mythologie tout extérieure. Le poète « se réenfantant par le déclassement » de Sartre<sup>17</sup> semble presque rejoindre ce « mendiant » envahisseur et enfantin de Rimbaud. Sur les traces de Jean Duvignaud, Eigeldinger explore cette dimension suggestive de l'« anomie », brusque « béance » au milieu des « discours institués »<sup>18</sup> : moment de crise, où l'individu reconnaît et affirme ce qui est individuel en lui, pour commenter un nouveau monde. Or, le déguisement pourrait bien être un détonateur dégageant d'autres personnalités ensevelies dans le magma individuel (puisque « je est un autre », encore et toujours...) : la légèreté et l'allégresse de quelques gestes – agiter, dénoncer, courir – libres et presque turbulents, accompagnent avec bonheur cette nouvelle naissance<sup>19</sup>.

15. À noter que chez Rimbaud le mendiant est très souvent lié à l'enfance : « j'essaie de m'émouvoir au souvenir de l'enfance mendiante » (*Vies II*) ; « ma camarade, mendiante, enfant monstre » (*Phrases*) ; « Ah ! cette vie de mon enfance, la grande route par tous les temps, sobre surnaturellement, plus désintéressé que le meilleur des mendiants » (*L'Impossible*), quand ce n'est pas à la révolte et au rêve (« Et nous existerons en nous amusant, en rêvant amours monstres et univers fantastiques, en nous plaignant et en querellant les apparences du monde, saltimbanque, mendiant, artiste, bandit –, prêtre » : *L'Éclair*).

16. Telle que Pierre Brunel l'a très subtilement décelée dans de nombreux endroits de l'œuvre rimbaldienne [1983a, p. 161 *sqq.* et 1983c, p. 99 *sqq.*].

17. *L'Idiot de famille*, Gallimard, t. III, 1972, p. 91, cité dans Eigeldinger 1983, p. 129.

18. Jean Duvignaud, *L'Anomie, hérésie et subversion*, 1973, p. 86, cité dans Eigeldinger 1983, p. 126 *sqq.*

19. Mais c'est bien la physionomie psychique tout à fait particulière de Rimbaud qui le poussait d'après Jacques Plessen [1967, p. 217] vers le « spectacle » : incapable d'une « véritable introspection », (p. 231), incapable de « se ramasser dans une synthèse » (p. 238), pour se voir il doit « se projeter hors de soi » (p. 237). Marie-Joséphine Whitaker a insisté depuis sur l'« activité salvatrice, exorcisante » du théâtre chez Rimbaud, désignant les *Délires* comme « un psychodrame qui s'ignore » [1984, p. 185]. Jacqueline Biard, quant à elle, définit *Délires I* comme « le théâtre du double » [1982, p. 117 *sqq.*]. On retrouve ces intuitions, mais radicalisées, dans *Discours et jeu* de Atle Kittang [1975] : Rimbaud joue les « Bouffons » (p. 160) parce qu'il n'a rien à dire : pas de Moi, pas d'essence ; il ne veut pas communiquer, il ne veut que jouer : par ce moyen du Jeu, le poète « intransitif » assume, et il revendique

Mais le jeu n'est pas la vie ; ce n'est qu'une voie ; et encore une fois, la musique a son rôle à jouer : « elle fuyait parmi les clochers et les dômes » : cet alexandrin virtuel<sup>20</sup> (où les accents dessinent comme des bonds sur les sommets du paysage) semblerait susciter presque en écho le rythme suivant à douze syllabes, dont l'homoïotéleute *-ant / -ant* accentue l'allure cadencée : « et *coutant* comme un *mendiant* sur les quais de marbre [...] » ; mais la chute est brusque : « je la chassais ». Suzanne Bernard traduit « j'étais en chasse derrière elle » [éd. 1960, p. 510] (Albert Py de même, éd. 1967, p. 157) ; mais si l'effet de la poursuite est bien de faire fuir la déesse, en fin de compte on pourrait difficilement qualifier l'entreprise de tout à fait heureuse – à moins que le jeu ne consiste pas précisément en la poursuite... Quoi qu'il en soit, après cette chute brève, très énergique mais sans suite, la poursuite (qu'emphatise l'imparfait duratif) se poursuit ou s'éternise. Et c'est bien à partir de là que le texte devient un véritable tissu de signes contradictoires : cet imparfait qui « n'en finit pas » [Plessen 1967], contribuant à dénoncer un dessin fondamental de « camouflage », le passé composé « je l'ai entourée » (comme au début) qui, dit Plessen, cherche à nous convaincre de la « véracité » de cette histoire, et ainsi de suite ; ce bois qui manque de netteté, « *un bois* », sera donc finalement la preuve que « la "vision" du poète se trouble », que le poète « invente » et que par ces « lauriers » exotiques il veut à tout prix « embellir son lieu » [*ibid.*, p. 322-324]. Ces lauriers sont bien « an ambiguous symbol of victory » [Hackett 1969, p. 222] – la mésaventure d'Apollon les accompagne encore, si bien qu'un « récit mythologique second » devance presque le récit [Brunel 1983b, p. 302] ; alors, par sa restriction librement consentie, « un peu » – attestation de sa sincérité –, le poète essaye de « protéger » quand même son mythe [Guyaux 1977b, p. 15] – est-ce encore un mythe ? Ou ce que Brunel (avec Hegel et Adorno) préfère appeler au contraire une

même, l'éclatement complet de son moi et l'« inauthenticité » qui en découle (p. 167)... Et pourtant, ne serait-il pas possible de voir dans le jeu rimbaldien non seulement le reflet brut d'une structure presque ontologique de sa personne historique et individuelle, mais aussi, tout simplement, une stratégie momentanée qui n'a rien à voir avec nos besoins idéologiques ? Après tout, le jeu n'est qu'un état, une nouvelle qualité intérieure de fête qui galvanise aussi, en écho, tout l'espace environnant : sous les pas du mendiant, cette région adverse des quais de marbre est devenue, un instant, familière : le jeu la lui consigne sous la forme d'un espace spécial, d'une scène apte à son petit rite théâtral.

20. [Richter 1975, rééd. 1976, p. 60]. Ivos Margoni observe que l'aube, pénétrant dans la ville, en effleure d'abord les « parti più elevate » [Margoni éd. 1964, p. 463].

« fantasmagorie » [1983c, p. 99] ? On pourrait ajouter peut-être aussi les « voiles » du début, devenus « ses » voiles bien à elle (presque un fétiche) : ces « voiles amassés » (résultat étonnant du « je levai »), où la possession côtoie peut-être la gaucherie – la vie n'a pas seulement la grâce d'un jeu... Or, cette hâte de couvrir aussitôt de tous ses voiles celle qu'il vient de dénuder décèle, selon Plessen, toute la force de sa « peur inhibitoire » devant le « mystère » de la nudité féminine [1967, p. 157]. Et encore, remarque le même Plessen, au moment critique le violeur en puissance restera visiblement impressionné par l'immensité de ce « corps maternel » (*ibid.*, p. 322] ; on dirait même que cet « immense corps » prépare, ou provoque, l'« enfant » de la fin. Il est vrai aussi que cet enfant n'indique pas forcément une régression : peut-être le protagoniste d'*Aube* était-il depuis le début, un enfant qui ne le disait pas ; peut-être cette illumination n'a-t-elle été possible qu'à un enfant ; et peut-être même par cet « enfant » paradigmatique, l'aventure finit-elle par concerner tout le monde [Hackett 1969, p. 222] ; en tout cas, ce dédoublement soudain, ce passage de la première à la troisième personne reste choquant, amplifié par la suite tout à fait impersonnelle : « au réveil [de qui ?] *il* était midi » : tout sujet précis a disparu.

Et pourtant le dénouement de toute cette entreprise érotique correspond à une densité rythmique remarquable, qui dans l'avant-dernière séquence du poème se fera musique, cadence à trois temps, parallèle au début (« rien ne bougeait [...] »), reprise bientôt mais en plus court, (3 + 3 + 2), à la fin : « L'aube et l'enfant / tombèrent / au bas du bois »<sup>21</sup>. Tout à l'heure, le contrat de l'incipit semblait complètement rempli (« entourée » confirmant tout à fait « embrassée » ; or, cette suite dépasse la promesse du début même si elle pourrait aussi bien la continuer). Et le blanc qui suit, qui prélude au réveil final du poème, pourrait bien vouloir dire par son silence l'acmé, l'indicible « extase de l'orgasme » [Starkie 1947, rééd. 1982, p. 267] ; cependant, ce « tombèrent » est aussi une vraie chute : les itérations musicales (du « bas » après « tombèrent », des quatre /b/, des deux /a/ rimés) la développent et l'aggravent visiblement. Comme dans

21. André Thisse a mis justement en relief la rupture rythmique, très importante, scindant en deux tout ce sixième verset d'*Aube* : alors que sa première partie (« En haut de la route [...] ») avec ses 35 syllabes reproduit *grosso modo* la « mesure constante » du poème, cette toute dernière section (« L'aube et l'enfant [...] ») ne présente, tout à coup, qu'un modèle décasyllabique : changement qui va « souligner » la chute avant l'éblouissement final [1975, p. 300].

tout bon récit mythique concernant la création, on dirait donc avec Pierre Brunel qu'une « seconde épreuve » doit maintenant suivre la première de la poursuite [1983c, p. 111]<sup>22</sup>. Curieusement, à l'origine du mythe (si l'on s'en tient à la théorie de Max Müller<sup>23</sup>), Daphné fuyant les attentions du dieu était aussi l'aube fuyant devant le jour : les deux présences sont fondues l'une dans l'autre par les mots mêmes qui les désignent – « daphné » qu'on aurait lu comme « ahanâ », le rougeoiement de l'aurore en sanscrit. Aube : cette puissance féminine est par essence fuyante, insaisissable, parce que (André Guyaux l'a si bien dit) elle est par essence « transition », « évanescente intrinsèque » [1977b, p. 13]<sup>24</sup>; et donc la marche du début se révèle presque aussitôt poursuite, besoin de posséder physiquement cette heure, cet air et cette lumière, pour que tout cela ne reste pas toujours seulement une image extérieure au sujet. Mais cette réalité évanescence, impondérable est également – ambivalence du « féminin » mythique ? – tout imprégnée d'inertie et de pesanteur : l'aube semble bien tomber la première, entraînant l'enfant dans sa chute.

Cette force bouleversante est donc aussi une force abyssale<sup>25</sup> et le silence après la chute ne fait que préparer une nouvelle densité sonore : « Au réveil / il était / midi ». Après la pause articulatoire et syntaxique « -eil / il », une deuxième césure plus ténue sépare (me semble-t-il) du reste ce « midi »,

22. À ce propos, Jean-Marie Gleize utilise les schémas de Propp (lus *via* Greimas) : la dégradation initiale de la terre (trois énoncés, trois tableaux d'un manque) appelle presque l'apparition d'un héros, le héros qui doit, par une première « épreuve qualifiante » – sa marche –, réveiller ce réel maintenu (comme la Belle au bois dormant) sous la houlette pétrifiante d'un « pouvoir maléfique » [1983, p. 99] ; et c'est bien par l'épreuve que le héros aura enfin accès au véritable « parcours initiatique », débouchant sur sa « transfiguration » finale, mieux encore sur son « enfancement » [*ibid.*, p. 101]. « En haut de la route [...] » : le *haut* est bien la direction initiatique (bien que la courbe se termine « au bas du bois »...).

23. *Über die Philosophie der Mythologie*, Strassburg, Trübner, 2<sup>e</sup> éd., 1876, cité par Ernst Cassirer, *Langage et mythe à propos des noms de dieux* (1953), 1973, p. 12 *sqq.*

24. Réalité « virginale », dit André Thisse [1975, p. 150] – l'« éternel féminin » de Teilhard de Chardin [*ibid.*, p. 149], « presque saisi, jamais tenu », puisque le tenir voudrait dire l'« étouffer », ressort inépuisable de la quête virile

25. Selon la lecture ésotérique de David Guerdon, l'*albedo* – « pourriture du stade noir » [1980, p. 141], ne faisant qu'annoncer le « midi rouge du Grand Œuvre » (p. 202) – était une étape « féminine » (p. 295) de « retour à l'indifférenciation » (p. 305), à la « dissolution de l'Ego » ; on retrouve presque le « principe féminin », que Louis Forestier déduit d'*Angoisse*, « portant en soi l'apparence du succès, mais endormant les ambitions, et risquant de conduire à l'abdication et à l'échec » [*éd.* 1973, rééd. 1984, p. 283].

qui peut donc retentir dans toute sa netteté, moment extrême de cette montée à trois temps, et dernier mot du poème<sup>26</sup>. Mais quel en est le sens ? Si d'un côté *Aube* semble avoir ainsi atteint la plénitude de la lumière (peut-être « the full light of knowledge » de Wallace Fowlie [1965, p. 153], peut-être la maturité virile de Suzanne Bernard [éd. 1960, p. 510]), d'un autre côté ce réveil au beau milieu du jour a quelque chose de déroutant, comme si l'on avait raté l'occasion du matin : en fait, la compagne du poète s'est envolée ; rien ne subsiste plus de l'aventure. Si la chute suscitait une question, le réveil apporte donc une réponse presque ironique, rehaussée par la même cadence ternaire : une véritable énigme, une affirmation d'autant plus obscure qu'elle est plus nette. Or, en fait, l'ambiguïté nous dit très clairement 1°) que tout est clair et 2°) que quelque chose nous échappe en même temps – à ce propos, j'adopterai volontiers ce joli terme d'« élu-sif », que propose Pierre Brunel [1983a p. 217]. Ce blanc après la chute, cœur de l'ambiguïté, rend en effet la texture du poème pour ainsi dire élastique ; ce blanc, ou trou noir, est bien là pour ouvrir, comme le dit Daniel Verstraëte, un véritable « hiatus dans l'axe du temps » [1980, p. 123]. (Un poème comme *Bottom* contient aussi, toujours selon Verstraëte [*ibid.*, p. 86], la même « béance », la même porte ouverte vers l'« atemporel » : et grâce à une sorte de fermeture en fondu, on dirait qu'à ce moment le texte s'enfonce dans un autre régime – aquatique ? – de la matière, que l'obscurité environnante avive et que l'oxymore liquide-feu singularise : « Tout se fit ombre et aquarium ardent » ; ensuite, on pourra bien déboucher sur le matin, sans que la nuit ait jamais eu lieu). Or la puissance corrosive du temps reste incrustée, de la façon la plus subtile, dans le corps même d'*Aube* (les progrès – « blêmes », « blond », « argentée » – de la lumière se déroulent parallèlement aux signes sournois de l'heure qui passe : « encore », « déjà », « alors »). Le présent apparaît pour se dissoudre.

Et pourtant, à travers *Aube* Rimbaud a fixé, réellement, une présence. L'œuvre de solidification de ce qui est surtout évanescent y est frappante. D'abord, à l'origine même du poème – Lorenza Maranini le remarque subtilement [1982, p. 150] –, un espace « dilaté », nanti de toute son évidence

26. C. A. Hackett a observé que la pause entre « -eil » et « il », après la troisième syllabe au lieu de la quatrième, brise non seulement la symétrie avec l'octosyllabe initial du poème, mais aussi l'équilibre interne de cette même séquence : il y a vu un signe de « désenchantement » [1969, p. 222].



physique, vient prendre la place de ce temps « rapide » et « sans retour » ; par ce circuit qui embrasse, à travers plusieurs détours, nature et ville, *Aube* nous offre un véritable condensé de la terre, allant de l'Allemagne des sapins, du *wasserfall*, aux lauriers méditerranéens, et jusqu'aux quais de marbre de Venise [Fongaro 1976, rééd. 1985, p. 74] ; ainsi, de la puissance féminine tout à fait autre, l'aube, on passera finalement – apparition définitive – au pôle masculin du midi. Mais en fait, c'est à tous les niveaux que cette double puissance de dilatation-condensation anime et façonne tout l'univers rimbaldien : en général (comme l'a si bien vu Jacques Plessen [1983a, p. 24 *sqq.*]), elle n'épargne même pas tout ce qu'il y a de plus impondérable – les émotions, qui, projetées hors du sujet, recevant une substance et une consistance autonomes, se trouvent ainsi promues au rang d'entités indépendantes : « Eaux et *tristesses*, montez [...] » (*Après le Déluge*). Rimbaud matérialise jusqu'au plus immatériel : « J'écrivais des silences, des nuits ». Réalisation du réel, si j'ose dire, puisque toutes ces hypostases n'auraient que difficilement droit de cité dans un univers galiléen. Est-ce leur dénier toute existence *réelle* ? Est-ce les frapper du sceau lunaire de la fiction ? Ce serait ne pas en voir l'intensité, aussi primitive que violente. Cette puissance neuve, naïve et savante de perception déborde les âges et les philosophies : ne serait-ce que par la voie détournée de la suggestion, que nous pourrions en comprendre quelque chose ? Après tout, il n'est pas plus facile de pénétrer, aux sources mêmes de la poésie occidentale, le sens des dieux du vieil Homère : non pas des masques et non pas des fantômes, nous dit la lecture révélatrice de Walter Otto<sup>27</sup> ; rien que les formes évidentes, divinisées, de l'être total. Un être dynamique, vivant et changeant : l'acmé se révèle peut-être aussi catastrophe : rien n'a jamais un seul visage achevé, et à ce titre la chute elle-même est une essence connue, une forme acquise. Ainsi, chez Rimbaud, l'affaissement final du *je* qui, n'étant plus *je*, n'est plus qu'« enfant », ne sert pas moins à exprimer, parallèlement, une « remontée du temps », comme l'appelle Jean-Marie Gleize [1983, p. 101] : et au bout de cette marche « initiatique » – « progression régressive » [*ibid.*, p. 97] –, la « naissance » [*ibid.*, p. 101] (ailleurs, comme dans *Nocturne vulgaire*, Rimbaud devenu, dirait-on, derviche tourneur finira bien par s'adonner à la pratique des « girations » vertigineuses) [*ibid.*, p. 103]. « Dépouillé » radicalement de tout fantasme préexistant, de toute *idée*

27. *Die götter Griechenlands* (1929), Frankfurt am Main, Klostermann, 1987.

(sous le signe, ici, du « mendiant » ?), « rebranché » [*ibid.*, p. 86] directement sur la nudité « barbare » des choses... , ne dirait-on pas que ce Rimbaud de Gleize nourrit, dans son *black hole*, la promesse bouleversante d'un *big bang*<sup>28</sup> ?

*Aube* a atteint, l'espace d'une aube, un état de densité, de plénitude miraculeuses – bien qu'évanescences, sans matière et sans poids : il ne fallait pas moins que ces traces agissantes – ambiguïté, silence, noir – d'une immensité inépuisable, pour en faire flotter le souvenir dans le corps même du texte. Mario Matucci a tracé d'une main très sûre l'itinéraire des *Illuminations*, « du rêve à la mémoire » vers le silence [1984, rééd. 1986, p. 14] : pourrais-je très modestement creuser à mon tour, dans ce chemin, l'espace d'une halte, plus solide que le rêve et peut-être même que la « visite des souvenirs » – l'espace créateur de la mémoire mythique, toujours chargée aussi de l'avenir ?

28. Cette dernière image est de Maurice Blanchot (« La parole ascendante », postface à V. Kosovol, *Hors la colline*, 1984, p. 123).

## MÉTROPOLITAIN

Autrefois, au seuil du moindre texte, on aurait invoqué l'assistance d'une des Muses ; aujourd'hui – retour au goût du jour d'un goût ancien – je crois donc devoir placer ne serait-ce que le début de mon propos sous la haute protection de la Sociocritique. « Il faut être absolument moderne », disait Rimbaud lui-même, au moment de faire (paraît-il) ses « adieux » ; et en effet, depuis un siècle, on pourrait croire que nous sommes tous devenus les citoyens de la même métropole plus ou moins universelle, réunissant dans son sein tous les paysages ou presque, toutes les possibilités de vie, toutes les richesses et toutes les marchandises. Une telle abondance d'objets a trouvé, dès le milieu du siècle dernier, ses hauts lieux symboliques aussi bien dans l'espace babylonien des premières Expositions universelles, que dans l'essor, pendant les mêmes années, des tout premiers grands magasins<sup>1</sup> ; leurs structures en verre et en acier, que la lumière, naturelle ou factice, envahit, en font une vraie scène de théâtre, et le point de départ d'un nouveau merveilleux.

Dans un livre au titre révélateur, *Just Looking*<sup>2</sup>, consacré aux débuts de la « consumer society » moderne, Rachel Bowlby souligne le fait qu'à cette époque on visite aussi bien le Crystal Palace, gloire de la capitale anglaise, que les grands magasins de Paris, plus ou moins comme on fait du tourisme ou comme on se rend au spectacle : donc, non seulement pour acheter des marchandises, mais aussi, et surtout, simplement, pour *voir* – pour entrer dans un espace qui n'a rien en commun avec la plate et pauvre existence de tous les jours. Toute la terre est là, dans une certaine mesure : « every kind of objects under the same roof »<sup>3</sup>, de sorte que ce lieu théâtral d'un genre nouveau annonce déjà, selon Rachel Bowlby, la « dream factory » d'un avenir proche, le cinématographe (prenant d'ailleurs la suite des dio-

1. La première *Universal Exposition* de Londres est de 1851, celle de Paris remonte à 1855 ; le Bon Marché avait été ouvert en 1852.

2. Rachel Bowlby, *Just Looking. Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola*, New York-London, 1985.

3. *Ibid.*, p. 3.

## Métropolitain

*Du détroit d'indigo aux mers d'Ossian, sur le sable rose et orange qu'a lavé le ciel vineux viennent de monter et de se croiser des boulevards de cristal habités incontinent par de jeunes familles pauvres qui s'alimentent chez les fruitiers. Rien de riche. — La ville !*

*Du désert de bitume fuient droit en déroute avec les nappes de brumes échelonnées en bandes affreuses au ciel qui se recourbe, se recule et descend, formé de la plus sinistre fumée noire que puisse faire l'Océan en deuil, les casques, les roues, les banques, les croupes. — La bataille !*

*Lève la tête : ce pont de bois, arqué, les derniers potagers de Samarie ; les masques enlumés sous la lanterne fouettée par la nuit froide ; l'ondine niaise à la robe bruyante, au bas de la rivière ; les crânes lumineux dans les plans de pois — et les autres fantasmagories. — La campagne.*

*Des routes bordées de grilles et de murs, contenant à peine leurs bosquets, et les atroces fleurs qu'on appellerait cœurs et sœurs, Damas damnant de longueur, — possessions de féériques aristocraties ultra-Rhénales, Japonaises, Guaraniées, propres encore à recevoir la musique des anciens — et il y a des auberges qui pour toujours n'ouvrent déjà plus — il y a des princesses, et si tu n'es pas trop accablé, l'étude des astres — le ciel.*

*Le matin où avec Elle, vous vous débattîtes parmi les éclats de neige, les terres vertes, les glaces, les drapeaux noirs et les rayons bleus, et les parfums pourpres du soleil des pôles, — ta force.*

ramas ou cosmoramas qui impressionnèrent si fort en son temps notre jeune Ardennais)<sup>4</sup>.

Rien d'étonnant si, dans ce bazar urbain quasi cosmique et largement ludique, l'acte même du poète qui se voudrait moderne tient parfois lui aussi du boniment, dût-il s'agir, le cas échéant, d'un dernier « solde » ; on dirait que le seul fait de nommer ce flot d'objets matériels ou psychiques est une ivresse : combien de noms et combien de tournures nominales, dans les pages de Rimbaud ! Devant ses yeux, le monde est plein, l'espace est immense et le temps du jeu et de la fête peut accorder la grâce d'un regard complètement nouveau.

Ainsi, l'allure même du début d'un poème tout à fait « métropolitain », comme le poème affublé de ce titre, a quelque chose d'une danse, qu'on dirait inspirée par l'expérience et l'émotion d'une soudaine « liberté libre ». « Du détroit d'indigo aux mers d'Ossian » : la première séquence déborde d'une énergie bouillonnante ; dès le départ, elle fait le tour d'un vaste horizon de voyelles variées : /y-e-wa-ë-i-o/, que soulignent quatre /d/ solides ; le /o/ final de cette première moitié de séquence (« du détroit d'indigo ») viendra marquer une suspension, que le /o/ de « aux mers » commençant la seconde moitié, prolongera : retenu pour un temps par ce hiatus qui fait obstacle (« -o/aux »), le regard bondit vers la pleine mer. La séquence est équilibrée – ses deux moitiés sont en fait équivalentes : 3 syllabes + 3, 2 syllabes + 2 ; mais la seconde, plus rapide, attire vers elle (d'une certaine façon) tout l'élan de l'incipit, dont le pivot est le /o/ du milieu – revenant rythmiquement au début des deux sous-séquences successives : « aux mers d'Ossian » ; donc, d'un « détroit » on débouche, à une vitesse extraordinaire, pas seulement sur *la* mer, mais sur *des* « mers » immenses.

Pourtant, au-delà de ces Tropiques voisinant avec les eaux septentrionales, un point de chute est déjà là, également, préparé par la virgule : « sur le sable » (/a/ accentué en troisième position, comme selon le schéma du début : « du détroit » – /wa/). Et le paysage recommence : « sur le sable rose et orange qu'a lavé le ciel vineux », séquence qui se fragmente d'une façon de plus en plus vive : après deux accents en troisième position (« sur le sable / rose et orange ») – cadence que fait notamment ressortir le reflet spéculaire « rose et orange » (/RO-OR/) –, après également « qu'a lavé » –

4. À ce propos, nous pourrions rappeler quelques mots de Rimbaud à son ami Delahaye (Parmerde, jumpthe 1872) : « Oui, surprenante est l'existence dans le *cosmorama* arduan ».

même position de l'accent, mais cette fois-ci sans la pause successive du /ə/ muet –, le rythme devient tout à coup plus agité, nous offrant deux accents sur deux ensembles de deux syllabes chacun : « le ciel / vineux ». Cette oscillation de plus en plus accélérée des temps forts dessine, d'une certaine façon, les figures d'un ballet de plus en plus léger et dégagé, qu'accompagne le jeu complexe des récurrences phoniques, à partir des deux /a/ du début (« qu'a lavé »), jusqu'à l'enchevêtrement ludique, dans ce court espace, des /v/, des /l/ (« qu'a lavé le ciel vineux »). Enfin, le verbe arrive (le verbe, pas encore le sujet) ; mais si le début de ce nouveau mouvement poursuit le même élan (puisque, en effet, le verbe « viennent » répercute phonétiquement ce dernier « vineux » contigu), toute la nouvelle séquence est sensiblement plus étendue : « viennent de monter et de se croiser » (9/10 syllabes contre les 7 précédentes). Elle semble plus lente aussi : le retour insistant du même son (« monter », « se croiser », écho musical de « lavé ») indique une frontière du texte : la présence (le sujet) longuement attendue (après l'accumulation des compléments, après le verbe) est bien là, au centre même de cette première section, comme le remarque André Guyaux [éd. 1985b, p. 188] : « des boulevards de cristal », isolés et mis en évidence par l'équilibre même de leur mini-ensemble, coupé en deux parties équivalentes<sup>5</sup> (3 / 4 syllabes + 3, qu'introduisent en outre un « des » et un « de » homogènes). Ne dirait-on pas qu'on est en train de célébrer une fête du renouveau ? Les couleurs sont crues, atteignant jusqu'à la consistance physique (« orange », « vineux ») des aliments – comme au temps de l'idole hypothétique (éloignée, refoulée) de l'Enfance aux yeux « noirs » et au crin « jaune » (*Enfance I*). Ainsi, les « boulevards de cristal » vont bientôt accueillir de « jeunes familles pauvres qui s'alimentent chez les fruitiers » : l'architecture « absolument moderne » du Crystal Palace semble offrir, décidément,

5. D'après Jean-Pierre Bobillot, Rimbaud a introduit dans ses vers de 1872 un élément fondamental d'« élasticité prosodique » [1986, p. 203] : par exemple, un vers comme « Mais là-bas dans l'immense chantier » (*Bonne Pensée du matin*), soumis au jeu des diérèses, des synèreses, des /s/ caducs, peut donner tour à tour 13, 14 ou même 15 syllabes (le but d'une telle pratique rimbaldienne serait de « piéger » le lecteur, le poussant à « choisir » tour à tour – dilemme inconfortable – « la prosodie contre la métrique », ou bien « la métrique contre la prosodie ») [*ibid.*, p. 207]. Donc, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'au cours de notre lecture de *Métropolitain*, le calcul des syllabes reste (ici comme ailleurs) vaguement ouvert et hypothétique : l'élasticité statutaire de la prose, quoique poétique, vient ici s'ajouter à cette stratégie déjà éprouvée de l'« élasticité prosodique ».

un domicile idéal à la jeunesse moderne ; il n'y a que de jeunes ménages pour la peupler.

Toutefois, un esprit vraiment *moderne* ne va pas non plus sans un souci très particulier du réel : c'est ainsi qu'un progressiste si j'ose dire assermenté comme Aragon a pu ranger Rimbaud sous l'étiquette du réalisme ; de même, avec ses morceaux sur Metropolis, d'après Enid Starkie [1947, rééd. 1982], Rimbaud serait passé des visions de l'esprit aux spectacles du « monde matériel ». En effet, la tentation est forte de voir dans un poème en cinq sections qui s'intitule *Métropolitain* quelque chose comme le parcours en cinq stations d'un métro à la mode londonienne<sup>6</sup> ; mais, à part le fait que cette nécessité de traduire en clair le texte pour pouvoir vraiment le goûter serait le signe plutôt d'un échec que d'une réussite de l'écriture, il faut dire qu'en l'occurrence, le métro historique a fourni peut-être, et au maximum, une occasion (le véhicule ou le modèle) pour condenser en un espace unique et visible ce qui était par ailleurs déjà bien existant : l'entité métropolitaine.

Dès le début, les images se suivent à une vitesse irréaliste, digne d'un montage filmique : sur la plage à peine dessinée, « viennent de monter et de se croiser » (suite d'actes prodigieux, où la main de l'homme n'est pas visible) ces fameux boulevards – métonymiquement, peut-être, des quartiers entiers (construits en cristal ?) –, qui, sans aucune forme de transition, se trouveront « incontinent », sitôt bâtis, sitôt habités. Une terre mythique (la terre d'un mythe nouveau) s'ouvre ainsi concrètement devant les pas des promeneurs, condensant tout, même ses propres débuts préhistoriques, même la nature la plus primitive et déserte à côté de la ville (en effet, cette ville est liée d'une façon tout à fait organique à la nature et à ses produits – « orange », « vineux », « fruitiers » – ; même le « cristal » est à la fois nature et objet de luxe, manipulé : sa transparence presque immatérielle est devenue ici une vraie matière architecturale). Mais le plus inattendu (que met sans doute en relief l'adverbe « incontinent ») est le mariage entre les somptueuses demeures en cristal et les jeunes familles « pauvres » qui les

6. V. Ph. Underwood reconnaît donc dans l'itinéraire du poème le parcours à ciel ouvert du Railway londonien [1955, p. 17 *sqq.*] ; encore plus minutieusement, Michael Spencer [1968] y retrouve les changements de perspective et de niveau du métro (première section du poème ; p. 851), la fumée même du train (deuxième section, *ibid.*), et jusqu'à la sortie d'un tunnel (« ce pont de bois », p. 852). Après quoi, Roger Little [1983, p. 54] n'a peut être pas tort de rappeler que les poèmes « urbains » de Rimbaud ne sauraient en aucun cas remplir utilement la fonction d'un « guide book ».

occupent : d'ailleurs, le « *mendiant* courant sur les quais de *marbre* » d'*Aube* nous donne un autre exemple de ces mésalliances rimbaldiennes. À bien y regarder, cette jeune ville est bâtie, bibliquement, sur le sable, et les palais de cristal qui hantent Rimbaud ont hanté dix ans plus tôt l'imagination d'un témoin russe génial et hypersensible, pour qui le Crystal Palace trônant sur l'étendue apocalyptique de Londres est l'image même de la « force terrible » qui attire dans cet immense chaos – apparence de chaos ! – des millions d'hommes venant de toutes les régions de la terre : l'image toute-puissante du « Baal » bourgeois<sup>7</sup>. Dostoïevski, que je viens de citer, n'a pas grand-chose à voir avec Rimbaud ; mais on pourrait appliquer à son cas la formule percutante de C. A. Hackett, qui explique un poème comme *Ville* par un effet de « *prophetic realism* » [1981, p. 66]. Mélange paradoxal : le métier du prophète consiste à percevoir ce que son temps a de profond et partant de caché, ou d'irréel, aux yeux du plus grand nombre. Cette ville moderne qui fascine Rimbaud le rebute aussi violemment : ses splendeurs n'excluent pas tout un côté monstrueux, si bien que l'habitant d'une telle ville a tout à fait raison de se sentir « éphémère » : pas d'expérience réelle, d'*Erlebnis*, pourrions-nous dire avec Wilhelm Dilthey et avec Walter Benjamin : ses expériences ne sont que fragmentaires et factices, en raison même de leur masse quotidienne.

Quant au texte « métropolitain » qui nous occupe, ces « boulevards de cristal » attribués à de « jeunes familles pauvres » (pauvreté que confirme la reprise finale, désabusée : « Rien de riche ») suggèrent déjà, peut-être, le thème d'un mirage qui devra échouer ; ou bien, faudra-t-il voir (avec Albert Py) dans ce mélange inattendu cristal-pauvreté à la fois la « transparence du matin » et un mode de vie « frugal » [éd. 1967, p. 175] ? Au début de l'histoire, tout est possible... Mais si l'on penche du côté de la misère (cf. la « jeune misère » d'*Ouvriers*), cette deuxième section de *Métropolitain* pourrait être le reflet négatif de la première. « Du désert de bitume » : par rapport à la section précédente, le début phonétiquement identique (« *du détroit d'indigo* », « *du désert de bitume* »), l'homologie de la tournure (« du [...] de [...] »), la position des compléments (avant le verbe, avant le sujet), l'extension comparable (6-7 syllabes) des deux incipit, tout contribue à mettre en place, graduellement, un effet de récurrence.

7. Dostoïevski, *Zimnie Zametki o letnikh vpechatletyakh* (« Notes d'hiver sur des impressions d'été »), chap. V (« Baal »).



L'endroit visé est peut-être toujours le même : en outre, la cadence est régulière et même solennelle, grâce aux accents qui tombent toutes les trois syllabes : « Du désert de bitume » – rythme cadencé qui se poursuit (« *fuient droit en déroute* »), accentuant les syllabes 1-3-6. Et pourtant, peu à peu ce tissu rythmique se défait (malgré les assonances, malgré les rimes : « bitume » / « brumes », « formé » / « fumée », « noir » / « faire », qui continuent à soutenir la suite), sans qu'on puisse dire où l'arythmie intervient exactement. Tout simplement, l'attente se prolonge trop : à la place du sujet, laissé en suspens, une digression plusieurs fois relancée, interminable, accumulation chaotique de compléments toujours nouveaux : « avec les nappes de brumes échelonnées en bandes affreuses au ciel qui se recourbe [...] formé de [...] ». Impossible de suivre tous les méandres d'une phrase conçue pour couper le souffle, et qu'un dynamisme échevelé fait partir dans tous les sens, animant jusqu'au ciel inanimé, le ciel qui « se recourbe, se recule et descend, formé de la plus sinistre fumée noire que puisse faire l'Océan en deuil » ; il n'est pas jusqu'à la répétition phonétique « *se recourbe* » / « *se recule* » qui ne déclenche les soubresauts d'une onde sonore dédoublée. Le chaos de cette syntaxe pour ainsi dire effilochée, tourbillonnante, aboutit à un désordre figuratif remarquable : les « brumes » se disposent sur une toile de fond de « fumée noire » (allez voir la différence entre ces brumes et cette fumée !), fumée sinistre issue de l'eau de l'Océan !... ce ciel fait de fumée « se recule », donc s'éloigne, et « descend », donc se rapproche tant bien que mal des spectateurs ou de la terre : même si l'on peut éventuellement tout expliquer par l'influence d'une illusion d'optique, toujours est-il que cette poussée complexe, confuse et partiellement contradictoire donne lieu, ici comme ailleurs, à un tohu-bohu de plans et de directions, défiant toute imagination architecturale. Cet univers rimbaldien truffé d'éléments iconiques et spatiaux ne laisse pas à son public le loisir d'une véritable « visualisation mentale », comme le remarque très subtilement Jacques Plessen [1986a, p. 174]<sup>8</sup>. Ici, par exemple, l'attention du lecteur est entraînée on ne sait où ; sa respiration même est soumise à un rythme artificiel : l'ensemble des sujets grammaticaux, regroupés à la fin du paragraphe (« les casques, les roues, les barques, les croupes ») est, en un sens

8. D'une façon plus particulière, mais toujours dans la même direction critique, Roger Little [1983, p. 55] remarque ainsi, à propos de *Villes* (« L'acropole ») : « we are invited to imagine architecture on a vaste scale almost defying conceptualisation ».

aussi, la suite d'une énumération commencée avec l'« Océan en deuil », dans laquelle pourrait bien se perdre également (dernier mot, définition synthétique du paragraphe), « la bataille ». Peut-être tout ce chaos est-il voulu pour créer, à la fin, l'image globale d'un cataclysme ? Au début de la section (« Du désert de bitume [...] »), l'allure cadencée martelée par les dentales correspond à un décor aride et dur, où à la fin se situe également, de la façon la plus cohérente, cette avalanche d'objets (casques, roues, barques, croupes), retentissant des mêmes sons, mais inversés (en troisième position, « barques » emprunte le squelette /a/ /k/ aux premiers « casques », et les « roues » – /ru/ – interposées reviennent intégralement – mais nanties du /k/ des « barques » – dans les « croupes » – /krup/ – qui terminent la série) : cette suite de monosyllabes (si nous laissons de côté, comme Albert Py, les /ə/ caducs) [éd. 1967, p. 176], qui s'entrechoquent de toute la force de leurs sonorités gutturales et vibrantes – sur quatre mots, trois /k/ et trois /r/ – confère l'« accélération d'une déroute » (pour citer encore une fois Albert Py) à cette conclusion du paragraphe.

Les signaux négatifs s'accumulent lourdement (« désert », « dérouté », « affreuse », « sinistre », « deuil »), dans le sillage peut-être de cette misère affleurant à la fin du premier paragraphe ; mais si la « bataille » a remplacé l'entité « ville » pour terminer, à son tour, ce deuxième tableau de *Métropolitain*, faut-il en conclure que maintenant nous sommes en train d'assister aux dernières convulsions d'un vrai combat historique ? En réalité, depuis les « nappes de brume » (déchéance du « ciel vineux » d'après l'orage, ou d'après le déluge) jusqu'à l'« Océan en deuil », entraîné dans la dérouté de fugitifs, tout participe violemment à cette débâcle, qui rappelle une catastrophe cosmique (où flottent et se bousculent les objets les plus hétéroclites, y compris les « barques » du déluge). « Avec les nappes » indique un lien très ouvert, polyvalent : peut-être le point de départ d'une similitude, les formes des brumes rappelant les images agitées d'une bataille (cf. *Marine*, où le comparant fusionne de la manière la plus étroite avec le comparé). Mais cette violence des éléments primordiaux (l'été qui est, chez Rimbaud, « dramatique » – *Bannières de mai* –, l'« aube de juin batailleuse » de *Bottom*) recoupe tout à fait, si l'on passe au présent historique, la violence, le chaos, la laideur (les « horreurs économiques » de *Soir historique*, la *struggle for life*) que cache à peine l'ordre parfait du Crystal Palace. À l'origine, de toutes les façons et en tout cas, une « bataille » : mais pour celui qui contemple le spectacle avec l'espoir de voir aussi ce qui est caché, pro-

*phétiquement*, cette bataille fondatrice se déroule, même à présent (de la manière la plus *réelle*), dans la banlieue du territoire métropolitain qu'elle a fondé ; le regard du mythographe, ajoutant en surimpression ce deuxième volet du même diptyque urbain, dilate les horizons du monde réel.

Les cinq étapes du poème semblent régies et unifiées par la même architecture d'ensemble, un substantif donnant à la fin le sens global de chaque section. Et pourtant, les décalages s'avèrent tout aussi fondamentaux. Les deux premiers tableaux sont effectivement des tableaux, révélant le décor essentiel du poème ; d'ailleurs, les deux points d'exclamation qui les terminent pourraient très bien souligner l'importance de l'intuition soudaine qui les suscite (même si, selon l'hypothèse d'André Guyaux [éd. 1985b, p. 192], Germain Nouveau, qui à partir du troisième paragraphe prend la relève de l'auteur lui-même dans le travail de mise au net du texte, pourrait aussi bien avoir oublié les autres points d'exclamation). De toute façon, en ce qui concerne les trois autres paragraphes, les étiquettes qui les clôturent ne les résument plus tout à fait : le « ciel » du quatrième, par exemple, n'est plus que le point d'arrivée de la « route » parcourant toute la section ; ces nouveaux derniers mots entretiennent donc une relation « dynamique » [Giusto 1980, p. 283], avec le contenu de chaque section. En effet – nouveauté bouleversante – un « tu » fait irruption dans cette deuxième partie d'une histoire jusqu'alors impersonnelle : « Lève la tête ». Cet autre, censé prêter l'oreille aux sages conseils du poète pourrait être, tout compte fait, n'importe qui : une personne qui l'accompagne dans son périple, le lecteur ainsi bombardé sans sommation dans l'espace du texte, ou l'écrivain lui-même, lui qui, dans *Jeunesse IV*, se faisait (semble-t-il) la leçon de la façon la plus efficace, en se tutoyant (« Tu en es encore à la tentation d'Antoine »)<sup>9</sup> ; l'impératif pourrait alors animer, par l'attente (quoique courte) qu'il implique, un simple geste que l'indicatif aurait décrit d'une façon beaucoup plus neutre. D'ailleurs, le « je » poétique ne serait pas beaucoup plus fiable que le « tu » ici évoqué : les déboires, pré-

9. Ainsi, d'après Jean-Pierre Giusto [1980, p. 285], cet impératif s'adresserait « plus au poète lui-même qu'au lecteur ». André Guyaux [éd. 1985b, p. 190] ajoute même à la liste des « tu » possibles le luxe d'une virtualité anecdotique : en d'autres termes, ici Rimbaud viserait celui qui serait en train d'écouter et de copier son texte, Germain Nouveau ; dans le manuscrit, l'écriture de Nouveau est évidente à partir justement du troisième paragraphe ; ailleurs, de même [1985a, p. 130], Guyaux interprète cet usage successif du « tu » et du « vous » comme un « écho, parlé puis écrit, de cette collaboration ».

cisement, du pauvre *je*, que la fin d'*Aube* fera déchoir à la troisième personne (« L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois ») ont inspiré à Karin J. Dillman la conviction globale que chez Rimbaud le *je* n'est pas du tout, comme chez les Romantiques, la voix directe de l'écrivain : au contraire, cette première personne – rien qu'une « catégorie grammaticale », à son avis [1984, p. 78] – servirait précisément à « détruire » une telle identité apparente, et donc à « problématiser » les endroits où elle fait son apparition [*ibid.*, p. 118].

Justement, l'écriture de Rimbaud est moderne, entre autres choses [Ray 1976, p. 31], en ce qu'elle tend vers l'« impersonnel », exprimant de cette manière une expérience qui pourrait être universelle, visiblement polyvalente. Ainsi, ce « tu » troublant, beaucoup plus qu'un personnage univoque, est, avant tout et en tout cas, une manière d'être, ou, pour mieux dire, une place disponible à l'intérieur du texte : la place (la position) d'une espèce de client, devant qui le poète-cicéron serait chargé de mettre en valeur les richesses du réel. Mais de pair avec sa présence concrète, une marche également concrète sillonne ainsi, visiblement, le paysage de *Métropolitain*. Chez Rimbaud, précurseur de l'avant-garde picturale, comme l'ont montré Ross Chambers [1969] et Lorenza Maranini [1982, p. 131 *sqq.*] <sup>10</sup>, le sujet (l'œil qui regarde) se trouve désormais « à l'intérieur » même du tableau, et il n'est pas jusqu'aux articles définis – indiquant l'« être là » de la chose – qui ne donnent au lecteur, ainsi pris par le poème, une forte « impression de présence au monde évoqué », selon la remarque très subtile de Jacques Plessen [1983a, p. 27]. Bref, pas de point de vue externe : en effet, le tableau ne sera plus l'équivalent d'une scène théâtrale totalement accomplie, et qu'il suffirait de contempler, comme au spectacle ; c'est bien de l'intérieur que désormais toute l'image s'organise.

L'appel du guide résonne dans le silence : « Lève la tête », comme si le promeneur absent avait marché jusque-là le regard rivé au sol, pris par ses rêveries muettes. Intermittences de l'attention, à la ville, sous le bombardement ininterrompu des expériences, des messages, des objets ? Une atmosphère (une paix ?) nouvelle semble alors s'instaurer : le guide semble jouer le rôle, que dans *Ouvriers* joue la compagne du narrateur : « Dans une flache laissée par l'inondation du mois précédent [...] elle me fit remarquer de très petits poissons ». Nous sommes loin des « boulevards de cristal » :

10. Et *via* Francastel ; voir par exemple ses *Études de sociologie de l'art*, Denoël-Gonthier, 1970.

une matière plus rustique (un « pont de bois ») vient annoncer le nouvel horizon, cette « campagne » qui sera le terme du paragraphe. L'arc du pont s'arrondit au bon moment, grâce aux échos d'un /a/ qui se prolonge, « ce pont de bois, arqué » – /wa-a/<sup>11</sup> ; et comme le « bizarre dessin de ponts » dans le poème homonyme (*Les Ponts*), ici c'est bien cette forme insolite, mise en valeur (« arqué »), qui déclenche la rêverie.

Après l'apparition du pont « arqué », la rime en /e/, l'accent qui tombe toutes les trois syllabes donnent à cette marche une cadence hypnotique, presque le rythme d'une incantation : « les derniers potagers de Samarfe ». Cette frontière surprenante marque vraiment le début d'un autre monde : une région tout à fait différente, et pourtant comprise encore dans l'enceinte de la même ville, la campagne biblique de Palestine – campagne en dehors du temps, note Louis Forestier [éd. 1973, rééd. 1984, p. 284], encombrée de légendes et de superstitions (notamment celles qui concernent la « religion chrétienne ») ; c'est le lieu idéal pour perpétuer un imaginaire et une culture autres : les veillées, les récits communautaires, et tout autour, ce décor inquiétant et fantasmagorique du noir nocturne – « que de malices dans l'attention dans la campagne », lit-on dans *Nuit de l'enfer*, avant une liste également magico-religieuse : Satan, Jésus... ; crevant la nuit, « la lanterne nous le montra [...] ». Ici de même, les détails semblent sortir soudain d'un noir d'encre, détachés d'une série d'histoires plus vastes (dont par ailleurs on ignore le premier mot), et chargés d'un sens aussi évident qu'insaisissable. Tous les moyens sont bons pour créer une atmosphère globale de dépaysement, pour donner peau neuve aux objets. Ainsi, après les potagers de la Terre sainte, les « masques enlumines sous la lanterne fouetée par la nuit froide » ne tirent leur apparence mystérieuse que d'une décomposition rhétorique du réel : la simple juxtaposition matérielle masques-lanterne remplace (ou efface) l'explication, écartant du même coup le paysage normal, un paysage où, selon des habitudes plus classiques, cette lanterne qui frappe de sa lumière mouvante les contours de n'importe quel objet vaguement anthropomorphique, ferait ainsi jaillir, par moments, de la nuit noire les formes factices et grotesques d'un « masque ».

11. « Ce » ou « le pont » ? Les éditions critiques des *Illuminations* (Guyaux éd. 1985b et Hackett éd. 1986) adoptent deux solutions divergentes : Hackett lit « ce pont », alors que Guyaux lit un article (ici comme à d'autres endroits du même poème). J'adopte, quant à moi, le déictique « ce » tout simplement parce qu'il renforce le geste du montreur, et par là même l'effet de présence.

Le même objet, ou son équivalent, se retrouve peut-être, plus tard, dans les « crânes lumineux dans les plans de pois » ; forme, éclairage et aspect bizarre des deux apparitions coïncident : après tout, les « crânes » sont aussi vides que des « masques », sauf que leur origine humaine demeure plus évidente – aussi, la lumière qui les anime vient-elle de l'intérieur : terre féérique, qui fait pousser jusqu'à de grosses têtes d'homme parmi ces autres petits légumes ronds. Entre ces « masques » et ces « crânes », l'« ondine niaise à la robe bruyante, au bas de la rivière » semble surgir d'un bruissement qui s'amplifie au fur et à mesure : le /in/ d'« ondine » développant (comme un reflet inversé) le /nj/ de « niaise », la « robe bruyante » tissée de /r/, de /b/, qui reviennent au « bas de la rivière », où, après tout, ce /vje/ final pourrait bien reproduire en écho le /nje/ (« niaise ») du début.

La distance qui sépare ces fragments métonymiques étroitement juxtaposés semble cacher, ou contenir, tout un monde, même si l'énumération qui les réunit a quelque chose de la revue objective et du *wishful thinking* (C. A. Hackett parle d'une rhétorique « at once incantatory and invocatory » [1981, p. 79]) : chez Rimbaud, l'incantation n'exauce pas toujours l'invocation. L'espace même de ce poème est construit d'une façon artificielle : tout tissu connectif (la série éventuelle des incidents du parcours) a systématiquement disparu du tableau ; notre guide s'en réserve l'expérience, pour ne nous livrer que les notes qui affleurent dans son calepin.

Or, cet assemblage passablement autoritaire de *flashes* discontinus ne laisse pas de place, dans le texte, à une conscience quelconque, autre que celle du guide-metteur en scène : la distance qui dissocie tous ces instantanés ne peut pas ne pas ouvrir malgré tout des lézardes – des *black outs* – dans le paysage. Ce qui agglutine ces objets solitaires n'est peut-être que le rythme : une alternance de contractions (deux séquences courtes – après la sommation : « Lève la tête » – « ce pont de bois, arqué » et « les derniers portagers de Samarie »), expansions (deux séquences longues, l'une à la suite de l'autre : « ces masques enlumines sous la lanterne fouettée par la nuit froide » et « l'ondine niaise à la robe bruyante, au bas de la rivière »), et à nouveau finalement la contraction (« les crânes lumineux dans les plans de pois ») – pour placer au cœur du paragraphe le libre essor – l'expansion – des fantasmes. Mais le caractère « non fini » (l'« open endedness » [Little 1983, p. 40]) de cette liste est le signe révélateur de l'arbitraire qui la gouverne – arbitraire typique, pour ainsi dire signé : en adoptant, comme

en d'autres occasions, cette manière pointilliste, le bonimenteur-virtuose finit par faire « du Rimbaud ».

Et pourtant, malgré les marques de faiblesse qui l'entourent, ce « Lève la tête » situé au centre géométrique du poème en reste bien la plaque tournante réelle. « Lève la tête » : il ne s'agit plus, comme jusque-là, de vendre tous les objets du monde : il faudra les transformer. Le pont est bien un lieu de « médiation » : sa présence ici (comme l'observe très finement Roger Little [1983, p. 37]) pourrait bien désigner, à elle toute seule, le début d'un rite de passage ; le poète ne se limite plus à voir, mais, comme dans *Villes* (« Ce sont des villes ! »), il « descend » réellement au milieu de toutes les présences concrètes qui remplissent la terre. C'est, bien sûr, une terre à part : au-delà même de la pleine campagne, vaguement sauvage, de tout à l'heure, on traverse à nouveau une région plus densément habitée, où se succèdent les villas aristocratiques et les auberges – il y a même des princesses. Mais ce long regard itinérant jeté sur l'abondance des nourritures terrestres n'en retient, librement, qu'une image personnelle et secrète – plus vraie, plus intense, plus émue. Dès le début (à partir de celles que protègent leurs « grilles » et leurs « murs »)<sup>12</sup>, ce chemin quintessencié cherche la Demeure, l'endroit intime où tous les trésors essentiels de chacun sont rassemblés. Et en fait, dans ce premier décor « métropolitain », les richesses de la terre s'épanouissent pleinement : des routes « bordées de grilles et de murs, contenant à peine leurs bosquets », comme, aussitôt après, les « fleurs » les plus remarquables, même si l'on ne peut que deviner ces richesses, de l'extérieur, car l'entrée visiblement reste interdite.

D'autre part, ici comme ailleurs tout le paysage est un puzzle d'impressions juxtaposées, court-circuitant tout à fait les temps morts : le « et » biblique suffit à diluer tout lien spatio-temporel précis, au profit de la pure contiguïté : et « les atroces fleurs », où fleurissent-elles exactement ? Ces « atroces fleurs qu'on appellerait cœurs et sœurs » surgissant du noir viennent-elles d'un pur jeu phonétique « fleurs », « cœurs », « sœurs », choisi non pas pour « exprimer », mais plutôt pour « irriter » (pour frôler ou pour déclencher, de quelque façon que ce soit) une transcendance qui reste toujours « irrationnelle » et inabordable ? C'est l'avis d'Ivos Margoni [éd. 1964, p. 465]. Mais l'emphase de cet « atroces », liée à l'indigence provocatrice

12. On retrouve la même hantise dans *Enfance II*, où en effet « on suit la route rouge pour arriver à l'auberge vide. Le château est à vendre ».

de ces « rimes », pourrait très bien, au contraire, ne vouloir que « dénoncer » comme le pense André Guyaux [éd. 1985b, p. 190] un stéréotype décidément intolérable (un tel sarcasme n'aurait rien d'étonnant chez un poète malappris, qui dans les fleurs les plus pures, les lys, ne voyait que des « clystères d'extase »)<sup>13</sup>. « Quel ennui, l'heure du "cher corps" et "cher cœur" » (*Enfance I*). Quant à ces fleurs, on serait tenté de leur accorder également cette étiquette caressante de « cœurs » (avec des « sœurs » en prime), bien que ce langage sentimental puisse aussi convenir à un itinéraire d'intériorisation d'ordre onirique. Fleurs « atroces », peut-être donc en elles-mêmes, ou peut-être, mieux encore, parce qu'on pourrait les affubler de ces tendres noms « fleurs, sœurs », mais ce n'est pas ainsi qu'on réussira vraiment à les appeler : on « les appellerait »... , mais quelque chose nous entrave. De la même façon, les grilles, les murs, et plus tard les auberges fermées, excluent le pauvre témoin errant de toutes ces demeures entrevues. Ce « Damas damnant » (tapis ou chemin, peu importe)<sup>14</sup>, qui prolonge la présence précédente des fleurs, et peut-être également celle des « routes » initiales, place encore sous le signe analogue de la fatigue – comme plus tard « si tu n'es pas trop accablé » – toute cette quête qui ne semble pas pour l'instant très heureuse.

Un décor aux échos inaccoutumés, fait non pas d'objets physiques, mais d'impressions et d'émotions à l'état pur (les fleurs « atroces »), appelle peut-être ces résonances emphatisées, oniriques. Cette sorte de carte de la région privée des rêves réunit ici, dans une même proximité, les quatre coins de la terre (les « aristocraties ultra-Rhénanes, Japonaises, Guaranies »); les temps aussi sont mélangés : « propres encore à recevoir la musique des anciens » ; notre vagabond s'aventure dans une région où le passé – l'activité passée – reste présent : « il y a des auberges qui pour toujours n'ouvrent déjà plus ». Si ces auberges (à l'encontre des riches villas de tout à l'heure) ne sont pas propres à recevoir quoi que ce soit, elles demeurent quand même la trace d'une époque révolue ; d'ailleurs, « il y a des prin-

13. *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs.*

14. Sergio Solmi et André Guyaux ont opté pour le tapis : ici, les « fleurs atroces » de tout à l'heure se transforment donc en « étoffes fleuries » d'après Solmi [1974, p. 75], de même que, selon Guyaux [éd. 1985b, p. 191] l'image du « Damas damnant de longueur » sert à évoquer « l'idéal [...] d'immenses tapis d'Arabie ». Selon Margaret Davies, ce « Damas » serait vraiment un lieu géographico-mythique : « le lieu de l'illumination de Saint-Paul, donc, par métonymie, du réveil de la voyance » [1972, p. 31].



cesses, et si tu n'es pas trop accablé, l'étude des astres ». Et donc, au bout de ce chemin de rêve qui dépasse l'une après l'autre toutes les demeures, se révèle finalement la dernière et la plus vaste des maisons : les murs du « ciel » enfin dégagé<sup>15</sup>.

Au matin, notre « touriste naïf » (*Soir historique*), après avoir traversé toute l'étendue métropolitaine, se retrouve brusquement au milieu d'un paysage qui n'a plus rien de commun avec la Ville, quelle qu'elle soit. Plus exactement, une fois atteinte cette limite de la voûte céleste, la transition de la quatrième étape à la suivante se fait uniquement sur un étroit territoire commun : l'homologie du genre masculin (« le ciel » / « le matin ») et du son, comme le suggère Michael Spencer – « ciel » / « Elle » [1968, p. 853]. Entre les deux moments, une drôle d'ascèse absolument moderne, typique de Rimbaud, qui a l'espace urbain comme toile de fond, et pas plus que les errances misérables d'un marginal comme instrument : encore une fois, Rimbaud a choisi la nuit « si nulle » (*L'Éternité*) comme terrain idéal pour cette mort initiatique ; « sur les routes, par les nuits », et même les nuits « d'hiver » de *Mauvais sang*, se déroule donc l'itinéraire sacrificiel du dépassement – on dirait presque de la transsubstantiation (n'oublions pas qu'au matin, dans *Mauvais sang*, « ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu »), même si, en cette aire ambiguë, les extrêmes se touchent encore : détresse et victoire, « faiblesse ou force » – la question angoissée de *Mauvais sang* se pose toujours.

Quoi qu'il en soit, cette heure de néant noir, abolissant toute distance entre veille et réveil, finira par propulser le promeneur au milieu du matin ; elle fait ainsi coexister, quoique sur des plans différents, un foisonnement d'histoires non épuisées : la vie, ou plutôt, selon Rimbaud, les « vies », de chacun. Comme dans *Bottom*, le même être évolue donc à deux niveaux distincts et quasi contemporains, puisque leur jonction n'est visible nulle part ; la nuit ne se termine jamais : « Tout se fit ombre et aquarium ardent. Au matin, – aube de juin batailleuse, – je courus aux champs [...] ». Mieux encore, c'est de ce trou noir nocturne que gicle brusquement (entre autres choses) un nouveau personnage, entier et énigmatique : « Elle ». Le dépaysement est complet : nous sommes « *anywhere out of the world* », dans un décor

15. Albert Py [éd. 1967, p. 176], pourtant si sensible, nous ménage ici une sorte de fait divers, qui me semble être une réduction très nette, hélas !, du texte : faute de trouver un gîte, le vagabond passa la nuit « à la Grande-Ourse ».

déstructuré (cf. le « chaos » d'*Après le Déluge*, ou de *Dévotion*) et paradoxal, si l'on songe au cadre métropolitain où il continue, malgré tout, à s'insérer – « aux confins du monde et de la Cimmérie, patrie de l'ombre et des tourbillons » (*Délires II*) : au matin, l'épreuve ne fait que commencer. Et c'est par un tournoiement accéléré que ce paysage prend forme et se condense : les fragments colorés se disposent, en succession rapide, comme dans un kaléidoscope secoué, et tout commence par une fulguration, une vive lumière, des « éclats », qui frappent brusquement l'œil, et suggèrent ainsi le mouvement : « Le matin où avec Elle, vous vous débattîtes parmi les éclats de neige, les lèvres vertes, les glaces, les drapeaux noirs et les rayons bleus, et les parfums pourpres des soleils des pôles [...] ».

La liste du vendeur est, comme toujours, très variée : ses différentes parties (les « éclats de neige » et ainsi de suite) font alterner substantifs, adjectifs, compléments (SC / SA / S / SA + SA / SAC) – ces détails font tous partie d'un tout cohérent quoique confus (un paysage), tout en gardant leur caractère d'impressions essentiellement autonomes et désordonnées ; pourtant, toute la série évolue sur deux rails parallèles – lumière (ou couleur) et glaces ou neiges –, qu'énonce déjà le premier couple : « éclats de neige » ; bref, un paysage polaire se construit peu à peu, même si des objets de couleur (surprenants, inquiétants) s'insinuent dans les interstices de ce décor glacial. À part le jeu phonétique de l'inversion /*ÉVR*-*VER*/, le « vert » des « lèvres » a peut-être été choisi en tant que couleur insolite, qui déshumanise cette bouche mystérieuse sans visage ; après quoi, le paysage semble dominé par les drapeaux historiques de l'anarchie – les « drapeaux noirs » –, comme le suggère Steve Murphy [1981, p. 136] : même si on peut se laisser prendre également à cette absence de couleur, donc à la négation même de tout drapeau connu, qu'implique le noir... Les « rayons bleus » n'offrent pas plus de prise : visent-ils peut-être le même effet de dépaysement<sup>16</sup> ? Toute la liste semble converger vers ces « parfums *pourpres* du soleil des *pôles* », synthèse des deux séries couleur / glace, nous accordant l'expérience d'une plénitude sensorielle, d'une vision parfumée : l'air cristallin du pôle était peut-être là pour aiguïser ainsi la perception du jamais vu.

Toutefois, l'atmosphère générale de ce dernier décor ne laisse pas d'être assez déroutante : que se passe-t-il au juste, dans un paysage aussi profon-

16. Ornières propose en fait ce même cocktail onirique de couleurs, à travers les « juments noires et bleues » traînant les corbillards de sa dernière séquence.

dément étranger ? « Le matin où avec Elle [...] » : ce partenaire-antagoniste pourrait n'être qu'un masque, et on y a vu la Vampire d'*Angoisse*, symbole de la « réalité contingente » [Matucci éd. 1952, p. 106], ou un « Être de beauté », autre visage « faste » de cette même Vampire [Py éd. 1967, p. 174], ou la Ville elle-même [Spencer 1968, p. 852]<sup>17</sup>. Cette Elle inconnue, qu'on dirait presque anaphorique, peut être admise sans plus de cérémonies à cet endroit du texte ou bien parce qu'elle reproduit une présence précédente (contenue dans ce même texte ou dans d'autres), ou bien parce que l'entité qu'elle désigne n'a pas besoin d'autres déterminations : et si elle indiquait, tout simplement cette femme qui les résume toutes, le Féminin, pôle de toute altérité ?... Avec *Angoisse*, avec *Barbare* (transcrits sur les mêmes feuillets), *Métropolitain* forme en fait une sorte de cycle en « Elle », que pénètre cette « voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques » (*Barbare*).

Suivant le récit biblique, la lutte de Jacob avec l'Ange, l'épreuve suprême, a duré toute la nuit jusqu'à l'aurore : c'est quand elle cesse que Rimbaud commence<sup>18</sup>. Ainsi, dans cette heure nouvelle, pleine de sève qu'est le matin, autre changement de taille, l'adversaire est passé au féminin ; la mesure à douze pieds, virtuellement accentuée selon des intervalles croissants (3-4-5), et qu'une virgule partage en deux hémistiches plus ou moins comparables (7 et 5 syllabes), a d'ailleurs quelque chose d'une cadence rituelle : « Le matin où avec Elle, vous vous débattîtes »<sup>19</sup>. Suzanne Bernard traduit : « elle et toi, vous avez lutté » [éd. 1960, p. 158] ; Albert Py évoque l'étreinte « de deux lutteurs » [éd. 1967, p. 174] ; mais l'expression concrète de Rimbaud, labyrinthique, met en relief une présence (« avec Elle »), qui n'implique pas forcément un combat : il n'y a pas ici que la violence déchaînée du corps à corps, mais aussi une manière d'accord – on

17. Rappelons au passage la clé très particulière de Robert Faurisson [1961, rééd. 1971, p. 38] : « Elle » ? « ta force » ? une évidence ithyphallique ! Le texte agirait donc, ici et ailleurs, comme une sorte de cache-sexe. Mais ce qui est suggestif parfois peut ne pas l'être toujours et partout : une démarche allégorique *totale* ne sera pas moins allégorique (et mécanique et desséchante) simplement par la vertu explosive du dieu scandaleux que son voile couvre, en l'occurrence, le sexe...

18. Voir *Genèse*, XXXII, 24. Un tel développement pourrait rejoindre, en fait, cette manière de « contre-évangile », que Rimbaud se propose assez souvent de produire selon Pierre Brunel [1983a, p. 76 sqq.], même si l'intention « parodique » (*ibid.*, p. 72) ne semble pas très évidente dans le passage qui nous occupe à présent.

19. Ma lecture élimine évidemment les deux /ə/ caducs « Elle » et « débattîtes ».

dirait presque de rite commun. « Se débattre » entretient les mêmes nuances d'ambiguïté : doit-on n'y voir que les mouvements brusques de deux adversaires pris par la lutte ? « Se débattre » n'implique pas aussi quelque chose comme les soubresauts de deux personnes entraînées dans le même tourbillon, ou tombées dans le même piège ? Le témoin-commis voyageur cultive sans doute à bon escient cette polyvalence.

En fait, le passé « vous vous débattîtes » a également de quoi nous surprendre : le seul passé du poème intervient ainsi non pas au début, mais à la fin de l'action – après toute une série de présents. Si on rétablit une succession chronologique fidèle aux temps, on devra soupçonner dans ce passé unique quelque chose comme le point de départ de toute l'histoire : « tout le poème se donne [...] à lire à partir de ce matin-là » [Giusto 1980, p. 286]. Des cinéphiles pourront sans doute reconnaître dans un tel renversement narratif un *flash-back* (à moins que ce ne soit un simple retour du souvenir, le souvenir d'un autre matin comparable au matin d'aujourd'hui) ; d'autre part, ce moment du passé ne précède pas forcément les actions exprimées au présent. Il est vrai que le passé partage et fixe, par contrecoup, tout le texte en deux temps, en deux états bien distincts : d'un côté, le chemin (physique ou rêvé) en quatre étapes, au présent, qui traverse un paysage toujours extérieur et pluriel ; de l'autre, l'histoire privée, à deux (un petit compte à régler avec « Elle »), qui se passe parallèlement dans un endroit bien plus intime et presque intemporel : mais ce qui oppose, tout compte fait, ces deux temps de l'histoire n'est peut-être pas nécessairement un vrai clivage chronologique, et l'expression formelle de ce clivage (le passé simple qui nous tracasse) sert peut-être à disjoindre les deux niveaux de l'aventure, que le silence noir de la nuit juxtapose et sépare en même temps – l'aventure vécue et un moment de sa conscience. Donc il s'agit peut-être, au bout du compte, de la même histoire globale, se déroulant de la façon précise dont Rimbaud nous la présente, mais qu'à la fin nous devons contempler également d'un tout autre point de vue (« vous vous débattîtes »), grâce à un soudain éloignement mythique.

Certes, cette distance contribue à rendre tout l'épisode plus obscur et toute son exégèse plus équivoque, si bien que, sans « ta force » qui le termine (implicite dans le climat de lutte qui imprègne par ailleurs tout le paragraphe), cette section risquerait de n'être qu'une suite d'éléments dépourvus de cohérence. D'autre part, les deux marques insolites – l'adjectif possessif, et la virgule qui l'introduit – séparent cette fin (« ta force »)

des conclusions de tous les autres paragraphes. Mais on pourrait très bien, aussi, trouver ce mot largement ambigu. Selon Michael Spencer, une conclusion à tel point indéfinie confirmerait que la bataille avec la ville n'a pas trouvé de solution [1968, p. 852]; l'absence de liens explicites avec tout le discours précédent, l'absence du verbe (remarquée par Roger Little [1983, p. 26]) laissent la porte ouverte aux intégrations et aux interprétations. Cependant, quelle que soit la valeur qu'on lui accorde, cette « force » que la lutte semble susciter, ou révéler (cette « conscience » de la force octroyée par la lutte, selon la formule efficace de Mario Matucci<sup>20</sup>) est bien la note finale de *Métropolitain* : de cette façon, tout est « mis sous le signe de la lutte avec Elle », comme le remarque très justement Jean-Pierre Giusto [1980, p. 284]. En effet, le dernier mot du paragraphe est également le dernier mot du poème, et semble tirer à lui aussi bien la partie que le tout ; en même temps, il se rattache peut-être d'une façon privilégiée aux derniers « soleils » vigoureux qui clôtureraient cet étalage provoquant d'un vendeur, guettant ici, comme dans *Vies I*, la « stupeur » inévitable de son public.

Notre balade en métro est ainsi arrivée au terminus : tout le monde descend ; mais c'est là probablement, à la fin de la course, qu'on peut enfin entrevoir l'image, ou la promesse, paradoxales, du *commencement*, dont malgré tout on n'avait pas encore perdu l'espoir – « ta force ».

20. « Il poeta ha superato lo stato di angoscia ed ha coscienza della sua forza nella lotta necessaria » [éd. 1952, p. 166]. Autres interprétations de « ta force » : « la forza [...] del poeta, che lotta contro immagini e sentimenti di disperazione » [Nicoletti éd. 1979, p. 205] ; la « force retrouvée dans le corps à corps avec la déesse » [Py éd. 1967, p. 176]. Pour conclure, n'oublions pas, non plus, la hantise fondamentale de *Mauvais sang*, déjà évoquée : « faiblesse ou force » ?



## BARBARE

### *De la métaphore au mythe*

Les commentateurs ont souligné la valeur ambivalente du titre *Barbare*, qui sert à dire une réalité non pas seulement sauvage ou cruelle, mais aussi, et peut-être surtout, absolument « étrangère » [Guyaux éd. 1985b, p. 198]; pour Michael Riffaterre cette « barbarie » est même synonyme « for the Outside », rappelant l'Ailleurs que Baudelaire évoque dans son *Anywhere out of the world* [1981, p. 236 *sqq.*]. Rimbaud donnerait donc ici l'image pour ainsi dire indirecte ou oblique – la métaphore, le symbole, ou même l'allégorie – d'un *autre* monde : celui des origines préhistoriques, ou celui d'un avenir encore inconnu. Déjà à un premier niveau, l'obscurité pour ainsi dire « barbare » du poème s'avérerait précisément parlante : d'abord, par son effet de surprise – « l'incompatibilité sémantique force le lecteur à surmonter ses préjugés » – et par cette remarque, Hermann Wetzell [1983 p. 138] semble rejoindre la conception que propose Riffaterre de l'« obscurité en poésie » : non pas une « impasse », mais un « passage initiatique », bloquant les réflexes habituels du lecteur, pour le pousser à relire « différemment » le morceau qui résiste à l'interprétation [1982, p. 632]; en l'occurrence, *Barbare* mettrait en crise la vision traditionnelle du monde, qui ne conçoit dans la « barbarie » qu'une réalité « négative » [Wetzell 1983, p. 138, 141 et 1985, p. 179, 181]. D'autre part, l'obscurité foncière du poème correspondrait intimement (par une manière de nouveau cratylisme) à l'univers que *Barbare* doit évoquer : selon Étiemble et Yassu Gaucière, il s'agit d'un univers enfin « délivré du joug de la pensée humaine » : la réalité « objective », absolue, dégagée de tout ordre logique, de toute catégorie intellectuelle [1936, rééd. 1966, p. 153] (et l'on songe à Jacques Rivière : dans l'œuvre de Rimbaud, « le monde retrouve sa vieille incohérence fondamentale » [1914, rééd. 1977, p. 143]). Selon Mario Matucci [1989, p. 129], notre poème marque de même « le moment le plus lumineux » de la recherche du « voyant », où il semble avoir vraiment accès à une « autre réalité »<sup>1</sup>. D'après Riffaterre [1981, p. 236] *Barbare* serait plutôt une représentation de la barbarie *naturelle*, mais transformée – par un ren-

1. De son côté, Roger Little évoque les effets de la drogue [1983, p. 63].

## Barbare

- [1] *Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays,*  
[2] *Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ;*  
*(elles n'existent pas.)*
- [3] *Remis des vieilles fanfares d'héroïsme — qui nous attaquent encore le cœur et la*  
*tête — loin des anciens assassins —*
- [4] *Oh ! Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ;*  
*(elles n'existent pas)*
- [5] *Douceurs !*  
[6] *Les brasiers pleuvant aux rafales de givre, — Douceurs ! — les feux à la pluie*  
*du vent de diamants jetée par le cœur terrestre éternellement carbonisé pour nous. —*  
*Ô monde ! —*
- [7] *(Loin des vieilles retraites et des vieilles flammes, qu'on entend, qu'on sent,)*  
[8] *Les brasiers et les écumes. La musique, virement des gouffres et choc des glaçons*  
*aux astres.*
- [9] *Ô Douceurs, ô monde, ô musique ! Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et*  
*les yeux, flottant. Et les larmes blanches, bouillantes, — ô douceurs ! — et la voix*  
*féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques.*
- [10] *Le pavillon...*



versement paradoxal des stéréotypes – en un refuge contre la barbarie bien plus « brutale » des civilisés. De son côté, Yoshikazu Nakaji [1991, p. 118 *sqq.*] interprète ce scénario « barbare » comme une sorte de sacrifice primordial, permettant d'accéder – par cette mort sacrificielle – à une nouvelle naissance. Bruno Claisse [1990a, p. 111 *sqq.* ; 1991, p. 103 *sqq.*] reprend aussi le schéma initiatique emprunté à Eliade : selon lui, dans *Barbare* l'univers serait enfin recréé par le contact avec les énergies primitives du « chaos polaire ». D'ailleurs, Jean-Pierre Richard [1955, rééd. 1976, p. 207] parlait déjà d'« une sorte de sacrifice, de supplice volcanique de la terre ». Et enfin, d'après Wetzel [1983, p. 140], un tel poème offre l'image d'un monde *futur*, merveilleusement harmonieux, mais qui ne peut être atteint (contradictoirement) que par une révolution « sanglante, barbare ».

Renonçant à aborder une interprétation globale, je me bornerai à pénétrer dans le poème par deux points précis, qui ont d'ailleurs spécialement stimulé l'attention des interprètes. D'abord, la présence, à l'entrée presque du texte (§ 2), d'une image : « Le pavillon en viande saignante, sur la soie des mers et des fleurs arctiques », qui revient, comme un refrain essentiel, au verset 4. La plupart des interprètes oscillent entre une lecture « métaphorique » et une lecture « non-référentielle » de ce « pavillon ». Ainsi par exemple Steve Murphy [1988a, p. 27 *sqq.*] voit un nouveau soleil se lever sur les eaux polaires : un emblème unissant mort et naissance, et qui serait donc à la fois le drapeau imprégné de sang des communards et la matrice maternelle, source du sang des menstrues. Chez Margaret Davies [1972, p. 323-326] et Bruno Claisse [1988b, rééd. 1990, p. 111] la matière du drapeau est la chair des gigantesques baleines massacrées pendant les chasses polaires ; Claisse ajoute aussi, dans le même drapeau accueillant, le phallus – la « viande crue » (saignante ?...) de Delvau. De son côté, Thorsten Greiner [1985, p. 81 *sqq.*] souligne les virtualités polysémiques de ce « pavillon » (drapeau, tente, pavillon de l'oreille, etc.) ; il pourrait donc avoir tous ces sens : les a-t-il vraiment, à la fois ? Olivier Bivort [1993, p. 45-48] nous offre, quant à lui, une lecture qui a le grand avantage (à mes yeux du moins) d'être simple : Rimbaud unirait ici deux métaphores traditionnelles, le « *pavillon* des cieux » (« the canopy of the sky » selon C. A. Hackett [1981, p. 76]), et la voûte céleste « rouge comme le *sang* », au crépuscule. Nous pouvons sans doute trouver un autre exemple de présentation métaphorique de la même scène ou presque dans un autre poème, *L'Éternité* ; en acceptant l'hypothèse que, dans ce poème, « la mer allée / Avec

le soleil » évoque le crépuscule<sup>2</sup>, Bernard Meyer interprète subtilement les « braises de satin » du v. 14 comme une « double métaphore *in absentia* » pour désigner « les dernières lueurs du soleil sur le ciel et la mer presque éteints » [1991, p. 32, 37]<sup>3</sup> : une fois encore, le couchant du soleil serait associé à une matière textile – ici, le satin (remarquons que Meyer envisage également une deuxième interprétation, selon laquelle seul *de satin* serait métaphorique, et servirait à exprimer la « brillance » de braises rouges bien réelles [1991, p. 38, 46, n. 22]). Or, l'essentiel est que dans *Barbare* la métaphore devient le point de départ d'une véritable *métamorphose* ; la vue du ciel, le tremplin d'une *vision* (dans une situation analogue, quoique moins violente) dans *Les Ponts*, la matière du réel a changé : « Des ciels gris *de cristal* » ; et le ciel de *Barbare* dévoile les traces d'une violence immémoriale, mythique, si bien qu'on est brusquement projeté au loin : « Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays ».

Le dépaysement s'accroît, en poursuivant la traversée de cet espace fabuleux jusqu'au cœur du texte, notre deuxième point hermétique, le verset 6 : « Les brasiers, pleuvant aux rafales de givre, – Douceurs ! – les feux à la pluie du vent de diamants jetée par le cœur terrestre éternellement carbonisé pour nous ». Ce « cœur terrestre » est, aussi, une métaphore pour dire le « centre brûlant de la terre » [Guyaux *éd.* 1985b, p. 195]. D'ailleurs, le manuscrit montre qu'à la place de ces « brasiers », Rimbaud avait d'abord choisi – les deux fois – le mot « fournaises », référence peut-être plus explicite (trop explicite ?) au feu central. Selon Atle Kittang (qui greffe sur ce « cœur » le « thème de la Passion ») le participe ouvrirait ici une « brèche ironique » [1975, p. 302]. (Pourquoi ? Cette matière ardente est « carbonisée » – terme technique –, mais sans jamais s'anéantir totalement, puisque le processus demeure « éternel » – et le « cœur terrestre », toujours vivant. L'ironie vient peut-être de l'interprète). Quant à moi, je pense que Rimbaud nous a donné ici l'image d'un sacrifice qu'on pourrait dire « heureux ». « Les feux à la pluie du vent [...] » : toute la séquence tourbillonnante peut donc être lue, avec Hermann Wetzl, comme une « allusion aux conditions extrêmes sous lesquelles le charbon se purifie en diamant » [1983, p. 137]<sup>4</sup>, et la matière du monde, en richesse essentielle. Voici donc

2. Voir Sacchi 1978, p. 79.

3. Même lecture chez Cavalleri 1991, p. 807.

4. Voir *infra*. Les diamants de *Barbare* connaissent deux origines différentes selon Jean-Pierre

un autre mythe ; une fois encore, la métaphore est, aussi, métamorphose – et le centre de la terre, un cœur vivant, lié à une explosion de « douces ! » (de sensations, de sentiments...); plusieurs endroits du texte montrent d'ailleurs la fusion de l'inanimé et du monde organique : voyez les « larmes blanches, bouillantes », qui sont un mélange de matière en éruption et de pleurs féminins (les « chaudes larmes » traditionnelles assumant une chaleur hyperbolique) selon Riffaterre [1981, p. 237], l'écho des « brasiers » des versets 6 et 8 selon André Guyaux [éd. 1985b, p. 196], ou bien une métaphore sexuelle pour indiquer la semence virile selon Hermann Wetzell [1983, p. 138] et Antoine Fongaro [1983a, rééd. 1985, p. 91]<sup>5</sup>.

Or, plutôt que la conquête d'un autre monde, *Barbare* évoque d'après Jean-Pierre Richard un état de suspension : « nous sommes "bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays", mais nous n'avons pas encore abordé aux autres rives » [1955, rééd. 1976, p. 215]. Jacques Garelli reconnaît une « aura de tristesse » dans le « *decrecendo* des voix » et l'accent « lançant » des trois *et* qui rythment ce premier alinéa [1983, p. 156, 145] : ne pourrait-on pas se borner à constater que, par un mouvement parallèle à cette accumulation, dans le déroulement du poème, la distance physique et mentale se creuse de plus en plus ? Par la suite, cette trace d'un décor perdu refait surface assez régulièrement : « Remis des *vieilles* fanfares d'héroïsme – qui nous attaquent encore le cœur et la tête – loin des *anciens* assassins » (§ 3) ; « Loin des *vieilles* retraites et des *vieilles* flammes, qu'on entend, qu'on sent » (§ 7). Remarquons au passage que ces deux derniers verbes sont légèrement ambigus : par analogie avec le verset 3 (dont le 7 serait une variation selon Yoshikazu Nakaji [1991, p. 122]), faut-il sous-entendre, ici aussi, « encore » ? Ou bien, s'agit-il d'un présent atemporel, servant à désigner des retraites et des flammes soumises aux sens, par opposition à celles qu'on n'entend pas, qu'on ne sent pas (le premier verbe désignant peut-être l'ouïe, le deuxième une perception plus générale ?). En tout

Richard [1955, rééd. 1976, p. 208] : les « brasiers de diamants », « à peine sortis du sol », se mêlent selon lui « à d'autres diamants directement tombés du ciel, aux "rafales de givre" ».

5. Ce monde mélangé n'est pourtant pas aussi chaotique qu'on pourrait le croire : signe d'une profonde cohérence architecturale dans l'apparente cohue nominale, au début du verset 8 le couple « les brasiers et les écumes » sert d'une part à reprendre le mot-clé (les « brasiers ») du verset précédent, au-delà de la parenthèse du § 7, et d'autre part à préparer – grâce aux « écumes » – les « gouffres » et les « glaçons » du nouvel alinéa. Albertine Kingma-Eijgendaal [1982, p. 202 *sqq.*] insiste également sur les récurrences formelles structurant la pièce.

cas, d'un verset à l'autre la distance s'accuse, comme le remarque finement Nakaji<sup>6</sup>, l'autoconscience devient plus vague, « on » remplaçant le « nous » initial ; surtout, la parenthèse qui soustrait au texte un alinéa entier marque sans doute un retrait plus grand qu'une incise isolée par deux tirets au sein d'une phrase. Quoi qu'il en soit, la suspension est inscrite dans la fin du texte : le dernier verset, le 11<sup>e</sup>, semble reprendre le refrain des versets 2 et 4, mais il s'arrête après « Le pavillon... ». Plusieurs exégètes se demandent s'il faut lire dans cette suspension de la parole un signe d'échec, ou de triomphe ? Selon Jean-Pierre Richard [1955, rééd. 1976, p. 214], la voix féminine du verset précédent (« nostalgie d'un éveil par les autres ») doit enfin s'effacer parce qu'« elle a touché le fond de l'être sans vraiment l'émouvoir ni lui arracher un nouvel être » ; et même, selon Pierre Brunel [1983a, p. 180] cette voix humaine inopportune « brise brusquement l'effort accompli pour faire surgir un monde du chaos » ; Yoshikazu Nakaji [1991, p. 124] parle également de « fausse note » : le « pavillon » repris à la fin ne rappelle que la « phase d'attente » et la « vision de la souffrance ». Au contraire, chez Bruno Claisse [1988b, rééd. 1990, p. 113] le silence est un signe de l'ineffable extase. Et si un tel silence était au contraire le signe matériel d'une sortie définitive *hors du temps* ?... Dès le « pavillon en viande saignante » du début, on songe effectivement aux violences d'une guerre mal connue, légendaire, comme celles que « rêve » l'« alchimiste du verbe » – mais cette guerre de *Barbare* se situe complètement en dehors de l'histoire, loin des « vieilles fanfares » et des « anciens assassins »<sup>7</sup> –, des enthousiasmes aussi bien que des répugnances, tout à fait au-delà et du bien et du mal. L'extrême frontière (« la Cimmérie, patrie de l'ombre et des tourbillons », dans *Délires II*) est elle-même dépassée, pour atteindre, à l'extrême Nord, une région bien plus primordiale, où l'univers ne fait encore (ou à nouveau) que naître. Et vraiment, la guerre cosmique de *Barbare* n'a pas lieu dans l'avenir, ou le présent (bien qu'utopiques), mais hors du temps, dans un espace uniquement mythique. En effet, très souvent chez Rimbaud l'histoire tend à se hausser aux dimensions bien plus épiques du mythe : la « geste latente » dont Pierre Brunel a relevé la présence,

6. Remarquons deux interprétations possibles des « retraites » du 7<sup>e</sup> verset : refuge [Claisse 1988b, rééd. 1990, p. 109], ou « allusion à l'isotopie [...] du militaire » [Wetzl 1983, p. 137].

7. Dans ces « assassins », on a pu voir un écho de *Matinée d'ivresse* (cf. par ex. Guyaux éd. 1985b, p. 194).

notamment dans *Barbare* [1983c, p. 106] ; mais la pleine réalisation de cette geste est toujours finalement compromise par la faiblesse interne de ces mêmes mythes (plutôt, des « fragments » de mythes) [*ibid.*, p. 115], qui tiennent beaucoup trop de la « fantasmagorie » [*ibid.*, p. 99].

Or ce concept du « *mythe* » peut être pris à son tour comme une métaphore désignant tout simplement des histoires fictives – ce qu'on pourrait appeler des « fables ». C'est implicitement le sens adopté par Bruno Claisse : selon lui, les poèmes en prose de Rimbaud « parcourent » [1991, p. 97] toute la *mythologie* d'un siècle, mais pour la « déchiffrer » (et l'« extirper ») [*ibid.*, p. 101] par l'ironie<sup>8</sup> : en effet, cette mythologie n'est qu'une forme d'évasion purement fantastique – hors de la *vie réelle* – vers l'Orient fabuleux, la Nature païenne, etc. Certes, Rimbaud lui-même se nourrit de mythes : notamment, dans *Barbare*, celui de la « plénitude » absolue [Claisse 1991, p. 102] de l'univers des origines, que reflétera d'ailleurs, en des temps historiques, la couleur rouge sang du « pavillon » communaliste [*ibid.*, p. 104]. Mais *Dévotion* fournirait immédiatement la parodie de *Barbare* [*ibid.*, p. 105] : en effet, même dans ce mythe positif et vital, le point faible (le défaut essentiel de vérité et de *réalité*) reste bel et bien, comme toujours, le mythe lui-même, qui ne sera jamais fondé, par sa nature, que « sur l'imaginaire et le désir ». Or tout ce raisonnement anti-mythique attribue implicitement à Rimbaud une échelle de valeurs, qu'on pourrait dire « positiviste » (j'emprunte le mot à Mircea Eliade<sup>9</sup>). Mais d'autres échelles sont concevables : il suffit de rappeler, avec le même Eliade, qu'à d'autres époques, loin d'être un synonyme de fable ou de fausse croyance, le mythe a été au contraire « la seule révélation valable de la réalité »<sup>10</sup>. D'ailleurs, Mario Richter a bien cerné cette *aura* mythique, dans un poème comme *Aube*, dès les tout premiers mots (« J'ai embrassé l'aube d'été ») : l'espace d'un instant unique, on a donc accédé à l'« absolu », et toute la suite n'est qu'un seul effort pour recouvrer cette expérience « extraordinaire » [1975, rééd. 1976, p. 53]<sup>11</sup>. La structure une fois encore cyclique du poème

8. Ainsi, selon Marc Eigeldinger, en incorporant les mythes traditionnels dans ses poèmes, bien souvent Rimbaud ne ferait que les parodier [1984, p. 258].

9. *Mythes, rêves et mystères* (1957), Gallimard, coll. Idées, 1978, p. 21.

10. *Ibid.*, p. 22.

11. Ainsi, en prenant cette mythique « réalité vécue » de Richter (p. 52) dans le sens élémentaire de « réalité biographique », Antoine Fongaro [1976, rééd. 1985, p. 75] essaie au fond,

(puisquela fin renvoie, comme dans *Barbare*, au début) doit arracher cette heure exceptionnelle à la fuite irréversible du temps. D'autre part, chez Rimbaud l'on trouve non pas tant une mythologie, mais une dimension mythique – une tendance, une tension, ou même une quête<sup>12</sup>. D'abord, chez lui le mythe n'est pas la version imagée d'un message utopique, mais rationnel, dont on confie la réalisation (problématique) à l'avenir ; chez Rimbaud, le mythe semble plutôt promettre, comme chez Eliade, la « révélation », présente, d'un « mystère »<sup>13</sup>, d'une réalité plus essentielle (par exemple, le « cœur » vivant de la terre) qui, ne dépassant pas le stade de l'intuition, ne peut être dite que par une voie spéciale – *mythique*, justement. Enfin, toujours selon Eliade, cette « révélation » qu'apporte le mythe sert à « ouvrir » l'horizon désespérément clos « des jours et des saisons » (pourrions-nous dire avec *Barbare*)<sup>14</sup>. Or chez Rimbaud précisément les signes d'une histoire différente, inconnue, d'une sorte d'histoire cosmique, viennent bien des fois s'inscrire dans la trame étroite du temps normal, comme si les présences évoquées dans le poème n'étaient plus uniquement des réalités ou des êtres contingents, mais des essences ; c'est bien pourquoi ces pages si souvent concentrées, contractées, fragmentées même, produisent l'effet paradoxal d'une si puissante *dilatation de l'être*.

### *Mythes « barbares »*

Plus encore qu'énigmatique, Rimbaud est parfois étrange. Voyez un poème comme *Barbare*, si violemment dominé, dès la première lecture,

inconsciemment, de prêter à Richter un présupposé ne s'imposant pas de lui-même, et selon lequel il n'existe au monde que deux possibilités contraires : l'imagination fictive, et l'existence positive, le mythe n'étant qu'un autre visage du premier terme.

12. Puisque, selon le mot heureux de Hugo Friedrich, sa transcendance est probablement un « pôle vide », et toujours à remplir [1956, rééd. 1999, p. 126].

13. *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 14. Ainsi, selon Pierre Brunel la diegesis rimbaldienne mériterait le nom aristotélicien d'« apangelia » [1983c, p. 115]. N'oublions d'ailleurs pas que Roger Caillois place en épigraphe à son chapitre « Paris, mythe moderne » (*Le Mythe et l'homme* [1938], Gallimard, coll. Folio Essais, 1989, p. 153) un vers de Rimbaud : « Voilà la Cité sainte, assise à l'occident ! » [Paris se repeuple].

14. *Aspects du mythe*, Gallimard, coll. Idées, 1963, p. 174. Ainsi, selon Marc Eigeldinger, chez Rimbaud le mythe permet « l'espérance utopique du futur et la vision eschatologique de l'ouverture » [1984, p. 262].

par le mariage impossible des contraires (cruauté et douceur, eau et feu, gel et chaleur... ; même dans l'infime cellule initiale des « fleurs arctiques », Hermann Wetzell [1983, p. 136] a finement relevé le module actif de l'oxymore). Le verset central, qu'Antoine Adam [éd. 1972, p. 1005] aurait même voulu corriger, et que Bruno Claisse [1988b, rééd. 1990, p. 112] dit prudemment « à la limite de la correction syntaxique », semble être particulièrement représentatif de cette opacité fondamentale ; son caractère agrammatical l'empêche d'aboutir à quelque représentation que ce soit d'après Michael Riffaterre [1981, p. 233], et le fait même qu'on puisse « hésiter » à son sujet « entre la coquille et une formulation intentionnelle » le fait choisir par Tzvetan Todorov comme un exemple de la nature foncièrement « indécidable » des *Illuminations* – poèmes où le référent ne serait pas simplement « caché », mais bel et bien « inaccessible »<sup>15</sup>. Mais abordons ce verset central qui faisait souffrir Adam – cette « arabesque inouïe » (la définition est d'Atle Kittang [1975, p. 302]) située au cœur du poème – où bat d'ailleurs, nous le verrons, le « cœur terrestre » : « Les brasiers, pleuvant aux rafales de givre, – Douceurs ! – les feux à la pluie du vent de diamants [...] ». Une lecture qu'on pourrait dire « allégorique » (plus encore que métaphorique) tentera d'identifier par le contexte l'objet décrit, pour ensuite le retrouver plus précisément dans le texte. Et puisque notre décor est « arctique » (comme Rimbaud le souligne au début et à la fin de son poème), ces éruptions ne seraient finalement que celles des « geysers » d'après Antoine Adam [éd. 1972, p. 1004]. Avec plus d'attention aux détails, Bruno Claisse [1988b, rééd. 1990, p. 112] paraphrase de son côté tout le passage, en faisant ressortir, derrière le brouillard rimbaldien, les formes d'un paysage plus familier : des « brasiers qui jaillissent des volcans et retombent en pluies de feu, se mêlant "aux rafales de givre" ». Mais il y a loin de cette vision somme toute bien sage aux paroles violemment incohérentes de Rimbaud...

Or, selon Riffaterre [1981, p. 234 *sqq.*], le « nonsense » disparaît, dès qu'on s'aperçoit qu'un texte aussi largement répétitif invite, par sa nature même, à une lecture non plus seulement « linéaire », mais « verticale » ; ainsi, les « feux » du deuxième segment reprennent les « brasiers » du premier, la « pluie » nous fait retrouver, presque à la lettre, le participe « pleuvant », le « vent » est l'homologue des « rafales », et les diamants nous

15. *Symbolisme et interprétation*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1978, p. 82.

renvoient sans doute à ce « givre » tout aussi scintillant ; bref, la seconde séquence ne ferait que « traduire » en un style « plus élevé » (qu'on songe aux hyperboliques « diamants ») la première ligne, description d'un pur spectacle atmosphérique : là résiderait la raison d'être d'un tel redoublement. Est-ce une raison *suffisante* ? Autrement dit, pourquoi *devoir* traduire ceci en cela ? D'après Riffaterre [*ibid.*, p. 237], cette transformation centrale servirait de modèle à l'ensemble du poème, dont l'enjeu essentiel serait de métamorphoser « the sociolect's *negative* Arctic intertext into the poem's *positive* imagery ». Quoi qu'il en soit, le mécanisme qui à partir de la première séquence crée la deuxième, anormale, n'est peut-être pas aussi simplement spéculaire : ceci à commencer par le point de départ – la première série qui n'était déjà pas tout à fait dépourvue d'ambiguïté, par la vertu d'un *à* qui oscille entre de multiples valeurs, les résumant toutes semble-t-il. Bref, a priori ces brasiers « pleuvent » *quand* les rafales soufflent, mais aussi *parce qu'*elles soufflent (donc sous l'action de ce vent sans doute polaire) – ou peut-être même parce qu'une force autonome les projette *dans la direction de* ces mêmes rafales... Ce qui permet des lectures divergentes : ou bien les rafales, frappant de plein fouet ces brasiers, en font gicler une pluie (métaphorique) de braises ; ou bien les brasiers voyagent effectivement sur les ailes (pour ainsi dire) de ces « rafales de givre », ce qui produit le paradoxe d'un vent glacé transportant une pluie de feu, etc. Mais ce n'est encore rien, en comparaison de la « pluie du vent de diamants » qui envahit la deuxième séquence ; et l'on comprend Antoine Adam : une simple « pluie de diamants » irait tellement mieux ! Or la locution pourtant parallèle – le « vent de diamants » – est tout à fait inusitée ; d'ailleurs, la « pluie du vent » ne l'est pas moins. Comme nous l'avons vu pour la préposition *à*, cette série de déterminations en *de* (mimant des modèles pourtant possibles, mais réduits à exprimer un sens distendu, relâché, vague) créent en fait une formule inhabituelle, littéralement confuse. Mais justement, est-ce qu'ici l'accumulation confuse ne serait pas, en elle-même, significative ? À y regarder de près, le principe moteur de la répétition est, *lui-même*, brouillé par le décalage des deux *à* successifs. Si dans les deux séquences les éléments fondamentaux s'avèrent en apparence les mêmes (feu, pluie, vent, givre ou diamants), c'est la place de la préposition qui a changé de l'une à l'autre, puisque dans la deuxième séquence *à* ne suit plus, mais précède la « pluie » ; cependant, comme à l'origine ce *à* était régi par un verbe (« les brasiers *pleuvant* aux rafales »), on est amené à sous-entendre



une action, ou une situation, du même genre dans le deuxième segment, aux rapports plus elliptiques (« les feux / pleuvant / à la pluie »). Par cette diaprure, ce tremblement arachnéen du texte, la deuxième version recommande donc la première, mais à la façon dynamique d'une roue qui tourne, à chaque tour augmentée d'un élan supplémentaire. Feu, vent, pluie : les éléments contradictoires sont juxtaposés, confondus presque : l'un sort de l'autre ; ainsi, grâce à la fusion kaléidoscopique des substances, une pluie naît du magma brûlant, de même que la brûlure du feu et du givre, ou la dureté des diamants jetés en rafales, évoquent non pas le choc, mais la « douceur »... D'ailleurs, la deuxième séquence finira par introduire la source elle-même de ce mouvement cyclique : le « cœur terrestre ».

On pourrait souligner l'épaisseur métaphorique du passage : « les brasiers *pleuvant* [...] », mais ce transfert de propriétés dénonce peut-être aussi l'osmose ou la porosité des matières : c'est au contact du givre que les brasiers *pleuvent*. Ainsi, après avoir proposé une interprétation métaphorique du « cœur terrestre [...] carbonisé » (selon lui, « a hyperbole of flaming passion »), Riffaterre [1981, p. 237] prend ce même verbe dans sa valeur étymologique. Une même racine relie en effet le magma central (le cœur « carbonisé ») aux cristaux de *carbone* : le dernier terme de la série pourtant chatoyante, indissociable (« la pluie du vent de *diamants* ») semble enfin s'imposer comme le produit fondamental de cet immense travail du « cœur terrestre ». Enchâssée au centre du poème, on lirait la genèse de la pierre lumineuse – la matière de l'univers transfigurée en pure richesse. D'autre part, également porté par des rafales, au bout d'une chaîne de termes analogues, on a vu que le givre également étincelant pourrait être la version prosaïque de ces somptueux diamants. Et c'est encore une preuve que la correspondance verticale des termes, facteur évident (et rassurant) de régularité, demeure quand même plus frappante que complète. En fait, une autre correspondance se dessine, oblique ou plutôt circulaire, entre le « cœur carbonisé » de la fin et les « brasiers » du début, qui s'offrent donc peut-être aussi comme la matière première du diamant. Jaillirait-il, ce diamant, de la rencontre de cette matière en feu avec l'eau glacée du givre <sup>16</sup> ?

16. Dans l'imaginaire traditionnel, le diamant était soit de l'eau cristallisée, soit du feu (le « phlogistique ») également condensé (Ch. Lucas de Pesloüan, « Histoire des idées et des recherches touchant la nature du diamant », *Revue de philosophie*, 1910, et Hélène Metzger, *La Genèse de la science des cristaux*, 1969). Quant au « vent », il faut peut-être songer à son importance pour expliquer l'origine des diamants, qu'une théorie traditionnelle faisait par-

De ce diamant, le givre ne serait donc plutôt qu'une première image, ou qu'un premier modèle. D'une série à l'autre, la scène évoquée ne serait pas forcément identique. En fait, à elle toute seule, la « *pluie du vent* » suffit à reproduire, par la voie de l'anaphore, les « *brasiers pleuvant aux rafales* » : si bien que les « feux » qui la précèdent, mis en vedette par un *à* déplacé, prennent l'apparence d'une greffe, probablement redondante. Or ces étranges « feux » pourraient sans doute renouveler les « brasiers » de la première séquence : mais pourquoi ne désigneraient-ils pas, aussi, des éclats de lumière, une sorte de stade ou de reflet ultérieur du processus ? (Ne parle-t-on pas des « feux », précisément, d'un diamant ?). Bref, la deuxième série répète la première, mais agrémentée d'un écho secondaire, qui dès le début en préfigure l'aboutissement. En réalité, le mouvement qui parcourt un tel texte n'est pas linéaire, mais cyclique (on l'a montré avec les « feux / pleuvant / à la pluie ») – un tourbillon, dont il serait difficile d'identifier les points de départ et d'arrivée : tout se transforme, tout passe dans tout, puisque tout est uni, comme nous l'avons vu, par un lien grammatical (la préposition *de*) aussi explicite qu'indéterminé : un simple signe de relation. Ainsi, finalement, le « cœur terrestre », de métaphore qui devrait figurer le feu central (le centre magmatique de la terre), devient pour de bon un cœur réel, une greffe de matière organique au sein de la matière inanimée. La métaphore se fait donc métamorphose ; de même, en dévoilant leurs liens secrets avec l'histoire de l'homme (le cœur terrestre est carbonisé « pour nous »), des phénomènes purement physiques sortent du cadre de l'histoire naturelle, pour atteindre aux dimensions fabuleuses d'une saga.

Or le principe de la métamorphose agit peut-être dans l'ensemble du poème. Le texte de *Barbare* est visiblement stratifié : par exemple, dès le départ le temps qu'il décrit contient en plus le souvenir d'un autre temps : « Bien *après* les jours et les saisons [...] ». D'autre part, l'apparence graphique de cette page est elle-même significativement morcelée : le poème contient trois parenthèses, dont l'une encadre tout un verset (le 7<sup>e</sup>), plus (au 3<sup>e</sup>) une incise qu'entoure un couple de tirets. Or, comme l'a montré Olivier Bivort [1991b, p. 3], ces tirets doubles sont l'indice d'une rupture

venir dans leurs gisements « sous l'action de violentes rafales » (Jules Verne, *L'Étoile du Sud* [1884], Hachette, 1930, p. 27). C'est d'ailleurs précisément au début des années 1870 qu'en Afrique du Sud on découvre les premiers gisements de diamants pris dans leur roche mère (la « kimberlite »), ce qui permettra de mieux en concevoir le processus d'expulsion *éruptive*, liée à une brusque *diminution* de la température.

dans le processus de l'énonciation : ils y introduisent une voix narrative supplémentaire, celle d'un *je* autre, qui se place virtuellement « en position de lecteur de son propre texte ». Mais c'est précisément à ces quatre endroits, tant soit peu détachés de l'ensemble, qu'apparaissent les seuls verbes du texte (hormis les participes) : et il s'agit de quatre présents. D'autre part, toujours sur le plan de la fragmentation formelle, deux alinéas sont clôturés par une virgule (le 1<sup>er</sup>) ou un tiret (le 3<sup>e</sup>) ; pas de phrase principale, pas d'action déterminante : rien qu'une préparation, une mise en place du décor ; ils semblent donc nous renvoyer aux versets suivants, comme le remarque Nakaji [1991, p. 118, 120]<sup>17</sup> ; or ceux-là aussi ne contiennent que des phrases nominales ; la vision si attendue (toujours la même, dans les deux cas) s'offre ainsi, enfin, dans une étrange et pure présence atemporelle : « Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ; (elles n'existent pas.) ». Cette dernière parenthèse suggère à Hermann Wetzels qu'il implante dans le présent, le poème est tourné aussi vers le futur : ces présences inouïes n'existent pas *encore* [1983, p. 135]. Cependant, comme le remarque de son côté André Guyaux [*éd.* 1985b, p. 193], le « pavillon » (l'objet pourtant le plus étrange du décor) échappe à cette irréalité : il existe, lui – et c'est, je crois, le point de départ de la scène entière.

Olivier Bivort a heureusement dénoué les fils qui trament cette apparition à peine concevable. Le « pavillon des cieus » est, en lui-même, une métaphore absolument traditionnelle ; l'association sang-ciel rouge du couchant est également tout à fait classique [1993, p. 42-44, *sqq.*] ; or, Rimbaud « revivifie » ces deux clichés, en leur accordant une signification, que je dirais (quant à moi) brutalement réaliste. La voûte céleste qui, du côté du soleil couchant, semble saigner comme de la viande rouge, devient à la lettre « le pavillon en viande saignante » – celui que tout le monde pourrait apparemment reconnaître, ou même, celui qu'on a peut-être sous les yeux ici et maintenant. Car, comme très souvent chez Rimbaud, la vision surgit d'une contemplation préalable : un déclic, une perception aussi soudaine que singulière (« un *bizarre* dessin de ponts », dans le poème qui s'intitule justement *Les Ponts*) réorganise tout à coup l'image du monde ; un autre paysage s'insinue dans cette brusque béance de la prose réelle. Ce n'est donc pas un hasard si la séquence du « pavillon »

17. Sauf les verbes entre tirets ou entre parenthèses.

ne contient pas de verbes conjugués : toute expression précise du temps serait en effet déplacée, puisque maintenant le temps est suspendu : le ciel embrasé d'à présent se trouve, d'un seul coup, projeté « sur la soie des mers et des fleurs arctiques » – mais une deuxième voix narrative est également là pour nous rappeler que ces mers et ces fleurs exotiques « n'existent pas » – puisqu'il s'agit *d'une vision*... Cette perception-projection visionnaire est aussi, une fois de plus, une métamorphose ; la matière même du monde assume une tout autre densité : le ciel rouge est maintenant un amalgame de tissu et, l'inorganique devenant vivant, de « viande » : pas de chair, moins animale, mais d'une viande qui, en plus, n'est pas « sanglante », mais, plus matériellement, saignante ; et, tout à fait de la même façon, la profondeur liquide des mers s'est condensée en une surface solide de « soie ». Or ce crépuscule noyé dans son sang fait penser à une gigantesque explosion de violence, laissant des traces ensanglantées dans l'univers physique lui-même ; une véritable apocalypse, mettant aux prises des énergies démesurées, inhumaines. D'où l'interpénétration perpétuelle des éléments et des états : organique et inanimé, douceur et cruauté, froid et chaleur ; dans ce nouvel infini, on ne sépare même plus (comme le remarque Albert Henry [1989a, p. 80]) « musique construite et univers en cataclysmes » ; ainsi, par un élan ivre, vertigineux, les deux extrémités de l'univers sont réunies, en un unique coup d'œil : « La musique, virement des *gouffres* et choc des glaçons aux *astres* ». D'où les points de suspension qui, à la fin de *Barbare*, interrompent le refrain et le verset ; en fait, le tourbillon du verset central s'est propagé jusqu'aux derniers mots du poème, qui rebondit ainsi vers son début ; un cycle sans fin recommence, dont cette suspension exprime précisément le caractère *infini*.

## RÉFÉRENCES \*

- ADAM, Antoine [1950] « L'énigme des *Illuminations* », *Revue des sciences humaines*, octobre-décembre 1950, p. 221-245.
- ADAM, Antoine [1957] Introduction à Rimbaud, *Œuvres*, Le Club du meilleur livre, 1957, p. I-XVI.
- ADAM, Antoine éd. [1972] Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972.
- ADAM, Jean-Michel [1986] « Phrases ou texte ? Aspects de la textualité d'un poème des *Illuminations* », *Cahiers du Département des langues et des sciences du langage de l'Université de Lausanne*, n° 2, 1986, p. 71-110.
- AGOSTI, Stefano [1993] « Da idioma a idioma. Per una "grammatica della visione" in Rimbaud », *Rimbaud : strategie verbali e forme della visione*, actes du colloque de Rome (12-13 décembre 1991), Pisa-Genève, ETS-Slatkine, 1993, p. 7-23.
- AHEARN, Edward J. [1983] *Rimbaud : Visions and Habitations*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1983.
- ALAIN-FOURNIER [1906] voir Rivière 1977.
- ANGELET, Christian [1986] « À propos de Rimbaud : comparaison, métaphore, identification », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte-Cahiers d'histoire des littératures romanes*, 1986, Heft 1-2, p. 116-130.
- ANGELET, Christian [1994] « Métaphores et comparaisons », *Rimbaud 1891-1991*, actes du colloque de Marseille (6-10 novembre 1991) publiés par André Guyaux, Champion, 1994, p. 63-71.
- ARARI, Garmia [1988] « À travers la toile de l'araignée », *Parade sauvage*, n° 5, juillet 1988, p. 113.
- ASCIONE, Marc [1986] « Hypothèses sur le sens de quelques détails », (*Cahiers du*) *Centre culturel Arthur Rimbaud*, n° 10, septembre 1986, p. 27-35.
- ASCIONE, Marc et CHAMBON, Jean-Pierre [1973] « Les "zolismes" de Rimbaud », *Europe*, n° 529-530, mai-juin 1973, p. 114-132.
- BACKÈS, Jean-Louis [1982] « Rimbaud musicien », *Romantisme*, n° 36, 1982, p. 51-63.
- BANDELIER, Danielle [1981] « L'introduction d'*Une saison en enfer* : remarques de style », *Berenice*, n. 2, marzo 1981, p. 11-13
- BANDELIER, Danielle [1987] [Compte rendu de] *Rimbaud maintenant* : « Minute d'éveil » (1984), *Parade sauvage, bulletin*, n° 3, juin 1987, p. 97-101.
- BANDELIER, Danielle [1988] *Se dire et se taire : l'écriture d'« Une saison en enfer » d'Arthur Rimbaud*, Neuchâtel, la Baconnière, coll. Langages, 1988.
- BAUDRY, Jean-Louis [1968] « Le texte de Rimbaud [1] », *Tel Quel*, n° 35, automne 1968, p. 46-63.
- BAUDRY, Jean-Louis [1969] « Le texte de Rimbaud [2] », *Tel Quel*, n° 36, hiver 1969, p. 33-53.
- BELLEZZA, Dario [1989] Voir Guglielminetti éd. 1989.

\* Le lieu d'édition n'est pas mentionné lorsqu'il s'agit de Paris.

- BERCOT, Martine [1984] « Poème en prose et écriture parodique », *Minute d'éveil : Rimbaud maintenant*, actes du colloque de Paris (13-15 janvier 1984), SEDES-CDU, coll. Société des études romantiques, 1984, p. 91-98.
- BERNARD, Suzanne [1959] *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, 1959.
- BERNARD, Suzanne éd. [1960] Rimbaud, *Œuvres*, sommaire biographique, introduction, notices, relevé de variantes et notes par Suzanne Bernard, Garnier, coll. Classiques Garnier, 1960.
- BERNARD, Suzanne et GUYAUX, André éd. [1981] Rimbaud, *Œuvres*, sommaire biographique, introduction, notices, relevé de variantes, bibliographie et notes par Suzanne Bernard et André Guyaux, Garnier, coll. Classiques Garnier, 1981. Nouvelle édition revue, 1987.
- BERSANI, Leo [1984] *A Future of Astyanax: Character and Desire in Literature*, New York, Columbia University Press, 1984.
- BIARD, Jacqueline [1982] « Délires I ou le théâtre du double », *Lectures de Rimbaud*, réunies par André Guyaux, *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1982, n° 1-2, p. 117-124.
- BIVORT, Olivier [1987] « L'analyse des catégories verbales et le projet de voyance dans *Adieu d'Une saison en enfer* », *Arthur Rimbaud: Poesia e avventura*, actes du colloque de Grosseto (11-14 septembre 1985), a cura di Mario Matucci, Pisa, Pacini, 1987, p. 199-208.
- BIVORT, Olivier [1989] « Un système linguistique de création dans les *Illuminations* : l'exemple de l'article défini générique », *Romanic Review*, Vol. 80, No. 1, January 1989, p. 89-99.
- BIVORT, Olivier [1990] « Écriture de l'échec, écriture du désir », *Rimbaud à la loupe. Hommage à Cecil A. Hackett*, actes du colloque de Cambridge (10-12 septembre 1987), *Parade sauvage*, coll. Colloque [2], 1990, p. 207-215.
- BIVORT, Olivier [1991a] « Un problème référentiel dans les *Illuminations* : les syntagmes nominaux démonstratifs », *Parade sauvage*, n° 7, 1991, p. 89-102.
- BIVORT, Olivier [1991b] « Le tiret dans les *Illuminations* », *Parade sauvage*, n° 8, septembre 1991, p. 2-8.
- BIVORT, Olivier [1992] « Rimbaud agrammatical ? », *L'Alchimie du verbe* d'Arthur Rimbaud, actes du colloque de Turin (23-24 avril 1991), éd. Sergio Sacchi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, p. 39-55.
- BIVORT, Olivier [1993] « Rimbaud : pavillon barbare et tissage textuel », *Metafore rovesciate : retorica della finzione da Rimbaud a Duhamel*, a cura di Valeria Gianolio, Roma, Bulzoni, coll. Biblioteca dei Quaderni del Novecento francese, 1993, p. 41-55.
- BIVORT, Olivier et MURPHY, Steve [1994] *Rimbaud. Publications autour d'un centenaire*, Supplemento al n. 113 di *Studi francesi*, maggio-agosto 1994, avant-propos de Mario Richter, Torino, Rosenberg et Sellier, 1994.
- BOBILLLOT, Jean-Pierre [1986] « Rimbaud et le vers libre », *Poétique*, n° 66, avril 1986, p. 199-216.
- BOBILLLOT, Jean-Pierre [1991] « Rimbaud moderne ? Absolument ! », *Impressions du Sud*, n° 29, été 1991, p. 22-25.
- BONA, Gian Piero éd. [1973] Rimbaud, *Opere*, testo a fronte, a cura di Gian Piero Bona, Torino, Einaudi, 1973. Rééd. Einaudi tascabili, 1990.
- BONNEFOY, Yves [1961] *Rimbaud par lui-même*, Le Seuil, 1961. Rééd. coll. Écrivains de toujours, 1983.
- BORER, Alain [1984] *Rimbaud en Abyssinie, essai*, Le Seuil, coll. Fiction & Cie, 1984.
- BORER, Alain éd. [1991] Rimbaud, *Œuvre-Vie*, édition du centenaire établie par Alain Borer avec la collaboration d'Andrée Montègre, Arléa, 1991.
- BRIET, Suzanne [1970] « L'humour de Rimbaud », *Études rimbaldiennes 2 (Avant-siècle 10)*, Minard, 1970, p. 15-40.
- BRUNEL, Pierre [1980] « Mythocritique de Ville », *Arthur Rimbaud 4, La Revue des lettres modernes*, n° 594-599, 1980, p. 15-23.

- BRUNEL, Pierre [1981] « Guerre et le cycle de la force dans les *Illuminations* », *Berenice*, n. 2, marzo 1981, p. 28-43.
- BRUNEL, Pierre [1982] « *Âge d'or* ou l'"opéra fabuleux" », *Lectures de Rimbaud, Revue de l'Université de Bruxelles*, 1982, n° 1-2, p. 77-91. Rééd. sous le titre « *Âge d'or* et "opéra fabuleux" », dans *Rimbaud sans occultisme*, Bari-Paris, Schena-Didier Érudition, coll. Biblioteca della ricerca, 2000, p. 149-167.
- BRUNEL, Pierre [1983a] *Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Seyssel, Champ Vallon, coll. Champ poétique, 1983.
- BRUNEL, Pierre [1983b] *Rimbaud. Projets et réalisations*, Champion, coll. Unichamp, 1983.
- BRUNEL, Pierre [1983c] « La poétique du récit mythique dans les *Illuminations* de Rimbaud », *Littérature et mythe, Versants*, n° 4, 1983, p. 99-118.
- BRUNEL, Pierre éd. [1987] Rimbaud, *Une saison en enfer*, édition critique par Pierre Brunel, Corti, 1987.
- BRUNEL, Pierre [1991] « Rimbaud et la tentation de l'Orient », *Europe*, juin-juillet 1991, p. 70-81. Rééd. dans *Rimbaud sans occultisme*, Bari-Paris, Schena-Didier Érudition, coll. Biblioteca della ricerca, 2000, p. 267-285.
- CASTEX, Pierre-Georges [1986] « Rimbaud en 1986 : une année capitale », *L'Information littéraire*, septembre-octobre 1986, p. 148-157 et novembre-décembre 1986, p. 214-224.
- CAVALLERI, Cesare [1991] « Traduire L'Éternité », *Studi cattolici*, n. 369, novembre 1991.
- CHAMBERS, Ross [1969] « Rimbaud et le regard créateur », *Saggi e ricerche di letteratura francese*, Vol. 10, 1969, p. 197-228.
- CHAMBON, Jean-Pierre [1988] « Facule lyrique », *Parade sauvage*, n° 5, juillet 1988, p. 110.
- CHAMBON, Jean-Pierre [1990] « "On les envoie prendre du dos en ville" (*Parade*) : du lexique à la syntaxe et vers l'exégèse », *Malédiction ou révolution poétique : Lautréamont / Rimbaud*, actes du colloque de Cerisy (15-22 juillet 1989), *Lez Valenciennes*, n° 13, 1990, p. 177-185.
- CHAROLLES, Michel [1973] « Le texte poétique et sa signification : une lecture du poème intitulé *Mouvement (Illuminations)* et de quelques commentaires qui en ont été donnés », *Europe*, n° 529-530, mai-juin 1973, p. 97-114.
- CLAISSE, Bruno [1988a] « *Villes* [I] et *Villes* [II] ou le jeu de miroirs », *Rimbaud : le poème en prose et la traduction poétique*, édité par Sergio Sacchi, Tübingen, Gunter Narr, coll. Études littéraires françaises, 1988, p. 99-111. Rééd. dans *Rimbaud ou le dégageement rêvé : essai sur l'idéologie des « Illuminations »*, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, coll. Bibliothèque sauvage, 1990, p. 71-84.
- CLAISSE, Bruno [1988b] « *Barbare* et le "nouveau corps amoureux" », *Rivista di letteratura moderna e comparate*, Vol. XLI, Fasc. 2, 1988, p. 153-163. Rééd. dans *Rimbaud ou le dégageement rêvé, op. cit.*, p. 107-115.
- CLAISSE, Bruno [1988c] « *Ville* et les ambiguïtés de la modernité », *L'Information littéraire*, octobre-novembre 1988, p. 52-58. Rééd. dans *Rimbaud ou le dégageement rêvé, op. cit.*, p. 85-93.
- CLAISSE, Bruno [1990a] *Rimbaud ou le dégageement rêvé : essai sur l'idéologie des « Illuminations »*, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, coll. Bibliothèque sauvage, 1990.
- CLAISSE, Bruno [1990b] « Rimbaud et les poncifs du jour (notes sur *Après le Déluge*) », *Rimbaud à la loupe : hommage à Cecil A. Hackett*, actes du colloque de Cambridge (10-12 septembre 1987), *Parade sauvage*, coll. Colloque [2], 1990, p. 149-156.
- CLAISSE, Bruno [1991] « Mythiques *Illuminations* », *Arthur Rimbaud : bruits neufs*, textes réunis par Roger Little, *Sud*, hors série, 1991, p. 97-108.
- CLAISSE, Bruno [1992] « *Ouvriers* et la fonction du poète », *Rimbaud cent ans après*, actes du colloque de Charleville-Mézières (5-10 septembre 1991), éd. Steve Murphy, *Parade sauvage*, coll. Colloque [3], 1992, p. 194-209.

- CLAUDEL, Paul [1912] « Rimbaud », Préface aux *Œuvres* de Rimbaud, Mercure de France, 1912, p. 7-21, publiée aussi dans *La Nouvelle Revue française*, 1<sup>er</sup> octobre 1912, p. 557-567. Rééd. dans *Œuvres en prose*, éd. Jacques Petit et Charles Galpérine, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 514-521.
- COUDE, Agnès [1984] « Cillets », *Parade sauvage*, n° 1, octobre 1984, p. 86.
- COHEN, Jean [1966] *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966.
- COHN, Robert Greer [1973] *The Poetry of Rimbaud*, Princeton University Press, 1973.
- COLLOT, Michel [1980] « La dimension du déictique », *Littérature*, n° 38, mai 1980, p. 62-76.
- COLLOT, Michel [1984] « Quelques versions de la scène primitive », *Circeto*, n° 2, février 1984, p. 15-26.
- COLLOT, Michel [1988] *L'Horizon fabuleux*, t. I : XIX<sup>e</sup> siècle, Corti, 1988.
- COQUET, Jean-Claude [1969] « Combinaison et transformation en poésie », *L'Homme*, janvier-mars 1969, p. 23-41. Rééd. dans *Sémiotique littéraire : contribution à l'analyse sémiotique du discours*, Tours, Mame, coll. Univers sémiotique, 1973, p. 67-70.
- CORDONIER, Noël [1991] « Ouverture du Buffet », *Parade sauvage*, n° 7, janvier 1991, p. 8-15.
- CORSETTI, Jean-Paul [1986] « Poésie et initiation dans l'œuvre de Rimbaud », *Rimbaud multiple*, actes du colloque de Cerisy (26 août-5 septembre 1982), Gourdon, Bedou et Touzot, 1986, p. 80-99.
- DAVIES, Margaret [1972] « Le thème de la voyance dans *Après le Déluge*, *Métropolitain* et *Barbare* », *Arthur Rimbaud 1, La Revue des lettres modernes*, n° 323-326, 1972, p. 19-39.
- DAVIES, Margaret [1980] « Ville », *Arthur Rimbaud 4, La Revue des lettres modernes*, n° 594-599, 1980, p. 7-14.
- DAVIES, Margaret [1988] « Phrases : une lecture », *Parade sauvage*, n° 5, juillet 1988, p. 63-71.
- DE BEER, Jan [1987] « Rimbaud aux Pays-Bas », *Le Français dans le monde*, n° 207, février-mars 1987, p. 43-47.
- DELAHAYE, Ernest [1925] *Souvenirs familiers à propos de Rimbaud, Verlaine et Germain Nouveau*, Messein, 1925.
- DELAHAYE, Ernest [1927] « Les Illuminations » et « Une saison en enfer » de Rimbaud, Messein, 1927.
- DELAMAIN, Maurice [1950] « La graphologie appelée au procès Rimbaud », *La Graphologie*, n° 38, avril 1950, p. 18-24.
- DENIS, Yves [1965] « Deux gloses de Rimbaud : *Après le Déluge* et *H* », *La Brèche*, n° 8, novembre 1965, p. 57-66. Rééd. revue dans *Les Temps modernes*, n° 260, janvier 1968, p. 1261-1276.
- DHÔTEL, André [1952] *Rimbaud et la révolte moderne*, Gallimard, coll. Les Essais, 1952.
- DIDIER, Béatrice [1987] « Le motif musical dans l'œuvre de Rimbaud », *Arthur Rimbaud : poesia e avventura*, atti del colloquio di Grosseto (11-14 settembre 1985), a cura di Mario Matucci, Pisa, Pacini, coll. Università degli Studi di Pisa, Istituto di lingua e letteratura francese, 1987, p. 13-32.
- DILLMAN, Karin S. [1984] *The Subject in Rimbaud: from Self to « Je »*, New York-Berne-Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, coll. American University Studies, 1984.
- EAUBONNE, Françoise d' [1960] *Verlaine et Rimbaud ou la fausse évasion*, Albin Michel, 1960.
- EIGELDINGER, Frédéric et GENDRE, André [1974] *Delahaye témoin de Rimbaud*, textes réunis et commentés avec des inédits par Frédéric Eigeldinger et André Gendre, Neuchâtel, la Baconnière, coll. Langages, 1974.
- EIGELDINGER, Marc [1972] « L'image crépusculaire dans la poésie de Rimbaud », *Arthur Rimbaud 1, La Revue des lettres modernes*, n° 323-326, 1972, p. 7-17.



- EIGELDINGER, Marc [1980] « L'anomie dans *Une saison en enfer* », *Romantisme*, n° 27, 1980, p. 3-13. Rééd. dans *Lumières du mythe*, PUF, coll. Écriture, 1983, p. 127-143.
- EIGELDINGER, Marc [1982] « Lecture mythique d'*Aube* », *Lectures de Rimbaud, Revue de l'Université de Bruxelles*, 1982, n° 1-2, p. 141-151. Rééd. dans *Lumières du mythe, op. cit.*, p. 145-157.
- EIGELDINGER, Marc [1983] *Lumières du mythe*, PUF, coll. Écriture, 1983.
- EIGELDINGER, Marc [1984] « L'intertextualité mythique dans les *Illuminations* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 36, mai 1984, p. 253-272.
- ÉTIEMBLE [1957] Rimbaud, *Pages choisies*, avec une notice biographique, une introduction, des notes explicatives, une documentation thématique, des jugements, un questionnaire et des sujets de devoirs, par Étienne Larousse, coll. Classiques Larousse, 1972.
- ÉTIEMBLE [1984] *Rimbaud, système solaire ou trou noir ?*, PUF, coll. Écrivains, 1984.
- ÉTIEMBLE [1986] « Le mythe du "pubère" », *Parade sauvage*, n° 3, avril 1986, p. 14-17.
- ÉTIEMBLE et GAUCLERE, Yassu [1936] *Rimbaud*, Gallimard, 1936. Rééd. revue et augmentée, coll. Les Essais, 1966.
- FAURISSON, Robert [1961] « A-t-on lu Rimbaud ? », *Bizarre*, n° 21-22, 4<sup>e</sup> trimestre 1961, p. 1-48. Rééd. dans *La Bibliothèque volante*, n° 4, juillet 1971, p. 2-37.
- FELSCH, Angelika [1977] *Arthur Rimbaud, Poetische Struktur und Kontext: Paradigmatische Analyse und Interpretation einiger « Illuminations »*, Bonn, Bouvier-Herbert Grundmann, 1977.
- FONGARO, Antoine [1962] « Les échos verlainiens chez Rimbaud et le problème des *illuminations* », *Revue des sciences humaines*, fasc. 106, avril-juin 1962, p. 263-272. Rééd. dans *Sur Rimbaud : lire (Illuminations)*, Toulouse, Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, coll. Les Cahiers de Littératures, 1985, p. 9-19.
- FONGARO, Antoine [1969] « Pour l'exégèse d'*Illuminations* », *Studi francesi*, n. 39, septembre-décembre 1969, p. 491-497. Rééd. dans *Sur Rimbaud : lire (Illuminations), op. cit.*, p. 21-30.
- FONGARO, Antoine [1976] « Pour l'exégèse d'*Aube* », *Studi francesi*, n. 60, septembre-décembre 1976, p. 534-537. Rééd. dans *Sur Rimbaud : lire (Illuminations), op. cit.*, p. 73-77.
- FONGARO, Antoine [1980] « Obscène Rimbaud 2 », *Studi francesi*, n. 72, septembre-décembre 1980, p. 499-501. Rééd. dans *Sur Rimbaud : lire (Illuminations), op. cit.*, p. 101-104.
- FONGARO, Antoine [1983a] « Pour l'exégèse de *Dévotion* », *Rivista di letteratura moderna e comparata*, luglio-settembre 1983, n. 3, p. 241-249. Rééd. dans *Sur Rimbaud : lire (Illuminations), op. cit.*, p. 87-94.
- FONGARO, Antoine [1983b] « Les vers mesurés dans *Illuminations* », *Littératures*, n° 8, automne 1983, p. 63-79. Rééd. dans *Sur Rimbaud : lire (Illuminations), op. cit.*, p. 109-125.
- FONGARO, Antoine [1984] « Sur la deuxième phrase de *Fairy* », *Littératures*, n° 11, automne 1984, p. 107-113. Rééd. dans *Sur Rimbaud : lire (Illuminations), op. cit.*, p. 79-85.
- FONGARO, Antoine [1985] *Sur Rimbaud : lire (Illuminations), op. cit.*
- FONGARO, Antoine [1986] « De Vigny à Rimbaud, par Michelet », *Parade sauvage*, n° 4, septembre 1986, p. 96-98. Rééd. dans « *Fraguemants* » *rimbaldiques*, Toulouse, Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, coll. Les Cahiers de Littératures, 1989, p. 101-104.
- FONGARO, Antoine [1987] « Rimbaud et Banville : remarques sur la création rimbaldienne », *Arthur Rimbaud : poesia e avventura*, atti del colloquio di Grosseto (11-14 settembre 1985), a cura di Mario Matucci, Pisa, Pacini, coll. Università degli Studi di Pisa, Istituto di lingua e letteratura francese, 1987, p. 155-165. Rééd. dans « *Fraguemants* » *rimbaldiques, op. cit.*, p. 147-157.
- FONGARO, Antoine [1988a] « Femmes-fleurs-marbre-mer », *Rimbaud : Le poème en prose et la traduction poétique*, éd. Sergio Sacchi, Tübingen, Gunter Narr, 1988, p. 51-56. Rééd. dans « *Fraguemants* » *rimbaldiques, op. cit.*, p. 105-111.

- FONGARO, Antoine [1988b] « La cathédrale et le lac », *Parade sauvage, Bulletin* n° 4, mars 1988, p. 77-78. Rééd. dans « *Fraguemants* » *rimbaldiques*, op. cit., p. 43-44.
- FONGARO, Antoine [1989] « *Fraguemants* » *rimbaldiques*, Toulouse, Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, coll. Les Cahiers de Littératures, 1989.
- FORESTIER, Louis éd. [1973] Rimbaud, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, préface de René Char, texte présenté, établi et annoté par Louis Forestier, Gallimard, coll. Poésie Gallimard, 1973. Seconde édition revue, 1984.
- FORESTIER, Louis éd. [1992] Rimbaud, *Œuvres complètes, correspondance*, édition présentée et établie par Louis Forestier, Laffont, coll. Bouquins, 1992.
- FOUCHER, Émile [1991] « Arthur Rimbaud et la mission catholique de Harar » *Rimbaud, Europe*, juin-juillet 1991, p. 88-97.
- FOWLIE, Wallace [1965] *Rimbaud*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1965.
- FOWLIE, Wallace éd. [1966] Rimbaud, *Complete Works. Selected Letters*, Translation, Introduction and Notes by Wallace Fowlie, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1966.
- FRANC, Anne-Marie [1984] « *Voyelles*, un adieu aux vers latins », *Poétique*, n° 60, novembre 1984, p. 411-422.
- FRANKEL, Margherita [1975] *Le Code dantesque dans l'oeuvre de Rimbaud*, Nizet, 1975.
- FRIEDRICH, Hugo [1956] *Die Struktur der modernen Lyrik, von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Hamburg, Rowohlt, coll. Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, 1956. *Structure de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Le Livre de poche, coll. Références, 1999.
- FUSCO, Susan W. [1976] *Syntactic Structure in Rimbaud's « Illuminations » : a Stylistic Approach to the Analysis of Form in Prose Poetry*, University, Romance Monographs, 1976. Revised Edition, 1990.
- GARELLI, Jacques [1983] *Le Temps des signes*, Klincksieck, 1983.
- GARELLI, Jacques [1985] « Introduction à une ontologie du sensible : parcours de Rimbaud », *Revue de métaphysique et de morale*, avril-juin 1985, p. 204-217.
- GEHRING, Marco [1986] « Une lecture de *Conte* », *Le Point vélisque : études sur Arthur Rimbaud et Germain Nouveau*, actes du colloque de Neuchâtel (27 et 28 mai 1983), Neuchâtel, la Baconnière, coll. Langages, 1986, p. 131-140.
- GENGOUX, Jacques [1950] *La Pensée poétique de Rimbaud : le système, ses sources*, Nizet, 1950.
- GENINASCA, Jacques [1986] « Une "musique savante" ou l'abstraction en acte », *Le Point vélisque : études sur Arthur Rimbaud et Germain Nouveau*, actes du colloque de Neuchâtel (27 et 28 mai 1983), Neuchâtel, la Baconnière, coll. Langages, 1986, p. 141-150.
- GILBERT-LECOMTE, Roger [1972] *Arthur Rimbaud*, Montpellier, Fata Morgana, coll. Scholies, 1972.
- GIUSTO, Jean-Pierre [1980] *Rimbaud créateur*, PUF, coll. Publications de la Sorbonne, série Littératures, 1980.
- GIUSTO, Jean-Pierre [1985] « *Après le Déluge* : l'écriture des êtres de rêverie et la parodie », *Parade sauvage*, n° 2, avril 1985, p. 72-79.
- GLEIZE, Jean-Marie [1983] *Poésie et figuration*, Le Seuil, coll. Pierres vives, 1983.
- GLEIZE, Jean-Marie [1984] « "D'ailleurs il n'y a rien à voir là-dedans" », *Rimbaud à neuf, Revue des sciences humaines*, n° 193, janvier-mars 1984, p. 33-37.
- GRANGE FIORI, Diana éd. [1975] Rimbaud, *Opere*, a cura di Diana Grange Fiori, introduzione di Yves Bonnefoy, Milano, Mondadori, coll. I Meridiani, 1975.
- GREINER, Thorsten [1985] [Compte rendu de] Eva Riedel, *Strukturwandel in der Lyrik Rimbauds* [1982], *Parade sauvage, bulletin*, n° 1, février 1985, p. 78-83.
- GUERDON, David [1980] *Rimbaud : la clef alchimique*, Laffont, coll. Les Portes de l'étrange, 1980.

- GUERDON, David [1986] « L'itinéraire alchimique d'Arthur Rimbaud », *Rimbaud multiple*, actes du colloque de Cerisy (26 août-5 septembre 1982), Gourdon, Bedou et Touzot, 1986, p. 100-112.
- GUGLIELMINETTI, Marziano éd. [1989] Rimbaud, *Opere in versi e in prosa*, nuova traduzione con testo a fronte, introduzione e note di Marziano Guglielminetti, traduzione e premessa di Dario Bellezza, Milano, Garzanti, coll. I Grandi libri, 1989.
- GUYAUX, André [1977a] « Personnes et personnages, poème en prose et narration : une analyse de *Vagabonds* de Rimbaud », *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, 1977, n° 1, p. 108-125.
- GUYAUX, André [1977b] « *Aube* : la fugacité de l'ambigu », *Rimbaud vivant*, n° 13, 4<sup>e</sup> trimestre 1977, p. 3-15.
- GUYAUX, André [1982] « Poétique du glissement », *Lectures de Rimbaud, Revue de l'Université de Bruxelles*, 1982, n° 1-2, p. 185-213.
- GUYAUX, André [1984a] « Alchimie du vers, anachronie du verbe », *L'Information littéraire*, janvier-février 1984, p. 17-28. Rééd. revue dans *Duplicités de Rimbaud*, op. cit., p. 31-41.
- GUYAUX, André [1984b] « L'autre et le rêve », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 36, mai 1984, p. 223-238. Rééd. revue dans *Duplicités de Rimbaud*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1991, p. 57-67.
- GUYAUX, André [1984c] « Hermétisme du sens et sens de l'hermétisme dans les *Illuminations* », *Minute d'éveil : Rimbaud maintenant*, actes du colloque de Paris (13-15 janvier 1984), SEDES-CDU, coll. Société des études romantiques, 1984, p. 199-208.
- GUYAUX, André [1984d] « Noms de femmes », *Parade sauvage*, n° 1, octobre 1984, p. 59-65.
- GUYAUX, André [1985a] *Poétique du fragment : essai sur les « Illuminations » de Rimbaud*, Neuchâtel, la Baconnière, coll. Langages, 1985.
- GUYAUX, André éd. [1985b] Rimbaud, *Illuminations*, texte établi et commenté par André Guyaux, Neuchâtel, la Baconnière, coll. Langages, 1985.
- GUYAUX, André [1987] « Généalogie des *Illuminations* », *Rivista di letteratura moderna e comparata*, gennaio-marzo 1987, p. 5-17. Rééd. revue dans *Duplicités de Rimbaud*, op. cit., p. 43-55.
- GUYAUX, André [1991] « Mystères et clartés du guillemet rimbaldien », *Parade sauvage*, n° 8, septembre 1991, p. 26-34.
- GUYAUX, André [1993] « *Les Déserts de l'amour* », *Rimbaud : strategie verbali e forme della visione*, actes du colloque de Rome (12-13 décembre 1991), Pisa-Genève, ETS-Slatkine, 1993, p. 53-64.
- HACKETT, Cecil A. [1938] *Le Lyrisme de Rimbaud*, Nizet et Bastard, 1938.
- HACKETT, Cecil A. [1967] *Autour de Rimbaud*, Klincksieck, coll. Bibliothèque française et romane, publiée par le Centre de philologie romane de la Faculté des lettres de Strasbourg, 1967.
- HACKETT, Cecil A. [1969] « Rimbaud, *Illuminations : Aube* », *The Art of Criticism: Essays in French Literary Analysis*, Peter H. Nurse ed., Edinburgh, The University Press, 1969, p. 217-224.
- HACKETT, Cecil A. [1981] *Rimbaud : a Critical Introduction*, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press, coll. Major European Authors, 1981.
- HACKETT, Cecil A. [1982] « Rimbaud et Apollinaire : quelques différences », *Lectures de Rimbaud, Revue de l'Université de Bruxelles*, 1982, n° 1-2, p. 215-230.
- HACKETT, Cecil A. éd. [1986] Rimbaud, *Œuvres poétiques : Poésies, Vers nouveaux, Une saison en enfer, Illuminations*, textes présentés et commentés par Cecil Arthur Hackett, illustrations de Pierre Clayette, Imprimerie nationale, coll. Lettres françaises, 1986.

- HACKETT, Cecil A. [1987] « Anglicismes dans les *Illuminations* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, mars-avril 1987, p. 191-199.
- HACKETT, Cecil A. [1992] « "Il y a une horloge qui ne sonne pas" », *Rimbaud cent ans après*, actes du colloque de Charleville-Mézières (5-10 septembre 1991), éd. Steve Murphy, *Parade sauvage*, coll. Colloque [3], 1992, p. 188-193.
- HAMON, Philippe [1979] « Narrativité et illisibilité : essai d'analyse d'un texte de Rimbaud (*Conte*) », *Poétique*, n° 40, novembre 1979, p. 453-464.
- HAUTECOEUR, Louis [1949] *Littérature et peinture en France du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Armand Colin, 1949. Rééd. 1963.
- HENRY, Albert [1953] « "Magnifique, la luxure" », *Romanica Gandensia*, 1953, I, p. 179-189. Rééd. dans *Études de syntaxe expressive. Ancien français et français moderne*, Bruxelles, Éditions de l'Université, coll. Faculté de philosophie et lettres, 2<sup>e</sup> éd., 1977, p. 155-169.
- HENRY, Albert [1966] « Linguistique structurale et esthétique littéraire : un essai d'explication de *Enfance*, de Rimbaud », *Méthodes de la grammaire : tradition et nouveauté*, actes du colloque de Liège (18-20 novembre 1964), Les Belles lettres, 1966, p. 105-127. Rééd. revue dans *Lecture de quelques « Illuminations »*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1989, p. 13-35.
- HENRY, Albert [1984] « Sur deux poèmes de Rimbaud : *Angoisse* et *Homme* », *Bulletin de la classe des lettres et des sciences morales et politiques*, 5<sup>e</sup> série, t. 70, n° 11, 1984, p. 297-314. Rééd. revue dans *Lecture de quelques « Illuminations »*, *op. cit.*, p. 59-76 et dans *Contributions à la lecture de Rimbaud*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, coll. Mémoires de la classe des Lettres, 1998, p. 127-142.
- HENRY, Albert [1986] « Rimbaud et les paragraphes », *Parade sauvage*, n° 3, avril 1986, p. 67-72. Rééd. dans *Lecture de quelques « Illuminations »*, *op. cit.*, p. 143-150 et dans *Contributions à la lecture de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 266-272.
- HENRY, Albert [1988] « Corriger Rimbaud ? », *Parade sauvage*, n° 5, juillet 1988, p. 72-75. Rééd. dans *Lecture de quelques « Illuminations »*, *op. cit.*, p. 138-142 et dans *Contributions à la lecture de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 261-265.
- HENRY, Albert [1989a] « *Solde* et le thème de la création poétique dans les *Illuminations* », dans *Lecture de quelques « Illuminations »*, *op. cit.*, p. 77-93. Rééd. dans *Contributions à la lecture de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 151-166.
- HENRY, Albert [1989b] *Lecture de quelques « Illuminations »*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1989.
- HENRY, Albert [1993] « Lecture (partielle) de *Après le Déluge* », *Rimbaud : strategie verbali e forme della visione*, actes du colloque de Rome (12-13 décembre 1991), Pisa-Genève, ETS-Slatkine, 1993, p. 65-77. Rééd. dans *Contributions à la lecture de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 17-40.
- HENRY, Albert [1994] « La facule discursive dans l'œuvre de Rimbaud », *Parade sauvage*, n° 9, février 1994, p. 69-90. Rééd. dans *Contributions à la lecture de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 282-299.
- HUBERT, Renée Riese [1969] « The Use of Reversals in Rimbaud's *Illuminations* », *L'Esprit créateur*, Vol. 9, No. 1, Spring 1969, p. 9-18.
- JACOBBI, Ruggero [1974] *Rimbaud : la vita, la poesia, i testi esemplari*, Milano, Accademia, coll. I Memorabili, 1974.
- JOHNSON, Barbara [1973] « La vérité tue : une lecture de *Conte* », *Littérature*, n° 11, octobre 1973, p. 68-77.
- JUTRIN, Monique [1976] « Parole et silence dans *Une saison en enfer* : l'expérience du "moi divisé" », *Arthur Rimbaud 3, La Revue des lettres modernes*, n° 445-449, 1976, p. 7-23.
- KIM, Jong-Ho [1993] *Le Vide et le corps des « Illuminations »*, préface de Louis Forestier, Charleville-Mézières, Musée-bibliothèque Arthur Rimbaud, coll. Bibliothèque sauvage, 1993.

- KINGMA-EIJGENDAAL, Albertine W. G. [1982] « Une lecture iconique de quelques *Illuminations* de Rimbaud », *Neophilologus*, Vol. 66, Nr. 2, April 1982, p. 179-209. Rééd. dans *Le Plaisir de la suggestion poétique : quelques analyses de la forme suggestive chez Rimbaud, Verlaine et Ponge*, Leiden, Rijksuniversiteit, 1983, p. 64-110.
- KINGMA-EIJGENDAAL, Albertine W. G. [1991] « Structuralisme et motivation du signe poétique », *Parade sauvage*, n° 7, janvier 1991, p. 48-61.
- KITTANG, Atle [1975] *Discours et jeu : essai d'analyse des textes d'Arthur Rimbaud*, Bergen-Oslo-Tromsø et Grenoble, Universitetsforlaget et Presses Universitaires de Grenoble, coll. Contributions norvégiennes aux études romanes, 1975.
- LAPEYRE, Paule [1981] *Le Vertige de Rimbaud : clé d'une perception poétique*, Neuchâtel, la Baconnière, coll. Langages, 1981.
- LAURENT, Jean-François [1986] « Problèmes de l'écriture poétique : Roman, Conte et Sonnet d'Arthur Rimbaud », *Centre culturel Arthur Rimbaud*, cahier n° 10, septembre 1986, p. 47-55.
- LAWLER, James R. [1986] « Rimbaud et la "chère image" : lecture d'Ouvriers », *L'Esprit nouveau dans tous ses états*, textes réunis en hommage à Michel Décaudin, Minard, coll. La Thésosothèque, 1986, p. 121-130.
- LAWLER, James R. [1988] « The Self-Creative Poet : a Reading of Rimbaud's *Enfance* », *Saggi e ricerche di letteratura francese*, Vol. 27, 1988, p. 157-177.
- LAWLER, James R. [1989] « René Char et "la musique savante" », *Parade sauvage*, n° 6, juin 1989, p. 156-158.
- LEGRAND, Gérard [1987] « Rimbaud, Lautréamont : "des provisions pour longtemps" », *Magazine Littéraire*, n° 247, novembre 1987, p. 19.
- LITTLE, Roger [1973] « Rimbaud : au seuil de l'illumination », *Arthur Rimbaud 2, La Revue des lettres modernes*, n° 370-373, 1973, p. 81-92.
- LITTLE, Roger [1983] *Rimbaud : « Illuminations »*, London, Grant & Cutler, coll. Critical Guides to French Texts, 1983.
- MACLEAN, Marie [1990] « "Such Stuff as Dreams are Made on" : the Dream Work in Parnassian and Anti-Parnassian Poetry », dans *Patterns of Evolution in Nineteenth-Century French Poetry*, edited by Lawrence Watson and Rosemary Lloyd, Oxon, The Talents Press, 1990.
- MAGNY, Claude-Edmonde [1949] *Arthur Rimbaud*, Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 1949.
- MALLARMÉ, Stéphane [1896] « Arthur Rimbaud », *The Chap Book*, 15 mai 1896. Rééd. dans *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 512-519.
- MARANINI, Lorenza [1982] « Lo spazio di Rimbaud », *Micromégas*, n. 23-24, gennaio-agosto 1982, p. 127-153.
- MARCOTTE, Gilles [1983] *La Prose de Rimbaud*, Montréal, Primeur, coll. L'Échiquier, 1984. Rééd. Québec, Boréal, 1989.
- MARGONI, Ivos éd. [1964] Rimbaud, *Œuvres-Opere*, a cura di Ivos Margoni, Milano, Feltrinelli, 3a ed., 1971.
- MARGONI, Ivos et COLLETTA, Cesare éd. [1981] Rimbaud, *Illuminazioni*, introduzione, traduzione e note di Ivos Margoni e Cesare Colletta, commento di Cesare Colletta, testo francese a fronte, Milano, Rizzoli, coll. Biblioteca universale Rizzoli, 1981.
- MATUCCI, Mario éd. [1952] Rimbaud, *Illuminations*, versione con testo a fronte, introduzione e note a cura di Mario Matucci, Firenze, Sansoni, coll. Universale letteraria Sansoni, 1952. Rééd. 1992.
- MATUCCI, Mario [1954] « Il maggio 1972 nella poesia di Rimbaud », *Rivista di letterature moderne e comparate*, gennaio-giugno 1954, p. 26-32.

- MATUCCI, Mario [1970] « Riflessioni sui *Derniers vers* di Rimbaud », *Quaderni francesi*, Vol. 1, 1970, p. 601-607.
- MATUCCI, Mario [1984] « Les *Illuminations* ou l'échec vers l'inouï », *Minute d'éveil : Rimbaud maintenant*, actes du colloque de Paris (13-15 janvier 1984), SEDES-CDU, coll. Société des études romantiques, 1984, p. 67-77. Rééd. dans *Les Deux Visages de Rimbaud*, Neuchâtel, la Baconnière, coll. Langages, 1986, p. 13-27.
- MATUCCI, Mario [1986] *Les Deux Visages de Rimbaud*, Neuchâtel, la Baconnière, coll. Langages, 1986.
- MATUCCI, Mario [1989] « Pour une traduction de *Barbare* », *Parade sauvage*, n° 6, juin 1989, p. 129-132.
- MESCHONNIC, Henri [1982] *Critique du rythme*, Verdier, 1982.
- METZIDAKIS, Stamos [1979] « Vers une lecture syntaxique d'*Aube* de Rimbaud : les verbes », *Revue du Pacifique*, Vol. 6, No. 2, Fall 1979, p. 96-104.
- MEYER, Bernard [1991] « L'Éternité de Rimbaud », *Parade sauvage*, n° 7, janvier 1991, p. 31-47.
- MORTIER, Roland [1970] « Deux rêveries devant le promontoire : Hugo et Rimbaud », *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, t. 48, n° 3-4, 1970, p. 123-135.
- MORTIER, Roland [1983] « La notion d'harmonie dans les *Illuminations* », *Mélanges Franco Simone, IV : Tradition et originalité dans la création littéraire*, Genève, Slatkine, 1983, p. 441-449.
- MUNIER, Roger [1988] « Arthur Rimbaud et le réel », *La Nouvelle Revue française*, n° 428, septembre 1988, p. 62-74.
- MURAT, Michel [1987] « L'enfant et les images », *Rimbaud ou la liberté libre*, actes du colloque de Charleville-Mézières (11-13 septembre 1986), *Parade sauvage*, coll. Colloque [1], 1987, p. 73-84.
- MURPHY, Steve [1981] « La re-constitution des voix exilées », *Berenice*, n. 2, marzo 1981, p. 124-150.
- MURPHY, Steve [1986a] « Dans les marges historiques d'une *Illumination* », *Littératures*, n° 14, printemps 1986, p. 140-143.
- MURPHY, Steve [1986b] « *Démocratie* : autour d'un indice discursif », *Parade sauvage*, n° 4, septembre 1986, p. 90-95.
- MURPHY, Steve [1987] « Contre les *Derniers Vers* », *Arthur Rimbaud : poesia e avventura*, atti del colloquio di Grosseto (11-14 settembre 1985), a cura di Mario Matucci, Pisa, Pacini, coll. Università degli Studi di Pisa, Istituto di lingua e letteratura francese, 1987, p. 81-88.
- MURPHY, Steve [1988a] « Illuminations obscures – singularités sémantiques », *Rimbaud : le poème en prose et la traduction poétique*, édité par Sergio Sacchi, Tübingen, Gunter Narr, coll. Études littéraires françaises, 1988, p. 19-31.
- MURPHY, Steve [1988b] « Les romanciers de sept ans ? », *Parade sauvage, bulletin* n° 4, mars 1988, p. 42.
- MURPHY, Steve [1989] « Giroflées / œillets : *Enfance* », *Rimbaud vivant*, n° 28, 2<sup>e</sup> trimestre 1989, p. 16-20.
- MURPHY, Steve [1990] *Le Premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, Paris-Lyon, Éditions du CNRS-Presses universitaires de Lyon, 1990.
- NAKAJI, Yoshikazu [1987] *Combat spirituel ou immense dérision ? Essai d'analyse textuelle d'Une saison en enfer*, préface de Michel Décaudin, Corti, 1987.
- NAKAJI, Yoshikazu [1991] « *Barbare* : une lecture » *Parade sauvage*, n° 8, septembre 1991, p. 117-125.
- NALIWAJEK, Zbigniew [1982] « L'anaphore dans *Enfance III* », *Lectures de Rimbaud, Revue de l'Université de Bruxelles*, 1982, n° 1-2, p. 129-139.

- NICOLETTI, Gianni [1965] *Arthur Rimbaud: una poesia del « canto chiuso »*, Torino, Edizioni dell'Albero, 1965. Rééd. revue, Napoli, ESI, coll. Collana di saggi, 1972.
- NICOLETTI, Gianni éd. [1979] Rimbaud, *Una stagione in inferno, Illuminazioni*, traduction de Diana Grange Fiori, introduction e note di Gianni Nicoletti, Milano, Mondadori, 1979. Rééd. coll. Oscar Poesia, 1990.
- NICOLETTI, Gianni [1981] « Autonomie du "Génie" chez Jean-Arthur Rimbaud (cerveau électronique et cerveau lyrique) », *Berenice*, n. 2, marzo 1981, p. 150-157.
- NOULET, Émilie [1953] *Le Premier Visage de Rimbaud: huit poèmes de jeunesse, choix et commentaire*, Bruxelles, Académie royale de langue et littérature françaises, 1953. Rééd. 1973.
- OSMOND, Nick éd. [1976] Rimbaud, *Illuminations: Coloured Plates*, edited by Nick Osmond, London, University of London-The Athlone Press, coll. Athlone French Poets, 1976.
- PERRIER, Madeleine [1973] *Rimbaud, chemin de la création*, Gallimard, coll. Les Essais, 1973.
- PESCHEL, Enid Rhodes [1974] « L'adolescent qui veut mourir: Rimbaud dans *Les Soeurs de charité, Les Déserts de l'amour* et plusieurs des *Derniers vers* », *Rimbaud vivant*, n° 3, 1<sup>er</sup> trimestre 1974, p. 5-11.
- PESCHEL, Enid Rhodes [1977] *Flux and Reflux. Ambivalence in the Poems of Arthur Rimbaud*, préface d'Étiemble, Genève, Droz, coll. Histoire des idées et critique littéraire, 1977.
- PETRALIA, Franco [1966] « Rimbaud: *Versi nuovi e canzoni* », *Studi francesi*, n. 30, 1966, p. 446-470.
- PISERCHIO, Salvatore [1980] « Il testo di Rimbaud », *Annali della Facoltà di lingue e letterature straniere di Cà Foscari*, 1980, n. 1, p. 71-89.
- PISERCHIO, Salvatore éd. [1983] Rimbaud, *Illuminations*, édition établie, présentée et annotée par Salvatore Piserchio, Este, Zielo, coll. Università degli studi di Venezia, Istituto di francese, 1983.
- PLESSEN, Jacques [1967] *Promenade et poésie: l'expérience de la marche et du mouvement dans l'oeuvre de Rimbaud*, La Haye-Paris, Mouton, coll. Publications de l'Institut d'études françaises et occitanes de l'Université d'Utrecht, 1967.
- PLESSEN, Jacques [1980] « Mythes et traditions au service d'une pratique de la rupture: le cas Rimbaud », *Rapports, Het franse boek*, 1980, nr. 2, p. 81-86.
- PLESSEN, Jacques [1983a] « L'effet de présence dans les *Illuminations* », *Circeto*, n° 1, octobre 1983, p. 19-32.
- PLESSEN, Jacques [1983b] « La métaphore chez Rimbaud », *Travaux de linguistique et de littérature*, 1983, n° 2, p. 199-214.
- PLESSEN, Jacques [1986a] « Stratégies pour une lecture du texte rimbaldien », *Rimbaud multiple*, actes du Colloque de Cerisy (26 août-5 septembre 1982), Gourdon, Bedou et Touzot, 1986, p. 170-188.
- PLESSEN, Jacques [1986b] « *Après le Déluge: une lecture* », *Parade sauvage*, n° 4, septembre 1986, p. 11-21.
- PLESSEN, Jacques [1987] « "Trouver une langue": le bricolage comme aventure », *Arthur Rimbaud: poesia e avventura*, atti del colloquio di Grosseto (11-14 settembre 1985), a cura di Mario Matucci, Pisa, Pacini, coll. Università degli Studi di Pisa, Istituto di lingua e letteratura francese, 1987, p. 69-79.
- PLESSEN, Jacques [1988] « Les *Illuminations*: une traduction impossible ? », *Rimbaud: le poème en prose et la traduction poétique*, édité par Sergio Sacchi, Tübingen, Gunter Narr, coll. Études littéraires françaises, 1988, p. 143-151.
- PLESSEN, Jacques [1991] « "*Quandoque bonus dormitat Homerus*": observations à propos de somnolences constatées chez certains honorables rimbaldiens », *Parade sauvage*, n° 7, janvier 1991, p. 103-112.

- POHL, Jacques [1982] « Glanes d'un ancien rimbaldien », *Lectures de Rimbaud, Revue de l'Université de Bruxelles*, 1982, n° 1-2, p. 231-237.
- POUGNARD, Yves [1952] « Darne et la théorie de la voyance », *Mélanges de philologie romane offerts à M. Karl Michaëlsson*, Göteborg, Bergendahls Boktryckeri, 1952, p. 389-393.
- POULET, Georges [1980] *La Poésie éclairée. Baudelaire, Rimbaud*, PUF, coll. Écriture, 1980.
- PREMUDA PEROSA, Maria Luisa [1988] *Une écriture de l'énigme: « H » de Rimbaud*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, coll. Università degli studi di Perugia, 1988.
- PREMUDA PEROSA, Maria Luisa [1990] « Guerre ou les trois temps de Rimbaud », *Malédiction ou révolution poétique: Lautréamont / Rimbaud*, actes du colloque de Cerisy (15-22 juillet 1989), *Lez Valenciennes*, n° 13, 1990, p. 187-198.
- PY, Albert éd. [1967] Rimbaud, *Illuminations*, texte établi, annoté et commenté, avec une introduction, un répertoire des thèmes et une bibliographie par Albert Py, Genève-Paris, Droz-Minard, coll. Textes littéraires français, 1967. Rééd. revue, 1969.
- RAFFI, Maria Emanuela [1987] « Il Rimbaud di Raffaele Carrieri », *Arthur Rimbaud: poesia e avventura*, atti del colloquio di Grosseto (11-14 settembre 1985), a cura di Mario Matucci, Pisa, Pacini, coll. Università degli Studi di Pisa, Istituto di lingua e letteratura francese, 1987, p. 263-276.
- RAMOS, Jean-Marc [1991] « Lecture de *Barbare*: arguments pour interpréter et dater un poème obscur de Rimbaud » *Berenice*, n. 32, luglio 1991, p. 96-111.
- RAY, Lionel [1976] *Arthur Rimbaud*, Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 1976.
- RAYBAUD, Antoine [1989] *Fabrique d'Illuminations*, Le Seuil, 1989.
- RAYMOND, Marcel [1923] *De Baudelaire au surréalisme*, Corrèa, 1923. Rééd. Corti, 1952.
- RAYMOND, Marcel [1964] *Vérité et poésie: études littéraires*, Neuchâtel, la Baconnière, 1964.
- REBOUL, Yves [1991] « Sur la chronologie des *Déserts de l'amour* », *Parade sauvage*, n° 8, septembre 1991, p. 46-52.
- RIBI D'ERMATINGEN, Max [1948] *Essai d'une rythmique des « Illuminations » d'Arthur Rimbaud*, Zurich, Uto S.A., 1948.
- RICHARD, Jean-Pierre [1955] « Rimbaud ou la poésie du devenir », *Esprit*, décembre 1954, p. 707-730 et janvier 1955, p. 44-69. Rééd. dans *Poésie et profondeur*, Le Seuil, coll. Points, 1976.
- RICHTER, Mario [1975] « *Aube* », *Strumenti critici*, n. 27, giugno 1975, p. 253-261. Rééd. dans *La Crise du logos et la quête du mythe: Baudelaire, Rimbaud, Cendrars, Apollinaire*, traduit de l'italien par Jean-François Rodriguez, Neuchâtel, la Baconnière, coll. Langages, 1976, p. 51-61.
- RICHTER, Mario [1984] « Le dernier rêve littéraire de Rimbaud », *Minute d'éveil: Rimbaud maintenant*, actes du colloque de Paris (13-15 janvier 1984), SEDES-CDU, coll. Société des études romantiques, 1984, p. 177-186.
- RICHTER, Mario [1986] *Les Deux « Cimes » de Rimbaud: « Dévotion » et « Rêve »*, Genève-Paris, Slatkine, coll. Centre d'études franco-italien - Universités de Turin et de Savoie, 1986.
- RICHTER, Mario [1992] « Come leggere *Une saison en enfer* ? », dans *L'Alchimie du verbe d'Arthur Rimbaud*, actes du colloque de Turin (23-24 avril 1991), éd. Sergio Sacchi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, p. 73-78.
- RIFFATERRE, Michael [1978] *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978; *Sémiotique de la poésie*, trad. Jean-Jacques Thomas, Le Seuil, 1983.
- RIFFATERRE, Michael [1979] *La Production du texte*, Le Seuil, coll. Poétique, 1979.
- RIFFATERRE, Michael [1981] « Interpretation and Undecidability », *New Literary History*, Vol. 12, No. 2, Winter 1981, p. 227-242.
- RIFFATERRE, Michael [1982] « Sur la sémiotique de l'obscurité en poésie: *Promontoire* de Rimbaud », *The French Review*, Vol. 15, No. 5, April 1982, p. 625-632.



- RIFFATERRE, Michael [1990] « Rimbaud intertextuel », *Rimbaud à la loupe. Hommage à Cecil A. Hackett*, actes du colloque de Cambridge (10-12 septembre 1987), *Parade sauvage*, coll. Colloque [2], 1990, p. 93-106.
- RIVIÈRE, Jacques [1913] « La conférence du Vieux-Colombier », *Rimbaud : dossier 1905-1925*, présenté et annoté par Roger Lefèvre, Gallimard, 1977, p. 63-71.
- RIVIÈRE, Jacques [1914] « Rimbaud », *La Nouvelle Revue française*, n° 67, 1<sup>er</sup> juillet 1914, p. 5-48 et n° 68, 1<sup>er</sup> août 1914, p. 209-230. Rééd. dans *Rimbaud : dossier 1905-1925*, présenté et annoté par Roger Lefèvre, Gallimard, 1977, p. 76-193.
- RIVIÈRE, Jacques [1977] *Rimbaud : dossier 1905-1925*, présenté et annoté par Roger Lefèvre, Gallimard, 1977.
- ROBINSON, Judith [1979] *Rimbaud, Valéry et « l'incobérence harmonique »*, Minard, coll. Archives des lettres modernes, Études de critique et d'histoire littéraire, 1979.
- ROSENSTIEHL, Agnès [1984] « "Tâchez de raconter ma chute et mon sommeil" ... », *Circeto*, n° 2, février 1984, p. 37-43.
- ROSENSTIEHL, Agnès [1990] « Rimbaud, Stravinsky », *Rimbaud à la loupe. Hommage à Cecil A. Hackett*, actes du colloque de Cambridge (10-12 septembre 1987), *Parade sauvage*, coll. Colloque [2], 1990, p. 236-245.
- RUSTAN, Marie-Josèphe [1954] « La rhétorique de Rimbaud », *Cahiers du Sud*, n° 326, décembre 1954, p. 114-126.
- SACCHI, Sergio [1978] *Rimbaud o la vita assente*, Roma, Bulzoni, coll. Biblioteca di cultura, 1978.
- SEGALEN, Victor [1906] « Les Hors-la-loi : le double Rimbaud », dans le *Mercur de France*, n° 212, 15 avril 1906, p. 481-501. Rééd. dans *Le Double Rimbaud*, préface de Gérard Macé, Fontfroide, Fata Morgana, coll. Bibliothèque artistique et littéraire, 1986.
- SILVAIN, René [1945] *Rimbaud le précurseur*, Boivin, 1945.
- SOLMI, Sergio [1974] *Saggio su Rimbaud*, Torino, Einaudi, 1974.
- SPENCER, Michael [1968] « A Fresh Look at Rimbaud's *Métropolitain* », *Modern Language Review*, Vol. 63, No. 4, October 1968, p. 849-853.
- SPITZER, Leo [1961] *Linguistica e historia literaria*, Madrid, Gredos, coll. Biblioteca románica hispánica, 1961, 2<sup>e</sup> éd., 1968.
- STARKIE, Enid [1947] *Arthur Rimbaud*, London, Hamish Hamilton, revised edition, 1947. Traduit et présenté par Alain Borer, Flammarion, 1982.
- STEINMETZ, Jean-Luc [1987] « La lanterne magique de Rimbaud », *Rimbaud ou la liberté libre*, actes du colloque de Charleville-Mézières (11-13 septembre 1986), *Parade sauvage*, coll. Colloque [1], 1987, p. 97-108.
- STEINMETZ, Jean-Luc éd. [1989a] Rimbaud, *Œuvres*, II : *Vers nouveaux, Une saison en enfer*, préface, notices et notes par Jean-Luc Steinmetz, Flammarion, coll. G F, 1989.
- STEINMETZ, Jean-Luc éd. [1989b] Rimbaud, *Œuvres*, III : *Illuminations*, préface, notices et notes par Jean-Luc Steinmetz, Flammarion, coll. G F, 1989.
- STEINMETZ, Jean-Luc [1990] « Rimbaud et le roman », *Rimbaud à la loupe. Hommage à Cecil A. Hackett*, actes du colloque de Cambridge (10-12 septembre 1987), *Parade sauvage*, coll. Colloque [2], 1990, p. 81-92.
- STEINMETZ, Jean-Luc [1992] « Rimbaud et le pays où l'on n'arrive jamais », *Arthur Rimbaud ou le voyage poétique*, actes du colloque de Chypre (22 octobre 1991) sous la direction de Jean-Luc Steinmetz, Tallandier, coll. In-texte, 1992, p. 109-123.
- SUARÈS, André [1991] *Portraits et préférences*, édition établie, présentée et annotée par Michel Drouin, Gallimard, 1991.
- THISSE, André [1975] *Rimbaud devant Dieu*, Corti, 1975.
- TIELROOY, J [ohannes] [1935] « Rimbaud et les frères Van Eyck », *Neophilologus*, t. 20, 1935, p. 264-265.

- TODOROV, Tzvetan [1978] *Les Genres du discours*, Le Seuil, coll. Poétique, 1978.
- TODOROV, Tzvetan [1988] « Remarques sur l'obscurité », *Rimbaud: le poème en prose et la traduction poétique*, édité par Sergio Sacchi, Tübingen, Gunter Narr, coll. Études littéraires françaises, 1988, p. 11-17.
- UNDERWOOD, Vernon Ph. [1955] « Rimbaud et l'Angleterre », *Revue de littérature comparée*, janvier-mars 1955, p. 5-35.
- VANHESE, Gisèle [1983] « Reflets ardennais dans l'œuvre de Rimbaud », *Saggi e ricerche di letteratura francese*, vol. 22, 1983, p. 287-307.
- VERLAINE, Paul [1883] « Les poètes maudits. Arthur Rimbaud », *Lutèce*, 5 octobre-10 novembre 1883. Rééd. dans *Œuvres en prose complètes*, éd. J. Borel, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 643-657.
- VERLAINE, Paul [1886] [Préface] à Rimbaud, *Les Illuminations*, La Vogue, 1886. Rééd. dans *Œuvres en prose complètes, op. cit.*, p. 631-632.
- VERSTRAËTE, Daniël [1980] *La Chasse spirituelle d'Arthur Rimbaud: les « Illuminations »*, Éditions du Cerf, coll. Le Bonheur de lire, 1980.
- VIDAL JOVER, J. F. éd. [1977] Rimbaud, *Obra completa en prosa y poesia*, Barcelona, Ed. 29-Libros Rfo Nuevo, 1977.
- VOELLMY, Jean [1952] *Aspects du silence dans la poésie moderne*, Zurich, Altorfer, 1952.
- WATSON, Lawrence J. [1987] « Rimbaud et le Parnasse », *Rimbaud ou la liberté libre*, actes du colloque de Charleville-Mézières (11-13 septembre 1986), *Parade sauvage*, coll. Colloque [1], 1987, p. 18-29.
- WATSON, Lawrence J. [1988] « Rimbaud et Dierx », *Parade sauvage, Bulletin n° 4*, mars 1988, p. 20-23.
- WETZEL, Hermann H. [1977] « Rimbards *Chant de guerre parisien* als Beispiel engagierter Dichtung », *Germanisch-romanische Monatsschrift*, Band 27, Heft 4, 1977, p. 426-442.
- WETZEL, Hermann H. [1983] « Un texte opaque et son interprétation socio-historique : *Barbare* de Rimbaud », *Poésie et société*, actes du colloque de Wuppertal (13-15 avril 1981), *Romantisme*, n° 39, 1<sup>er</sup> trimestre 1983, p. 127-141.
- WETZEL, Hermann H. [1984] « La parodie chez Rimbaud », *Minute d'éveil. Rimbaud maintenant*, actes du colloque de Paris (13-15 janvier 1984), SEDES-CDU, coll. Société des études romantiques, 1984, p. 79-90.
- WETZEL, Hermann H. [1985] *Rimbards Dichtung. Ein Versuch, « die rauhe Wirklichkeit zu umarmen »*, Stuttgart, Metzler, coll. Romanistische Abhandlungen, 1985.
- WETZEL, Hermann H. [1990] « Rimbaud au binocle du traducteur-commentateur », *Rimbaud à la loupe: hommage à Cecil A. Hackett*, actes du colloque de Cambridge (10-12 septembre 1987), *Parade sauvage*, coll. Colloque [2], 1990, p. 107-114.
- WHITAKER, Marie-Joséphine [1972] *La Structure du monde imaginaire de Rimbaud*, Nizet, 1972.
- WHITAKER, Marie-Joséphine [1984] « Les *Délires* de Rimbaud : un psychodrame qui s'ignore », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 36, mai 1984, p. 185-204.
- YUASA, Hiroo [1981] « Recherche de *Being Beauteous* dans les *Illuminations* : un des aspects de l'idée du beau chez Rimbaud », *Berenice*, n. 2, marzo 1981, p. 190-198.
- ZISSMANN, Claude [1986] « L'enjeu de *Guerre* », *Parade sauvage*, n° 4, sept. 1986, p. 60-68.
- ZISSMANN, Claude [1987] « Les métamorphoses de *Bottom* », *Arthur Rimbaud: poesia e avventura*, atti del colloquio di Grossero (11-14 settembre 1985), a cura di Mario Matucci, Pisa, Pacini, coll. Università degli Studi di Pisa, Istituto di lingua e letteratura francese, 1987, p. 277-284.
- ZISSMANN, Claude [1992] « Un déluge doublement symbolique », *Rimbaud cent ans après*, actes du colloque de Charleville-Mézières (5-10 septembre 1991), éd. Steve Murphy, *Parade sauvage*, coll. Colloque [3], 1992, p. 180-187.

## NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

« Trouver une langue » a été publié dans *Rimbaud : le poème en prose et la traduction poétique*, éd. Sergio Sacchi, Tübingen, Gunter Narr, coll. Études littéraires françaises, 1988, p. 133-142 ; « Voici le temps des exégètes » dans *Europe*, n° 746-747, juin-juillet 1991, p. 120-129 ; « Hermétisme, onirisme, aura mythique » dans *Studi in onore di Mario Matucci*, Pisa, Pacini, 1993, p. 227-237. « Après le Déluge » rassemble « Rimbaud et les “merveilleuses images” » publié dans *Rimbaud 1891-1991*, actes du colloque d'Aix-en-Provence et de Marseille (6-10 novembre 1991), éd. André Guyaux, Champion, coll. Bibliothèque de littérature moderne, 1994, p. 53-62 et « Rimbaud : après l'allégorie. Lecture de *Après le Déluge* » publié dans *Omaggio a Marcella, studi in onore di Marcella Deslex*, a cura di Mariagrazia Margarito e Sergio Zoppi, Torino, Tirrenia Stampatori, 1992, p. 167-185 ; « Enfance » rassemble « L'idole d'Enfance », publié dans *Parade sauvage*, n° 8, septembre 1991, p. 64-70 et « Mémoires d'Enfance », publié dans *L'Alchimie du verbe* d'Arthur Rimbaud, a cura di Sergio Sacchi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, coll. Pegaso, 1992, p. 127-143. « Conte » a paru sous le titre « Le Conte métaphorique de Rimbaud » dans *Metafore rovesciate: retorica della finzione da Rimbaud a Dubamel*, a cura di Valeria Gianolio, Roma, Bulzoni, coll. Biblioteca del Novecento francese, 1993, p. 9-39 ; « Vies » a paru sous le titre « La stupeur qui vous attend : lecture de *Vies* » dans *Parade sauvage*, n° 7, janvier 1991, p. 62-74 ; « Royauté » a paru sous le titre « *Wiederholungszwang* et *Royauté* » dans *Parade sauvage*, n° 4, septembre 1986, p. 30-38 ; « Phrases » a paru sous le titre « Phrases rimbaldiennes » dans *Parade sauvage*, n° 12, décembre 1995, p. 73-89 ; « Ouvriers » rassemble « Les Ouvriers subversifs de Rimbaud » publié dans *Études françaises* (Wuhan, Chine), 1989, n° 3, p. 45-58 (et aussi dans *Il Confronto letterario*, n. 14, novembre 1990, p. 283-298) et « Rimbaud, Ouvriers et le Sud » publié dans *Il Confronto letterario*, n. 21, maggio 1994, p. 139-143. « Ville » a paru sous le titre « Oblique Rimbaud » dans *Rimbaud cent ans après*, actes du colloque de Charleville-Mézières (5-10 septembre 1991), éd. Steve Murphy, Charleville-Mézières, Parade sauvage, coll. Colloque [3], 1992, p. 210-219 ; « Mystique » a paru sous le titre « Rimbaud peintre “mystique” » dans *Rimbaud à la loupe : hommage à C. A. Hackett*, actes du colloque de Cambridge (10-12 septembre 1987), Charleville-Mézières, Parade sauvage, coll. Colloque [2], 1990, p. 178-186 ; « Aube » a paru sous le titre « *Aube* : temps et rythmes de l'illumination » dans *Arthur Rimbaud : poesia e avventura*, atti del colloquio di Grosseto (11-14 settembre 1985), a cura di Mario Matucci, Pisa, Pacini, coll. Università degli Studi di Pisa, Istituto di lingua e letteratura francese, 1987, p. 93-108 ; « Métropolitain » a paru sous le titre « Portrait de l'artiste en grand magasin : le circuit de *Métropolitain* » dans *Rimbaud ou la “liberté libre”*, actes du colloque de Charleville-Mézières (11-13 septembre 1986), Charleville-Mézières, Parade sauvage, coll. Colloque [1], 1987, p. 119-135 ; « Barbare » rassemble « De la métaphore au mythe », publié dans *Recherches sur la métaphore, Études françaises* (Université de Wuhan [Chine], Centre des Hautes Études françaises), 1992, n° 1, p. 92-103 et « Mythes “barbares” », publié dans *Rimbaud : strategie verbali e forme della visione*, actes du colloque de Rome (décembre 1991), Pisa-Genève, Edizioni ETS-Slatkine, coll. Quaderni del Seminario di filologia francese, 1993, p. 129-137.



## INDEX DES ŒUVRES ET DES POÈMES DE RIMBAUD

- À une Raison 109
- Adieu 27, 29, 61, 118n, 161, 170, 172,  
172n, 173n, 183n
- Âge d'or 9, 36, 122
- Album zutique* 30n
- Angoisse 61, 71, 91, 168, 171, 172n, 182,  
194n, 215n, 235
- Après le Déluge 11n, 16, 41-63, 76, 81n,  
87, 143n, 146n, 176-177, 194n, 211,  
217, 234
- Aube 26n, 38, 57, 61n, 85, 86n, 87n,  
127, 130, 165n, 174, 201-218, 224,  
228, 245
- Bannières de mai 205n, 226
- Barbare 34, 61, 97, 104, 194n, 235,  
239-252
- Bateau ivre (Le) 11, 14n, 34, 86n, 114,  
122n, 127, 127n, 205
- Bonne pensée du matin 173n, 222n
- Bottom 21-26, 38, 130, 216, 226, 233
- Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs  
61n, 232n
- Chant de guerre parisien 57n
- Conte 61, 93-109, 130, 163n, 189
- Credo in unam* voir Soleil et chair
- Délires I Vierge folle 125, 145, 173, 212n
- Délires II Alchimie du verbe 12, 26, 32,  
35-39, 88n, 104, 108, 121-122, 127,  
131-132, 145n, 166, 172n, 201, 234,  
244
- Démocratie 122, 167, 183
- Départ 99n, 120n, 126n, 178, 203
- [*Derniers vers*] 33, 36
- Déserts de l'amour (Les)* 12-17, 34-35 et n,  
79n, 121, 125, 127, 165 et n, 166,  
195n
- Dévotion 102, 194n, 234, 245
- Dormeur du val (Le) 34
- Éclair (L') 86n, 155n, 212n
- Enfance 65-91, 113n, 120n, 141n
- Enfance I 65-82, 87-88, 95n, 155n, 161n,  
170, 222, 232
- Enfance II 46-47, 68, 70, 74 et n, 79-82,  
84, 88, 177, 231n
- Enfance III 14, 16, 68, 70, 82-84, 87n, 98
- Enfance IV 57n, 70, 72n, 84-88
- Enfance V 69, 73, 78n, 88-91, 165n
- « Est-elle almée ?... » 33
- Éternité (L') 36-38, 233, 241
- Étrennes des orphelins (Les) 34
- [*Études néantes*] 36 et n
- Fairy 71n, 172n, 201
- [Feuillet 12] 76, 139n, 154n, 159n, 163n
- Fleurs 61n
- Forgeron (Le) 173n
- Génie 19, 43, 70, 109n, 129, 161, 207n
- Guerre 40, 50n, 70, 81n, 88, 105n
- H 27, 102
- Honte 71n, 182-183
- Impossible (L') 85, 149, 155n, 212n
- « Jadis, si je me souviens bien... » 39,  
78n, 97n, 108, 131n, 204
- Jeunesse 15, 203
- Jeunesse I Dimanche 71n, 165

Jeunesse II Sonnet 70, 183  
Jeunesse III Vingt ans 50n  
Jeunesse IV 97, 119, 227  
« L'étoile a pleuré rose... » 95n  
Larme 127, 205n  
Ma Bohême 197  
Mains de Jeanne-Marie (Les) 30  
Marine 33, 189, 226  
Matin 39-40, 88n, 131  
Matinée d'ivresse 170, 244  
Mauvais sang 14, 29, 31-32, 38, 57n,  
89n, 104, 170, 201, 211, 233, 237n  
Mémoire 33-34, 127, 206  
Métropolitain 10-11, 47, 75, 81n, 83n,  
88, 95, 162, 177, 219-237  
Michel et Christine 68n  
Mouvement 33, 173  
Mystique 189, 195n, 199  
Nocturne vulgaire 25, 38, 90, 189, 205n,  
217  
Nuit de l'enfer 14, 82n, 116, 156, 179,  
229  
« Ô saisons, ô châteaux » 141  
Ornières 84n, 228, 234  
Ouvriers 14n, 46-47, 50-51, 55, 71, 85,  
119, 137, 156, 159-178, 224, 228  
Parade 148n  
Phrases 139-157, 212n  
Poètes de sept ans (Les) 166  
Ponts (Les) 198, 229, 242, 251  
Premières Communions (Les) 41  
Promontoire 12n

« Qu'est-ce pour nous, mon cœur... »  
97  
Remembrances du vieillard idiot (Les) 120  
Reparties de Nina (Les) 141n  
Royauté 18, 41, 83n, 102, 127-137, 159,  
163, 166, 171n  
Sensation 113, 210n  
Sœurs de charité (Les) 81n, 95-96, 145  
Soir historique 88n, 97n, 155n, 165, 226,  
233  
Solde 27-28, 126n, 147, 194n  
Soleil et chair 34, 68  
Sonnet du trou du cul 15n,  
[*Supra*] 30n  
*Un cœur sous une soutane* 30n  
*Une saison en enfer* 9n, 21n, 23, 27, 29,  
38-39 et n, 89n, 97, 145, 166, 172n,  
179, 181, 183 et n  
Vagabonds 165, 169n, 183  
Veillées 142n  
*Ver erat* 34  
Vies 9n, 39, 65, 71n, 111-126, 151n, 183  
Vies I 111-119, 121-124, 126, 159, 161n,  
237  
Vies II 9, 70, 117-123, 125, 137, 155n,  
156, 161n, 188  
Vies III 119, 121-126  
Ville 60, 89, 179-188, 224  
Villes (« Ce sont des villes ! ») 11, 17-19,  
28-29, 38, 173n, 231  
Villes (« L'acropole ») 28n, 38, 89, 185,  
225n

## TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos .....	5
Trouver une langue .....	9
Voici le temps des exégètes .....	21
Hermétisme, onirisme, <i>aura</i> mythique .....	31
<i>Après le Déluge</i> .....	41
<i>Enfance</i> .....	65
<i>Conte</i> .....	93
<i>Vies</i> .....	111
<i>Royauté</i> .....	127
<i>Phrases</i> .....	139
<i>Ouvriers</i> .....	159
<i>Ville</i> .....	179
<i>Mystique</i> .....	189
<i>Aube</i> .....	201
<i>Métropolitain</i> .....	219
<i>Barbare</i> .....	239
Références .....	253
Note bibliographique .....	267
Index des œuvres et des poèmes de Rimbaud .....	269

