

LES ILLUMINATIONS D'ARTHUR RIMBAUD :

GENESE, ANALYSE ET PROBLEMATIQUE

DANIEL ANDRE JEAN VERSTRAETE

STELLENBOSCH 1978

Submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, in the Department of French University of Natal. 1978.

A Jacques Dubreuil, "mort pour un livre" (1)  
mon amitié par delà "les jours et les saisons, et  
les êtres et les pays." (2)

Au Professeur Marie-Louise Tricaud, directeur  
de cette thèse, que je remercie pour ses conseils  
avisés.

---

(1) Selon l'expression d'un autre poète, Yves Bonnefoy.

(2) BARBARE

I hereby declare unambiguously that the whole thesis, unless specifically indicated to the contrary in the text, is my own original work.

## I N T R O D U C T I O N

### CHAPITRE I : QUESTIONS DE METHODE

#### I.) DE LA CRITIQUE

Dans l'enquête sur Rimbaud menée par Roger Munier de septembre 1973 à mars 1974 auprès de divers écrivains (1), - ainsi peut-être pour marquer un centenaire des ILLUMINATIONS - l'auteur constatait : "Un certain silence au plan de la critique, sinon même de l'interprétation entoure actuellement l'oeuvre de Rimbaud." (2) Plus qu'un silence, "une méconnaissance" (3) selon Yves Bonnefoy, qui l'attribue à "la prédominance aujourd'hui parmi les critiques de ceux qui étudient la poésie comme texte, le texte comme structure, et semblent tenir les figures, les anagrammes etc ... pour l'être ultime de l'oeuvre" (3) Il faut voir ici, nous semble-t-il, une allusion aux méthodes de la sémantique structurale : "c'est un fait que sa réponse aux examens de son "texte" est pour le moins évasive" (4) ajoute Y. Bonnefoy. Mais cette critique de la critique rimbaldienne n'est-elle pas finalement un phénomène permanent que nous retrouvons à toutes les étapes de l'histoire littéraire de ce dernier siècle? Et dont la Sonnet forme justement le "Mythe de

---

(1) Archives des Lettres Modernes : "Aujourd'hui Rimbaud" : 1976.

(2) Ibid. p. 10

(3) " p. 25

(4) " id.

Rimbaud"? (1) Alors ne faudrait-il pas plutôt attribuer à l'hermétisme réputé de l'oeuvre, - et particulièrement des Illuminations - à la fois les silences et les gloses qui l'entourent, l'hermétisme favorisant et les uns et les autres? Mais nous ne faisons encore que repousser la question ; pourquoi donc les Illuminations de Rimbaud ont-elles un caractère hermétique? Peut-être d'abord parce qu'il nous manque la connaissance poétique (2), ensuite et surtout parce que ces poèmes transcrivent des expériences humaines qui nous sont inconnues : "car il arrive à l'inconnu" promettait la Lettre du Voyant (3). L'opacité du texte provient de la nature même de ces expériences dont le lieu est l'a-temporalité : ce qui nous dérouté souvent c'est justement cette impossibilité de les situer d'autant plus que leur nature défie les limites du langage. Le poète a ainsi souvent recours au préfixe négatif "in" pour qualifier cet inconnu, signifiant ainsi l'impuissance des mots :

- "un bonheur indicible, insupportable même" - Conte
- "Un Génie apparut d'une beauté ineffable, inavouable même" - Conte
- "les lumières inouïes ... " - Mouvement
- "élan insensé et infini aux splendeurs invisibles" - Solde
- " ... se meuvent sur des rails et des poulies invisibles" - Villes I
- "Impossible d'exprimer le jour mat ... " - Villes II
- "les richesses inouïes ... " - Vies I
- "délices insensibles" - Solde

Ces adjectifs finalement sont incapables de nous faire partager l'expérience du poète ; ils ne font que renvoyer à un "ailleurs", non-dit parce qu'indicible. Cet "ailleurs" nous l'appellerions

(1) Cf. Etiemble : "Le Mythe de Rimbaud" : T. I et 2 : Gallimard 1970

(2) Nous reviendrons sur la question pour préciser ce que nous entendons par là. cf. supra p. 8

(3) Lettre à P. Demeny 15.5.1871

tout simplement "extase" s'il s'agissait d'une expérience mystique. Rimbaud a rencontré comme ceux-ci, la difficulté de réduire dans un langage l'expérience de l'être envahi par "la santé essentielle. (1) : de communiquer l'ineffable ("trouver une langue" (2)). Mais peut-on faire partager l'atemporalité à celui qui vit dans le temps? Ceci éclairerait peut-être le caractère essentiellement réducteur de la critique vis à vis de Rimbaud - réduction à une "clef", à des influences, à un non-dit qui se trouve être le dire du critique, à la psychanalyse même et aussi bien toute approche systématique. Toutes ces entreprises de réduction ont pour résultat d'obérer la lisibilité du texte et ce n'est pas le moindre mérite d'Etiemble, "l'administrateur du dossier Rimbaud" (3) de nous avoir gardé à gauche et à droite contre les tentatives de détournement. D'ailleurs la Sorbonne est parfois de bon conseil, : "Que faire? Moins donner aux biographies. Revenir au texte, à son sens" (4) nous dit-elle. C'est aussi l'opinion de Bachelard : "c'est donc encore une fois à la méditation de l'oeuvre que nous devons revenir pour dégager quelque lumière sur la vie ..." (5)

## 2.) DU SENS

Suivant ces avis autorisés, nous avons opéré ainsi un retour au sens de la poésie des Illuminations, travaillant à partir du texte ( et non sur le texte) dans sa totalité fonctionnante selon la méthode de la "tabula rasa". La fidélité

---

(1) CONTE

(2) Lettre à P. Demeny 15.5. 1871

(3) J. Dubreuil cf. Etiemble : "le Sonnet des Voyelles"

(4) Etiemble : "Structure du mythe" : p. 402

(5) G. Bachelard in "Lautréamont" : p. 117 : Ed. J. Corti

au texte exige en effet que l'on interprète le poème soit, mais alors tout le poème. La pratique des citations, notamment dans le cadre de l'analyse thématique, présente l'inconvénient majeur de toute présélection : l'effet de distorsion inhérent à la projection d'une expérience ontologique sur une autre.

On observera que la totalité du texte peut fonctionner sur plusieurs registres auquel cas il faut les faire jouer tous sans exclusive autre que la dysfonction, c'est à dire en poésie, la discordance... C'était d'ailleurs la revendication du poète (I) (à la plénitude du sens) et nous la reprenons sans d'autre limite que les réserves de notre inspiration ....

L'inspiration : on l'a ou on ne l'a pas. En son absence il faut naviguer à vue ce qui est difficile et dangereux. L'expérience est alors souhaitable, mais elle ne saurait remplacer l'aide inestimable apportée par un outil remarquable : nous voulons dire le Dictionnaire de la Langue Française de Littré. C'est la consultation systématique de son répertoire qui nous a souvent fourni la "note" juste. C'est en faisant jouer toute la gamme des possibilités linguistiques que l'on parvient à dégager le sens ou la polyvalence sémique du texte. On pourrait objecter qu'un poème ne peut avoir aucun sens ... au sens strict, oui. Mais selon nous, un poème produit toujours du sens, en tant qu'il exprime le vécu spécifique d'un être humain original.

Comme il y a plusieurs sortes d'espaces (euclidien, rémanien etc ...), il y a plusieurs sortes de logiques, l'espace euclidien et la logique cartésienne n'exprimant que les contraintes de la vie quotidienne, desquelles Rimbaud a précisément cherché à "s'évader" avec une persévérance peu commune.

---

(I) On se souvient sans doute de la réplique du jeune poète à sa mère qui lui demandait des explications ( à propos d'Une Saison en Enfer ) : "j'ai dit ce que ça voulait dire littéralement, et dans tous les sens".

Nous avons été ainsi amenés à utiliser des techniques d'interprétation variables en fonction de leur adéquation à leur objet : techniques de la psychanalyse (Après le Déluge, Barbare), approches propres à l'anthropologie (mythes et symboles dans "Après le Déluge), régime associatif du rêve dans "Parade", l'analyse structurale (A une Raison), la méthode comparative (Matinée d'Ivresse, Ornières), littérature comparée (Fairy, Bottom), le raisonnement mathématique avec "H", le régime du rêve éveillé (I) (Veillées) pour sa parenté avec le régime hallucinatoire.

### 3.) DE L'OBJECTIVITE

Nous avons évoqué jusqu'à maintenant les questions de la Critique et du Sens au regard de l'oeuvre des Illuminations. Nous sommes ainsi amenés à considérer le troisième volet de ce triptyque : le problème de l'objectivité qui ne peut manquer de se poser dès lors que l'on se propose d'interpréter une oeuvre poétique.

Et bien, selon nous, le problème est un faux problème car il n'y a pas de connaissance objective d'une oeuvre poétique. La Poésie transcende en effet le vieux dualisme cartésien sujet/objet. Il faut dire même que grâce à cet héritage culturel fait de rationalisme nourri du Doute; nous sommes très mal préparés à la connaissance poétique. La Raison est précisément antinomique de celle-ci, elle interpose entre le verbe poétique et nous l'écran de l'intelligence discursive. C'est elle qui crée le contenu caché de ce Verbe, qui enchaîne la Pensée : "qu'elle bondisse libre et l'homme aura la Foi" s'écrie Rimbaud dans la charte

---

(I) R. Desoille : "Le Rêve Eveillé en Psychothérapie" : PUF : 1945.

poétique de "SOLEIL ET CHAIR". La Foi ici ce n'est pas la croyance religieuse mais l'élan du coeur, l'adhésion aux forces de vie, le retour à une vision transparente du monde, qui est la vision poétique par excellence. (I)

C'est particulièrement contre ce dualisme cartésien - qui fonde non seulement notre connaissance objective mais l'ego même - que Rimbaud partira en guerre dans la fameuse LETTRE DU VOYANT. Au "Je pense donc je suis", il opposera le "Je est un autre", visant très certainement Descartes lorsqu'il lance :

"Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du moi que la signification fausse ... " (2)

La lettre à Izambard à deux jours de distance reprend le même thème : "C'est faux de dire "je pense". On devrait dire : on me pense." Rimbaud a devancé ici la psychanalyse en révélant l'importance des pulsions inconscientes ("on").

La connaissance poétique c'est l'intuition du monde, l'état non-séparé du "je" et du "nous", l'harmonie grecque dont rêve Rimbaud dans SOLEIL ET CHAIR ; ce sera plus tard "l'état primitif de fils du Soleil." (3)

A cette belle totalité s'oppose la division subjectif/objectif, l'état séparé des courants naturels, la scission du moi au monde, l'abstraction qui crée des objets et des sujets.

(I) cf. Le poète est celui qui sait lire le monde  
cf. "Les Correspondances" de Baudelaire

Novalis disait : "la magie, c'est la doctrine des correspondances universelles" : "Novalis et la Pensée Mystique" in M. Besset op. cit. p. 83.

Si le moi "est pensé" par la libido, par nos pulsions inconscientes, s'il est le résultat de la Scission de l'homme avec les forces de vie, alors le Désir est le fondement de l'ego et du monde des objets, en posant la distance à l'objet. Il est à l'origine des deux grandes abstractions qui structurent notre rapport au monde, et qui sont l'expression de cette "distance à" l'objet : l'Espace ; et le Temps (la Durée). L'Espace et le Temps ce sont justement les coordonnées qui fondent notre rationalité. Notre difficulté à entrer dans le monde des ILLUMINATIONS réside dans cette rationalité qui veut s'introduire dans un univers qui échappe précisément aux coordonnées spatio-temporelles. C'est dire qu'il n'y a pas de connaissance objective possible de ces poèmes (nous reprenons ainsi à notre compte la critique que Yves Bonnefoy adressait à l'approche linguistique du texte poétique). Pour entrer dans les ILLUMINATIONS il faut accepter cette absence de coordonnées, dépasser les blocages ou les tentatives de réduction opposées par la logique, accepter de se perdre, c'est à dire abandonner l'ego et sa désorientation.

La poésie n'est donc pas évidente : loin de là, toute notre culture s'oppose à la connaissance poétique. Bien plus, elle (la poésie) exige de chacun le renoncement à soi, l'effacement de l'ego : la poésie est un voyage dans l'inconnu avec les risques qu'il comporte (de remise en question de notre identification à un "moi"), et bien sûr ses découvertes. C'est à cette découverte des ILLUMINATIONS que nous nous engageons.

## CHAPITRE II : PLAN

Ainsi que nous l'avons annoncé nous respecterons l'unité de chaque poème dans sa totalité. Nous recourrons exceptionnellement à l'analyse thématique pour étudier la genèse des ILLUMINATIONS, dans une PREMIERE PARTIE.

Genèse, car en effet nous avons été frappé par une certaine continuité dans la poésie de Rimbaud. Les ILLUMINATIONS nous apparaissent comme l'aboutissement d'un projet qui éclaire toute l'évolution de sa poésie : la libération de l'Homme ; rendre l'Homme à lui-même, à sa vraie nature de "fils du Soleil" (1) Cette évolution nous en voyons les deux pôles : depuis le retour à l'Age d'Or de l'antiquité grecque, - c'est le poème SOLEIL ET CHAIR -, jusqu'à "la levée des nouveaux hommes et leur en-marche" (2) et c'est l'annonce de la royauté de l'Homme nouveau dans GENIE.

La genèse c'est le travail de "l'oeuvre dévorante qui se rassemble et remonte dans les masses." (3)

### PREMIERE PARTIE

Titre I La première formulation de la pensée et des ambitions du poète nous est communiquée dans une sorte de Charte poétique intitulée d'abord CREDO IN UNAM ... " (4), écrite en mai 1870. Nous y trouvons préfigurées les grandes lignes de force qui parcourent les ILLUMINATIONS.

(1) VAGABONDS

(2) A UNE RAISON

(3) JEUNESSE I

(4) Sans doute pour faire pièce au "Credo in Unum ...". La pièce fut intitulée SOLEIL ET CHAIR dans sa deuxième version.

Titre II La deuxième étape de cette genèse, est une phase de concrétisation. Les idées encore vagues de SOLEIL ET CHAIR vont acquérir la force et la direction qui leur manquaient, dans un programme d'action qui est la LETTRE DU VOYANT (I). Nous tenterons de montrer par une étude attentive de ce programme, qu'il constitue en fait la théorie dont les ILLUMINATIONS sont la pratique :

Chapitre I : le but de la voyance c'est l'entrée dans l'inconnu ; cet "inconnu" constitue précisément le lieu des ILLUMINATIONS.

Chapitre II : quant à la méthode de la voyance, que nous reconnaitrons dans la plupart des poèmes des ILLUMINATIONS, nous montrerons qu'elle s'appuie sur l'usage des substances hallucinogènes.

Titre III Nous étudierons enfin les rapports de Rimbaud avec les substances hallucinogènes.

## DEUXIEME PARTIE

Dans la deuxième partie nous procéderons à l'analyse des poèmes des ILLUMINATIONS.

## TROISIEME PARTIE

La troisième partie définira les termes de la problématique des ILLUMINATIONS.

## CONCLUSION

En conclusion nous nous proposons de placer les ILLUMINATIONS dans le cours de l'entreprise rimbaldivienne et d'en dégager la signification au regard du destin du poète.

---

(I) Lettre à P. Demeny (15.5.1871)

PREMIERE PARTIE : GENESE DES ILLUMINATIONS

TITRE I : CREDO IN UNAM : une charte poétique  
(SOLEIL ET CHAIR)

Nous procéderons d'abord à une brève analyse de ce poème après quoi nous exposerons les motifs de notre choix. Cet ordre de présentation correspond à notre souci premier de ne parler qu'à partir de l'oeuvre du poète.

CREDO IN UNAM(SOLEIL ET CHAIR)

Paragraphe I La première strophe est un hymne à l'immense frémissement qui soulève la terre fécondée par le soleil. "Tout croit, et tout monte!" La sexualité domine et rythme "l'immense sein" de l'univers. Mais elle "est d'amour comme Dieu", ou plutôt comme Venus.

Paragraphe II Rimbaud se tourne vers "l'antique jeunesse", les temps anciens où la terre vivait d'une éternelle jeunesse dans "le grand hymne d'amour". Alors, l'homme communiquait librement avec la nature et ses frères animaux : "Il entendait répondre à son appel la Nature vivante". C'était bien le paradis tel qu'il est chanté dans la Bible : "Et tous les animaux aimaient, aimaient en Dieu". L'homme dans toute son innocence première ("comme un petit enfant") s'abreuvait aux sources "de la vie infinie". Et "parce qu'il était fort, l'Homme était chaste et doux". Ainsi l'Homme participait aux forces vives de la Nature avec laquelle il était en totale harmonie : il y puisait la plénitude de sa force, son unité et sa simplicité. Parce qu'il était "un" l'homme était pur et sans faille pour la peur ; d'où l'affirmation du poète : il était "chaste et doux".

La faiblesse essentielle de l'Homme est en effet d'avoir perdu sa spontanéité originelle qui d'emblée le plaçait "au-delà du bien et du mal". D'unique et de total, l'Homme est devenu divisé.

Paragraphe III Rimbaud revient au présent ("maintenant") : "il dit : je sais les choses et va, les yeux fermés et les oreilles closes". Le "je sais les choses" exprime l'affirmation suffisante et prétentieuse de l'esprit dit scientifique. C'est l'homme moderne

qui parle, débarassé des préjugés et sottes superstitions, sûr de lui et de sa science toute neuve. Tellement satisfait de lui-même et enfermé dans ses abstractions intellectuelles qu'il "va, les yeux fermés et les oreilles closes". L'univers des sens a captivé son attention, tandis que l'univers de la sensibilité est laissé à l'abandon car indigne de sa raison souveraine. C'est la victoire du monde de l'apparence sur le monde de l'invisible. La Nature a perdu son mystère, elle est démystifiée, arpentée, classée : "Je sais les choses" affirme Mr. Prud'homme tout gonflé de son importance. "Misère!" s'exclame Rimbaud.

"Et pourtant, plus de dieux!" : les mythes sont en effet devenus un objet d'étude, presque une curiosité. "L'Homme est Dieu!" Dégagé des anciennes superstitions, l'Homme est devenu le maître de son destin et le centre de tout : Dieu. Cependant le Dieu en lequel il faut croire ce n'est pas l'Homme "mais l'Amour, voilà la grande Foi!" L'Amour que l'Homme a délaissé, constitue le Credo essentiel du poète : "Je crois en toi!" s'écrie-t-il dans un élan de foi.

Paragraphe IV  
Strophe II)

Depuis que le Christ est paru en ce monde, la vie reste marquée par la souffrance et la rédemption de la Croix : "Oh! la route est amère depuis que l'autre Dieu nous attelle à sa croix". C'est la condition chrétienne de pécheur que rejette Rimbaud, le poids de la culpabilité introduite par "l'autre Dieu", le Christ. Sans équivoque le dieu auquel va la foi du poète c'est l'Amour du paganisme de l'antiquité : "Chair, Marbre, Fleur, Vénus c'est en toi que je crois" précise Rimbaud. Le Christ reste étranger à cet Amour, il est "l'autre Dieu". Mais l'Homme moderne "est triste et laid", "il a des vêtements", c'est la déchéance du dieu. Il n'a même plus le courage de mourir simplement :

"Oui, même après la mort, dans les squelettes pâles  
Il veut vivre; insultant la première beauté!"

C'est évidemment une allusion à la croyance chrétienne en la vie dans l'au-delà ...

La Femme ne vaut pas mieux, elle qui pourtant avait pour mission d'élever l'homme de sa prison terrestre "dans un immense amour". Dérision! : "la Femme ne sait plus même être courtisane!", "et le monde ricane ..."

Paragraphe V  
(copie III)

"Si les temps revenaient", les temps de l'antique jeunesse, l'Age d'Or ancien. Ces temps ne sont pas un mythe, ils "sont venus", c'est à dire qu'ils sont prêts à resurgir : "car l'Homme a fini! l'Homme a joué tous les rôles!", les masques ont été arrachés un à un et les rôles sont épuisés. Il est temps que l'humanité "fatiguée de briser les idoles" se tourne vers des tâches plus constructives et la principale : restaurer le vrai visage de l'Homme enfoui sous des siècles de servitude.

Rendons l'Homme à lui-même, dit Rimbaud et l'Homme Nouveau apparaîtra, un vrai dieu : "au grand jour, ... il ressuscitera, libre de tous ses Dieux, et comme il est du ciel, il scrutera les cieux!" De nouveaux horizons, s'ouvriront à "la Pensée invincible, éternelle" dont rien n'arrêtera plus l'audace, affranchi "des vieux jugs, libre de toute crainte".

Alors seulement l'Homme sera digne de l'Amour : ce sera la Rédemption finale par "l'Amour infini". Car, ajoute Rimbaud, "le Monde a soif d'amour ..."

Paragraphe VI  
(copie III)

Analyse du passage supprimé dans la version Demeny (Soleil et Chair).

"L'Homme a relevé sa tête libre et fière" : voici que "les temps sont venus" pour l'Homme de secouer le joug de la culpabilité, de la peur, de la servilité, ; de faire acte de courage. "La beauté première" signifie l'innocence originelle qui illuminait son visage, qui irradie à nouveau dès que

("soudain") l'Homme renaît à sa dignité, libre, fort, dieu. La force qui soulève l'Homme et "fait palpiter le dieu dans l'autel de la chair", c'est Eros, force de vie de la sexualité qui circule à travers les humains mais aussi les plantes, les éléments. Un Poème des ILLUMINATIONS, "Antique" reprend la même image : "Ton coeur bat dans ce ventre ou dort le double sexe".

Désormais, rendu à lui-même, l'Homme peut revivre sa vraie condition "Heureux du bien présent, pâle du mal souffert" et reprendre goût à la vie : "l'Homme veut tout sonder, - et savoir!" Ayant relevé la tête; enfin libre, "la Pensée ... s'élançe de son front! Elle saura pourquoi!" Voilà posé le programme de la pensée libérée, défi à l'Inconnu : "Pourquoi l'azur, ... les astres", et surtout au mystère de la destinée : "un Pasteur mène-t-il cet immense troupeau?" - "Qu'elle bondisse libre et l'Homme aura la Foi!" La pensée avance par les bonds de l'intuition ; libérée des terreurs, dogmes et préjugés la pensée retournera à sa source : la vérité. L'Homme aura la foi parce qu'il connaîtra la vérité de la vie et croira. La Foi est bien cette pensée intuitive qui vient du coeur et se passe de preuves.

Tel est le programme optimiste que Rimbaud assigne à la pensée. Mais en attendant, constate-t-il, "nous ne pouvons savoir! ... Notre pâle raison nous cache l'infini!"

Plus tard dans "AGE d'OR" il reconnaîtra :

"Ces mille questions  
Qui se ramifient  
N'amènent au fond  
Qu'ivresse et folie"

La raison forme donc un écran entre nous et l'infini ("nous

cache") parce qu'elle interpose entre nous et la réalité le réseau de ses abstractions, de ses catégories, de ses idées toutes faites. Nous ne savons pas voir le monde avec le regard de l'intuition, découvrir la réalité telle qu'elle est dans sa simplicité. Notre vision est réfléchié et infléchié par l'écran de la Raison : c'est "le Doute (qui) nous punit".

Rimbaud est trop sensible, trop vivant, pour être "prisonnier de sa raison" comme il le dira dans La Saison en Enfer. La raison et le doute qui lui est associé depuis Descartes, voilà l'antithèse de "la pensée libre", la négation de "la Foi". Avec la raison cartésienne, l'innocence et la simplicité du donné sensible sont refusées, le soupçon est de règle. Le regard simple et direct des sens et du coeur, qui nous fait entrer de plein pied dans la réalité vivante de la création, connaître la nature de l'intérieur, est refoulé.

Nous ne connaissons par la froide et "pâle raison" qu'une réalité exsangue, une réalité d'objets dont nous sommes séparés par toute la distance posée par la connaissance abstraite. Notre regard reste extérieur à la réalité dont nous ne pouvons pénétrer la vie infinie. Voilà la punition que nous inflige le Doute : la réalité de la vie nous échappe, nous nous condamnons à saisir l'insaisissable : "Et l'horizon s'enfuit d'une fuite éternelle!.." Rimbaud veut restituer l'Homme dans sa splendeur ; au "morne oiseau" du Doute et à notre "pâle raison", il substitue l'élan de l'intuition, l'évidence de la sensibilité : la connaissance poétique. (qu'il oppose donc à la connaissance rationnelle).

Si nous nous sommes arrêté à une analyse succincte de ce poème, c'est en raison d'une part de l'importance que Rimbaud lui accordait, et d'autre part de la présence de plusieurs thèmes qui constituent de puissantes lignes de force de la pensée du poète que nous retrouvons dans la poésie des ILLUMINATIONS. L'importance particulière que Rimbaud accordait à ce poème est attestée d'abord par le choix du titre : c'est en quelque sorte le credo de sa

pensée que Rimbaud nous livre. Attestée ensuite par l'intention : le poème serait destiné à être "le Credo des Poètes" (1) ; attestée enfin dans les espoirs considérables que Rimbaud plaçait dans ce poème : "Ambition! Ô Folle!" s'écrie-t-il en conclusion de sa lettre, et il ajoutera : "cher Maître, à moi : levez-moi un peu, je suis jeune". Il est assez émouvant de penser qu'en effet le destin du poète était en balance dans cette lettre. Il ne tenait pas néanmoins à ce que ce fût Th. de Banville qui tendît la main au jeune confrère : ce rôle devait appartenir à Verlaine. On sait en effet que le Maître fit la sourde oreille.

L'importance des thèmes : si la facture de Credo in Unam manque peut-être d'originalité (Rimbaud est encore sous l'influence de sa culture scolaire et le contraire serait surprenant chez un garçon de quinze ans) on n'a pas pris assez garde au fait qu'il préfigure déjà les grandes lignes du projet qui donne tout son sens à la poésie rimbaldienne : projet qui est formulé dans le poème VAGABONDS :

"J'avais pris l'engagement, en toute sincérité d'esprit, de le rendre à son état primitif de fils du soleil".(2)

Le soleil, avec un sens symbolique évident est présent dès la première ligne du poème :

"Le Soleil, le foyer de tendresse et de vie ..." , et il se trouve incorporé au titre de la version remaniée : SOLEIL ET CHAIR. Nous retrouverons dans le poème liminaire des Illuminations (Après le Déluge) l'impact de "l'Absence du Père" dans la vie de Rimbaud.

(1) Lettre à Théodore de Banville du 24 mai 1870.

(2) Nous retrouvons la même expression chez Hölderlin : "les fils du soleil se nourrissent de leurs actes ; ils vivent de victoire; ils tirent leur courage d'eux-mêmes, et leur force fait leur joie" dit Alabanda dans l'Hypérion. cf. Hölderlin : La Pleiade : p. 156.

Ce qui est important à notre objet immédiat, c'est l'identification de cet état primitif de fils du soleil à une époque de l'Histoire : l'Antiquité grecque qui apparaît comme l'Age d'Or de l'homme (1). Rimbaud en effet assimile la Grèce à "la patrie primitive (2), à l'Eden comme il le reconnaît dans la Saison en Enfer : "C'est vrai ; c'est à l'Eden que je songeais! Qu'est-ce que c'est pour mon rêve cette pureté des races antiques!" (3)

Quels sont les pôles d'attraction de la "vie grecque" sur le poète, : d'abord le sentiment de communion avec "la Nature vivante". Les dieux grecs sont les manifestations anthropomorphiques du dialogue de l'homme avec les forces naturelles ; ils témoignent de la proximité de la nature dans son univers, du contact familier qui s'est établi avec ces forces : "le grand hymne d'amour" chante la belle harmonie de la Grèce antique. Un poème comme AUBE est une résurgence directe de ce désir d'harmonie au sein de la Nature que nous trouvons formulé ici.

C'est l'état non-séparé, l'absence de scission de l'égo des forces vivantes de la Nature que recherchera Rimbaud (4). Fusion au sein du cosmos qu'il atteindra dans des poèmes comme AGE D'OR, ETERNITE :

"Et je vécus, étincelle d'or de la lumière nature" (5)

Le deuxième thème repris par Rimbaud au paganisme grec est celui de l'Amour universel. Amour placé sous le signe de Vénus, qui célèbre donc la chair :

"O splendeur de la chair, ... ô renouveau d'amour"

(1) Le rapprochement s'impose avec la recherche du poète allemand Hölderlin.

(2) L'IMPOSSIBLE (S)

(3) Idem

(4) Absence de scission dont Hegel fait le point de départ de sa dialectique de l'Esprit (la belle harmonie grecque).

(5) ALCHEMIE DU VERBE (S)

Rimbaud opère la sanctification de la sexualité par l'amour: "et tous les animaux aimaient, aimaient en Dieu".

Le pan-sexualisme de la Grèce antique lui apparaît comme la marque même du divin : force cosmique qui travaille et soulève tout être et toute création, qui traverse l'homme et ne fait que l'habiter, et qui module son "grand hymne d'amour". Sanctifiée, la sexualité est associée ainsi à la pureté ("la pureté des races antiques"). L'homme grec apparaît ainsi dans sa simplicité, pur et fort, "chaste et doux". Cette sexualité libre et joyeuse est une des constantes fondamentales de "l'état primitif de fils du soleil". Elle sanctifie la chair et s'oppose radicalement à la notion du péché, de la Faute. Rimbaud s'attaque ici à la sexualité chrétienne dominée jusqu'alors par l'association paulinienne faite entre la chair et le péché. Sa critique rejoint précisément celle de Nietzsche et s'appuie sur la même conception dionysiaque de la sexualité. Il s'agit de libérer l'homme du poids de la culpabilité chrétienne, de le rendre à sa vie primitive libre, innocente et joyeuse, de lui redonner le goût et le sens de la fête.

On le voit, ces préoccupations sont toutes modernes. Elle constitue en tout cas une ligne de force indéniable du projet rimbaldien.

L'état primitif de fils du soleil passe ainsi par la critique du christianisme. Mais cette critique ne saurait être limitée au domaine de la sexualité. Rimbaud nie tout simplement la valeur exemplaire et symbolique de la Croix ; et ce rejet aboutit à une négation de la démarche chrétienne :

"Oh! la route est amère

Depuis que l'autre Dieu nous attelle à sa croix"

Ce chemin est celui de la "Voie étroite", du sacrifice de soi, de l'acceptation sublimée de la souffrance, de l'Humilité, toutes voies que Rimbaud rejette dans son instinct d'adolescent ; instinct qui l'incite à magnifier au contraire la beauté de l'Homme,

sa noblesse, sa fierté. Et ce sont précisément ces mêmes qualités qu'a reconnues Rimbaud dans le Christ, d'où l'attraction paradoxale que le fondateur du christianisme continuera longtemps à exercer sur lui : témoins ces paraboles surréalistes, écrites à partir de l'Evangile de St. Jean, trois ans plus tard. Rimbaud se reconnaît dans le prophète de Galilée, "le divin maître" (1), "miracle de la jeunesse"(2) qui réunit les qualités de l'Homme nouveau : jeunesse, force, innocence, beauté ; mais il ne saurait accepter l'image du Christ aux Oliviers, image de l'angoisse et de la souffrance, pas plus que l'image de l'homme dominé par le péché qui lui est associée.

"La morale chrétienne", "le péché" : c'est contre ces mêmes entités que Nietzsche fulminera dans l'Antéchrist :

"Le péché, ... la notion de Faute et de punition, toute la "moralité de l'ordre universel" est une invention contre la science - pour empêcher l'homme de se détacher du prêtre ... le prêtre règne par l'intervention du péché" (3)

C'est le péché de la morale chrétienne qui a rendu l'homme "triste et laid" : "il a des vêtements parce qu'il n'est plus chaste, (parce qu'il) il a rabougri, comme une idole au feu, son corps Olympien aux servitudes sales?"

La poésie de Rimbaud a été un effort héroïque pour arracher l'Homme à la morale du bien et du mal : et les ILLUMINATIONS sont le témoignage de sa réussite comme de son échec. Rimbaud a voulu transcender les catégories de la

(1) BETH-SAIDA

(2) Idem.

(3) L'ANTECHRIST : p. 80 - 81 : Coll. Folio "Gallimard"

morale chrétienne et il y est parvenu un temps : c'est l'expérience bouleversante de GEMME.

Mais ces catégories ne s'effaceront jamais tout à fait de sa mémoire malgré ses dénégations (1). Leur importance est en tout cas attestée puisque, jusque dans ses élans d'enthousiasme il éprouvera le besoin de s'y référer, même négativement. Dans MATINEE D'IVRESSE, "On nous a promis d'enterrer dans l'ombre l'arbre du bien et du mal" ; dans DEVOTION, il y a "les aspirations du moment ou bien notre propre vice sérieux" ; dans JEUNESSE III, il y a "l'ingénuité physique amèrement rassise" et JEUNESSE IV, nous rappelle "la tentation d'Antoine". La "belle harmonie grecque" constitue ainsi la clef de "l'état primitif de fils du soleil", ainsi qu'il est formulé dans le poème VAGABONDS.

Après le thème de la "patrie primitive" nous trouvons un autre thème central aux ILLUMINATIONS, le thème de la Femme. Et aussitôt la verve de Rimbaud devient féroce :

"La Femme ne sait plus même être courtisane!  
C'est une bonne farce! Et le monde ricane  
Au nom doux et sacré de la grande Vénus!"

Rimbaud éprouve déjà cette haine tenace envers l'incarnation moderne de la Femme qui ne le quittera jamais. Incarnation qui prend forme dans cette Vénus des temps modernes, nouvelle "Vénus anadyomène" peinte au vitriol, qui

"D'une vieille baignoire émerge, lente et bête  
Avec des déficits assez mal ravaudés" (2)

Un an plus tard Rimbaud écrira ce poème dédié à la Femme : "Les Soeurs de Charité". Le poète contraste l'image grecque de l'adolescent radieux : "Le beau corps de vingt ans qui devrait aller nu", à la Femme réduite à sa plus simple expression : "O

(1) Cf. "Je suis esclave de mon baptême" dira Rimbaud dans La Saison en Enfer.

(2) "Vénus Anadyomène" , poème

Femme, monceau d'entrailles, pitié douce". Dans les ILLUMINATIONS, le thème de la femme est presque toujours associé à des figures négatives : ce sont les images frigides d'Après le Déluge, de Barbare, de Dévotion ; les figures inquiétantes de vieilles ou de sorcières, ou encore la figure de la prostitution (les Bacchantes des banlieues, (1), les Sabines de la banlieue (2) et Circeto ... grasse comme le poisson (3)).

Quel est donc en faisant pour l'instant exception de la psychanalyse, la raison du procès que Rimbaud intente à la Femme? La raison essentielle nous croyons pouvoir la résumer de la sorte : la Femme a trahi l'amour. Rimbaud nous le dit dans l'épisode de la Saison en Enfer intitulé "Vierge Folle" :

"Je n'aime pas les femmes. L'amour est à réinventer, on le sait. Elles ne peuvent plus que vouloir une position assurée (4). La position gagnée, coeur et beauté sont mis de côté : il ne reste que froid dédain, l'élément du mariage aujourd'hui".

Voilà l'accusation nettement formulée. La Femme a failli à sa vocation : l'amour.

"Afin que l'Homme put éclairer sa pauvre âme  
Et monter lentement, dans un immense amour  
De la prison terrestre à la beauté du jour ..."

Cette finalité de la Femme, ainsi définie dans Credo in Unam, sera reprise plus tard par André Breton :

"Attendons nous, écrit-il, à ce que ce langage (du coeur et des sens) remette en honneur les grands thèmes qui lui sont propres ... que domine l'idée du salut terrestre par la femme, (5) de la vocation transcendante de la

(1) VILLES I

(2) BOTTOM

(3) DEVOTION

(4) On ne peut résister d'évoquer les impératifs catégoriques de Mme. Rimbaud, regardant l'éducation de son fils.

(5) Souligné par l'auteur.

femme, vocation qui s'est trouvée systématiquement obscurcie, contrariée ou devoyée jusqu'à nous." (1)

Les deux poètes se rejoignent ainsi pour attribuer à la Femme une fonction spécifique dans l'ascension de l'humanité vers une conscience toujours plus élevée de son destin. La misogynie de Rimbaud, si elle obéit en partie à sa structure affective inconsciente, apparaît donc aussi fondée sur une critique intransigeante de la réalité féminine, telle qu'elle peut être encore perçue de nos jours. Dans le poème "ADIEU", Rimbaud déclare encore :

"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".

La troisième ligne de force qui se dégage de manière éclatante dans le poème comme dans les ILLUMINATIONS c'est la dynamique de l'Amour :

"L'Amour, s'écrie le poète, voilà la grande Foi!"

Cependant l'apôtre de l'amour ce n'est pas le Christ, le Rédempteur mais, - et en cela il reste fidèle à son paganisme, - la "Divine mère", Vénus : "C'est en toi que je crois!" Rimbaud emprunte à la théologie chrétienne le système de la rédemption des hommes, de l'amour sauveur (2) :

"Tu viendras lui donner la Rédemption sainte!  
Splendide, radieuse ...  
Tu surgiras, jetant sur le vaste Univers  
L'Amour infini dans son infini sourire!"

Et il conclut : "Le Monde a soif d'amour ..."

Nul poète, plus que Rimbaud, n'aura recherché l'Amour avec autant de force et d'obstination : c'est une soif ontologique qui

(1) ARCANE 17. p. 49 : Coll. 10/18

(2) N'oublions pas les premiers prix de catéchisme!

l'habite. Cette caractéristique est même sensible sur le plan brut du fait linguistique : en nous basant sur l'index de fréquence des mots-clefs de la Saison en Enfer et des ILLUMINATIONS (1), nous avons fait la somme des écarts-réduits des têtes de liste. (2) Notre mot-clef ne le cède qu'au "ciel" (I) et apparaît avec une fréquence égale à celle de la "Nuit". Nous allons tenter de définir la conception qu'a Rimbaud de l'Amour. Négativement d'abord, c'est à dire par opposition :

L'intuition de l'amour de Rimbaud tire ses origines du paganisme de l'Antiquité. Elle ne saurait donc que se heurter à son acception chrétienne : c'est à dire la charité. Dans son "Credo", Rimbaud développe son intuition de jeune adolescent : l'Amour lui apparaît comme une force naturelle, universelle, qui est à la source de la vie : "Tout croit et tout monte!"

Cette force, pour Rimbaud, est transmise par la sexualité, que lui semble incarner la Femme dans l'archétype de la Déesse. La Sexualité est ainsi le vivant témoignage du "grand hymne d'amour" qui soulève toute la création : l'amour entendu ainsi, n'est pas exclusif à l'homme mais il est partagé selon divers modes par tout l'univers créé. Aussi "la terre est nubile et déborde de sang", le soleil est "foyer de tendresse et de vie" et "tous les animaux aimaient, aimaient en Dieu."

C'est sans doute une seule et même Force "qui court à travers les humains, les plantes, les éléments ... qui courait à travers ceux qui nous ont faits, comme elle courra à travers ceux qui nous suivront ... Elle nous habite seulement, elle passe, traverse, informe chacun ; elle éclate, étincelle le temps d'une vie, et s'en va. Elle demeure ... éternellement jeune, intacte." (3) Dans les poèmes des ILLUMINATIONS, nous retrouvons constamment

(1) cf. Index du Vocabulaire du Symbolisme VII/VIII

(2) Etablies par recensement de chaque occurrence.

(3) Cité par Jacques Dubrouil dans "La fin d'une Saison en Enfer" (texte de Mènie Grégoire)

cette identification de l'Amour à une Force ; ainsi "ANGOISSE":

"Amour, force! - plus haut que toutes joies et gloires!"

Et aussitôt vient l'affirmation superbe de l'énergie vitale de l'être bousculant toutes les barrières morales :

"Démon, dieu, - jeunesse de cet être-ci : moi!" (I)

Dans le poème "METROPOLITAIN", la même affirmation est reprise :

"Les éclats de neige, les lèvres vertes ... et les parfums pourpres du soleil des pôles, - ta force."

Dans "GENIE" :

"Il est l'affection et l'avenir, la force et l'amour que nous voyons passer dans le ciel de tempête et les drapeaux d'extase".

Nous reconnaissons encore ce pan-sexualisme dans le poème "ENFANCE I" :

"Cette idole, ... son domaine court sur des plages nommées par des vagues sans vaisseaux de noms féroce-ment grecs ..."

"Ce clair déluge qui sourd des près".

et "Ces enfantes et géantes, superbes noires dans la mousse vert-de-gris".

Il est particulièrement sensible que Rimbaud dans les poèmes "ANGOISSE" et "METROPOLITAIN", affirme sa volonté de puissance : c'est l'ivresse de l'égo possédé par cette force splendide qu'est la Sexualité. Il a vécu un moment dans l'illusion qu'il possédait cette Force, il a essayé en tout cas de se l'annexer. Ce n'est que dans "GENIE" qu'il reconnaîtra l'universalité et la liberté essentielle de cette Force qui ne

fait que nous traverser :

"Et nous nous le rappelons et il voyage ... il nous  
a connus tous et nous a tous aimés ... Sachons  
le héler et le voir, et le renvoyer ...",

car il ne nous appartient pas.

Ainsi l'identification opérée par Rimbaud entre l'Amour et la Sexualité (la force) est profondément juste : son intuition d'adolescent ne le trompe pas. A l'amour infini correspond la sexualité universelle. La sexualité en soi est chaste et innocente : et le grief toujours renouvelé que Rimbaud adresse à la morale du bien et du mal, c'est d'avoir corrompu cette innocence originelle en culpabilisant l'homme. Il faut détruire la dichotomie du bien et du mal, la conscience morale. La spontanéité de l'être devient le critère de la perfection.

Mais n'y a-t-il pas du moins la possibilité de concilier chez Rimbaud "l'Amour infini" avec la charité? Nous l'avons déjà souligné : Rimbaud n'est pas prêt à accepter le renoncement à soi qu'elle exige. Son orgueil d'adolescent, sa volonté de puissance s'insurgent contre le sacrifice de l'abnégation, la mort de l'ego. Et effectivement dans le poème "Les Soeurs de Charité" cette dernière est associée à la mort :

"O Mort mystérieuse, ô soeur de charité"

et de même dans le poème "ADIEU" d'une Saison en Enfer :

"La charité serait-elle soeur de la mort pour moi?"

(Il s'agit évidemment de la mort de l'ego.)

C'est que la charité pour lui, c'est "la route amère" qui conduit à la Croix. Rimbaud n'a pas méconnu le dilemme entre "les deux amours". Il nous dit dans "KAUVAIS SANG" :

"Deux amours! Je puis mourir de l'amour terrestre,  
mourir de dévouement".

C'est donc qu'il reconnaît le choix. Mais il recule devant ce

choix comme le montre l'ouverture d'UNE SAISON :

"J'ai songé à rechercher la clef du festin ancien ...  
la charité est cette clef".

et il ajoute immédiatement :

"Cette inspiration prouve que j'ai rêvé!"

Et encore dans "MAUVAIS SANG" nous constatons le même réflexe de défense :

"O mon abnégation, ô ma charité merveilleuse!  
-De profundis Domine, suis-je bête!"

On peut dire que cette orientation est déjà préfigurée dans "CREDO IN UNAM" par le refus de "l'autre dieu", le Christ du Mont des Oliviers. Chez Rimbaud l'amour est une force solaire tandis que l'amour chrétien serait plutôt une force chtonienne. (1) Celle-ci porte en elle les thèmes de l'angoisse, de la tristesse, de l'abaissement et de la mort (2) ; celle-là magnifie l'élan vital, la création, la beauté et la puissance de l'être. Tous ces thèmes appartiennent et se regroupent dans le double schème de la montée et de la descente :

"Tout le dieu qui vit, sous son argile charnelle  
Montera, montera, brûlera sous son front!" (3)

ou encore :

"Et monter lentement, dans un immense amour  
De la prison terrestre à la beauté du jour" (4)

(1) Au sens de force de refoulement de la Libido.

(2) On reconnaît la critique des philosophes du 18e siècle dont l'influence s'est exercée sur Rimbaud par Rousseau et Helvétius. Plus brutalement, Nietzsche assimilera la morale chrétienne à une "morale d'esclave".

(3) CREDO IN UNAM

(4) Idem.

S'inscrivent sur cet axe, les thèmes de la Résurrection et de la Rédemption : la Résurrection qui doit marquer la renaissance de l'homme, une fois libéré de la servitude aux idoles et du poids de la culpabilité : ainsi, "Il ressuscitera, libre de tous ses Dieux ... O, l'Homme a relevé sa tête libre et fière". C'est dans ce contexte que viennent se placer les images - archétypes de la naissance de Venus qui, "Jadis, émergeant dans l'immense clarté des flots bleus ..." doit resurgir un jour. Et nous abordons ici les thèmes de "la Rédemption sainte", de l'Amour sauveur :

"Tu surgiras, jetant sur le vaste Univers l'Amour infini dans son infini sourire!"

L'Homme a perdu le contact privilégié qu'il avait avec les forces vivantes de la Nature dans "les temps de l'antique jeunesse" : "il a rabougri".

"Mr. Prud'homme est né avec le Christ" dira Rimbaud dans UNE SAISON (1). L'image de l'humanité "attelée à la Croix" courbée sous "les vieux jougs", écrasée par la crainte, contraste point par point avec les images de la rédemption ; ainsi :

"L'Homme a relevé sa tête libre et fière!"

et "Devant l'Homme, debout qui croise ses bras forts ..."

"Relever" c'est précisément "remettre debout" (2). L'acte a un double sens : c'est d'abord un geste royal, car la marque de l'allégeance. Dans le poème "ROYAUTE" (3), "les tentures carminées se relevèrent sur les maisons". L'allégeance ici est constituée par l'état de servitude dans lequel est tenu l'humanité. Et nous arrivons ainsi au deuxième sens, chrétien : relever, acte de la puissance divine qui remet les péchés. C'est le sens

(1) L'IMPOSSIBLE

(2) Dictionnaire Robert

(3) Les ILLUMINATIONS

qui apparait dans "GENIE" :

"Sa vue, sa vue! tous les agenouillages anciens et les peines relevés à sa suite" (I)

La Rédemption, pour Rimbaud comme pour la théologie chrétienne, c'est ainsi la délivrance du péché. Rendu à son innocence première, l'Homme retrouvera la pureté, la créativité et l'harmonie :

"Le Monde vibrera comme une immense lyre"

Mais alors que le christianisme impute la Faute originelle à l'Homme, Rimbaud renvoie la Faute à son auteur. Celui qui est à l'origine de la Faute c'est en effet celui qui a créé le concept de la Faute : c'est à dire la morale chrétienne du bien et du mal. La Faute n'existerait pas sans la conscience d'une faute. Ainsi s'explique, croyons-nous, la haine de Rimbaud à l'égard de la morale chrétienne (2) : c'est elle qui a commis le plus grand crime contre l'humanité en culpabilisant l'homme. Deuxième point : ce que le christianisme a culpabilisé en l'homme, c'est d'abord la sexualité. Ainsi maintenant "Il a des vêtements parce qu'il n'est plus chaste", et Rimbaud insiste sur le thème de la souillure :

"Parce qu'il a sali son fier buste de dieu ..."

et "Son corps Olympien aux servitudes sales"

C'est la perte de l'innocence originelle qui est la cause de notre état de servitude (comme dans la Genèse, où la Chute est associée au sentiment de pudeur.) Si Rimbaud subit l'attraction des "races antiques", c'est qu'il leur envie cette liberté et cette spontanéité sexuelles inconnues du monde moderne. Le refoulement de la Libido leur est inconnu. Bien au contraire l'expression de cette Libido fait partie du sacré (3) : son origine divine est reconnue en Dionysos.

(I) L'auteur a souligné le mot.

(2) Qu'il niera tout simplement en recherchant le bonheur "par delà le bien et le mal".

(3) Comme elle en fait partie dans les religions orientales.

Cette pureté perdue est notre "déchirante infortune" (1) : "Ô pureté! pureté!" s'écriera douloureusement le poète dans UNE SAISON (2). Rimbaud reprend cette tradition antique et se refuse à dissocier l'Amour de la sexualité, dichotomie qu'il impute à la morale chrétienne.

Dans le christianisme la Rédemption est l'effet bénéfique du sacrifice de la Croix. Le sacrifice du Christ "rachète" l'humanité, dans le pardon quotidien qui est accordé au pécheur : "Le Christ est mort sur la croix par amour pour nous". Son sacrifice nous sauve de la mort spirituelle. Chez Rimbaud, la Croix se dresse comme un signe de malédiction sur l'humanité, et cependant, la force opératoire de la Rédemption réside dans l'amour comme il l'affirme à maintes reprises :

"L'Amour, voilà la grande Foi!"

"C'est la Rédemption! c'est l'amour! c'est l'amour!"

Comment concilier ce paradoxe, puisque le sacrifice du Christ est justement le témoignage de son amour infini pour l'humanité? C'est que Rimbaud donne un sens très différent à ce témoignage : d'abord, il lui refuse sa valeur redemptrice car il écrase l'homme en l'humiliant à jamais. Ensuite, et surtout, il signifie l'échec total de l'Amour sur le plan humain, son impuissance que Rimbaud ne peut accepter, puisque toute sa "Foi" est placée en sa force conquérante.

Nous avons remarqué précédemment l'identification faite par Rimbaud, de l'Amour à la grande Force de vie qu'est la sexualité, et ses connotations dans les poèmes des ILLUMINATIONS. C'est cette même force universelle, incarnée par la Femme dans l'archétype de la Déesse, qui doit apporter à l'humanité "la Rédemption sainte" :

"Tu viendras lui donner la Rédemption sainte!

Splendide, radiouse, au sein des grandes mers

Tu surgiras, jetant sur le vaste Univers

L'Amour infini dans son infini sourire!"

---

(1) L'IMPOSSIBLE

(2) Idem.

On observera que le thème de la Rédemption coïncide avec une vision messianique de l'Histoire : la Rédemption n'est pas coextensive au présent comme dans le schéma chrétien, mais elle appartient à un temps futur marqué par l'avènement de l'Amour et sa conquête finale de l'humanité :

"Le Monde vibrera comme une immense lyre  
 Dans le frémissement d'un immense baiser."

Cet avènement signalera la fin de toute morale puisque l'Homme, rendu à lui-même, "libre de tous ses Dieux" connaîtra la perfection dans l'Amour ; écoutons "GENIE" :

"Il ne s'en ira pas, il ne redescendra pas d'un ciel,  
 il n'accomplira pas la rédemption des colères des  
 femmes et des gaietés des hommes et de tout ce  
 péché : car c'est fait, lui étant et étant aimé."

On remarquera l'évolution par rapport à "CREDO IN UNAM" : Rimbaud annule purement et simplement la nécessité de la rédemption. Car "tout ce péché" se dissout instantanément dans le feu purificateur de l'Amour - : "le vieil homme" ne saurait coexister dans l'homme nouveau, ne serait-ce que par le souvenir du remords.

Rimbaud prend soin d'écarter toute confusion possible entre le Christ et Génie par une allusion transparente : "Il ne s'en ira pas, il ne redescendra pas d'un ciel", se référant ainsi à l'Ascension et à la venue du Messie à la fin des temps. Cette fin de l'Histoire apparaît dans "CREDO IN UNAM" comme un futur proche : "Les temps sont venus" dit Rimbaud,

"Car l'Homme a fini! L'Homme a joué tous les rôles!  
 Au grand jour ... il ressuscitera ..."

Cette attente messianique est reprise dans la conclusion :

"Le Monde a soif d'amour : tu viendras l'apaiser."

Elle est un des chants les plus émouvants qui traverse les ILLUMINATIONS, chant déjà perceptible au poète :

"Il chante ... et le bois chante, et le fleuve  
murmure  
Un chant plein de bonheur qui monte vers le jour!  
- C'est la Rédemption! c'est l'amour! c'est l'amour!"

Ce chant annonce l'avènement du Messie et le règne de l'Amour sur la terre :

"Quand irons-nous, par delà les grèves et les monts,  
-saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse  
nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin  
de la superstition, adorer - les premiers! - Noël sur  
la terre!" (1)

Rimbaud conclura ce très beau texte par une apostrophe cinglante qui résume toute la misère humaine :

"Le chant des cieux, la marche des peuples!  
-Esclaves, ne maudissons pas la vie."

Et voici la dynamique de l'Amour à l'oeuvre dans les ILLUMINATIONS :

"Un coup de ton doigt sur le tambour décharge tous les  
-sons et commence la nouvelle harmonie.  
Un pas de toi, c'est la levée des nouveaux hommes et  
leur en-marche  
Ta tête se détourne : le nouvel amour! Ta tête  
se retourne, - le nouvel amour!" (2)

et son apothéose dans "GENIE" :

"Son jour! l'abolition de toutes souffrances sonores et  
mouvantes dans la musique plus intense  
Son pas! les migrations plus énormes que les anciennes  
invasions.  
O Lui et nous! l'orgueil plus bienveillant que les  
charités perdues ..."

---

(1) MATIN (UNE SAISON EN ENFER)

(2) A UNE RAISON

Il est hors de doute que dans ce poème Rimbaud a été envahi par la toute-puissance de l'Amour. "GENIE" est la manifestation de la Force qui est à l'origine de la vie et qui court à travers les humains, les plantes, les éléments et qui "passe, traverse, informe chacun" (1), et "demeure éternellement jeune, intacte". Cette Force transcende l'être et toute catégorie morale car elle est Vie et la Vie est Amour :

"Il nous a connus tous et nous a tous aimés."

Rimbaud a été envahi "cette nuit d'hiver" par "tous les influx de vigueur et de tendresse réelle."

"Et si l'Adoration s'en va" (2) il y a désormais la promesse irréversible de la libération de l'humanité du joug de la Faute : le règne de l'Amour sur la terre s'est levé, "l'éveil fraternel de toutes les énergies chorales et orchestrales." (3)

L'exaltation inouïe de l'ego, qui dut soulever Rimbaud, est concentrée dans cette affirmation paisible :

"L'orgueil plus bienveillant que les charités perdus."

Sanctification de l'orgueil par l'amour : le "devoir" d'humilité chrétienne et d'amour du prochain ("les charités perdues") s'efface désormais inutile et dérisoire, devant la puissance irradiante d'Amour que dégage l'être envahi par "la santé essentielle". Rimbaud ne se contente pas dans "Credo in Unam" de prédire la libération prochaine de l'humanité, d'annoncer la Parousie de l'Amour. Il précise les conditions de son avènement ; elles tiennent en une seule, qui est la libération de la Pensée :

"Et quand tu le verras sonder tout l'horizon ...  
Tu viendras ....  
Splendide, radieuse ... "

(1) Cf. J. Dubreuil, op. cit.

(2) "L'Adoration" introduit l'attente de "MATIN" :  
"Quand irons-nous adorer - les premiers - Noël sur la terre?"

(3) SOLDE

Quand l'Homme aura "joué tous les rôles" ... il ne lui restera plus qu'à être lui-même en toute simplicité. Le répertoire étant épuisé (c'est le plan de l'Histoire) il lui faudra bien se résoudre à abandonner le "paraître" au profit de "l'être". (1) A quoi bon d'ailleurs continuer à porter un masque, si le masque est immédiatement reconnu comme tel, c'est à dire n'a plus aucune crédibilité? Le jeu perd tout intérêt. L'Homme devra donc se montrer tel qu'il est, car le niveau de conscience de la Pensée rendra vain toute velléité pour "paraître". Nous reconnaissons ici l'influence de Rousseau sur Rimbaud ; l'Homme tel qu'il est, sans fard : c'est le retour à la transparence des coeurs. Transparence qui est le prélude au règne de l'Amour sur le monde selon Rimbaud.

Libération de la Pensée donc, des obstacles créés artificiellement par l'Homme : et ce sont aussi "tous ses Dieux". Mais tous les écrans sont tombés :

"plus de dieux! plus de dieux!  
l'Homme est Roi, l'Homme est Dieu!"

s'exclame le poète. Et pourtant ce nouveau dieu a encore un long chemin à faire avant de prendre possession de la divinité qui l'habite :

"Il dit : je sais les choses  
Et va, les yeux fermés et les oreilles closes."

On reconnaît Mr. Prud'homme tout gonflé de sa propre suffisance. Mais au-delà de la caricature, on aperçoit la situation dramatique de l'Homme moderne, coupé des courants de la vraie vie, fermé à tout ce qui n'est pas lui, imperméable à la poésie. Plus loin, Rimbaud mettra en cause "notre pâle raison" et "le doute, morne oiseau" : c'est donc notre culture rationnelle et cartésienne qui est incriminée, en ce qu'elle nous inculque à désapprendre l'innocence et la simplicité de notre sensibilité. Elle constitue donc aussi un obstacle à la

---

(1) Cf. J. Starchinski : "La Transparence et l'Obstacle"

libération de la Pensée.

A la connaissance cartésienne nourrie du Doute, Rimbaud oppose la dynamique de la connaissance poétique nourrie de sensibilité et d'intuition :

"La Pensée, ...

La cavale longtemps, si longtemps oppressée  
S'élançait de son front! Elle saura Pourquoi!  
Qu'elle bondisse libre, et l'Homme aura la Foi! "

On a reconnu "l'opresseur" : c'est d'abord notre culture cartésienne qui a confiné la Pensée dans un corset de règles. "L'Homme aura la Foi", ne signifie pas bien sûr un retour à la religion : "la Foi" pour le poète signifie que l'Homme sera dirigé par l'intuition, la spontanéité créatrice, et non plus gouverné par la logique cartésienne de la preuve. La preuve est antinomique de la Foi. "La Pensée libre" trouve ainsi sa forme la plus achevée dans le jaillissement de la création poétique : la Poésie est le chemin qui conduit à l'inconnu, au mystère car :

"L'Homme veut tout sonder, - et savoir! "

La Pensée "saura Pourquoi". Rimbaud retrouve le dynamisme et la vitalité de l'esprit de la Renaissance : mais l'espace qu'il s'agit de découvrir ne figurera jamais sur aucune carte. Un devancier de Rimbaud avait déjà annoncé :

"le chemin mystérieux va vers l'intérieur. En nous, en nulle part, est l'éternité avec ses mondes, le passé et l'avenir." (I)

Un an exactement après "CREDO IN UNAM" Rimbaud va définir les bases du programme de Voyance qui doit lui permettre la conquête de cet Inconnu.

---

(I) Novalis. : op. cit. M. Besset "Novalis et la Pensée Mystique" : p. 83.

A P P E N D I C E

On peut se poser la question de savoir pourquoi Rimbaud a supprimé un paragraphe du poème dans sa version définitive (version Demeny). On peut émettre l'hypothèse suivante : le passage en question contraste avec les autres parties du poème par l'inquiétude métaphysique qu'il suggère. Ses accents pascaliens, notamment :

"Un Pasteur mène-t-il cet immense troupeau  
De mondes cheminant dans l'horreur de l'espace"

ou encore :

"Et l'horizon s'enfuit d'une fuite éternelle",

ne sont guère en accord avec le ton imprégné de paganisme des autres parties du poème.

PREMIERE PARTIE : GENESE DES ILLUMINATIONS

TITRE II : LE PROGRAMME DE VOYANCE (I)

Chapitre I - Le lieu des Illuminations : l' "Inconnu"  
(tel qu'il est) annoncé dans la Lettre  
du Voyant.

(I) In Lettre à P. Demeny du 15 mai 1871.

LETTRE DU VOYANT (I)

"Car il arrive à l'inconnu ...."

"Or le Père céleste veut que nous soyons des voyants; car il est le Père des lumières. C'est pourquoi il prononce de toute éternité, sans cesse et sans intermédiaire, dans le mystère de notre esprit une Parole unique et insondable, à l'exclusion de toute autre ... et ce qu'il dit par cette Parole, c'est uniquement :

"Voyez" (2)

La Lettre du Voyant n'est pas le résultat d'une inspiration soudaine. Elle se situe dans le droit fil du projet rimbaldien, rendre l'homme à son "état primitif de fils du soleil", dont elle marque une étape essentielle. Elle se situe dans le prolongement du "Credo" des poètes défini dans SOLEIL ET CHAIR, dans sa mise en oeuvre et son application pratique. Elle annonce le passage à une "praxis" qui va trouver sa forme la plus achevée dans les poèmes des Illuminations : le monde de la voyance par excellence. On aura remarqué que le dernier poème restait assez vague sur ce chapitre ; en fait il s'agissait plutôt d'une déclaration d'intention, destinée peut-être ("ô ambition! ô folle" disait le poète) à devenir la Charte poétique d'une nouvelle école réunissant "tous les bons Parnassiens." (3)

(1) Lettre à Paul Demeny, dite "du Voyant", en date du 15 mai 1871.

(2) Ruysbroeck "L'Admirable". Oeuvres : p. 353 (Ed. Aubier)

(3) Lettre à Th. de Banville du 24 mai 1870.

Ses ambitions enterrées de ce côté, et ayant perdu toute illusion sur la Société - comme le montre sa lettre à Izambard -, Rimbaud, réduit à l'inaction chez sa mère, est en quelque sorte contraint de trouver une issue au mur que lui oppose la vie de toutes parts. Cette issue, il va la chercher dans la poésie, non comme un refuge c'est à dire un exutoire à l'âme - et l'on songe aux "premiers romantiques" -, mais comme un moyen d'opérer une brèche dans la réalité.

Aussi bien le mot-clef de la Lettre du Voyant, c'est bien "l'Action" ; plus fort que l'action même :

"La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle sera en avant." (1)

Le poète, "multiplicateur de progrès" (2), est la force centrifugeuse de l'accélération de l'Histoire. Mais ajoute le poète "au fond", ce serait encore un peu la Poésie grecque". Et dès la première ligne nous retrouvons la "belle harmonie grecque" qui était au centre de l'inspiration de "CREDO IN UNAM". La continuité de la démarche est donc nettement posée ; mais ce n'est plus seulement la nostalgie de la "Vie harmonieuse" qui captive la pensée du poète, c'est la dynamique du verbe poétique :

"En Grèce, ai-je dit, vers et lyres rythment l'Action" (3)

Jadis, l'homme n'étant pas séparé des courants de la vie, le verbe "rythmait" l'Action, le verbe était ainsi moteur d'action. (4) Mais depuis la Grèce jusqu'au mouvement romantique, "tout est prose rimée" (5) ; que signifie cette affirmation?

(1) Lettre à P. Demeny : 15 mai 1871.

(2) Ibid

(3) "

(4) L'intuition de Rimbaud est toujours proche de celle de Nietzsche : "La Naissance de la Tragédie" paraîtra en 1873.

(5) Lettre à P. Demeny : 15 mai 1871.

La prose c'est le langage discursif, celui qui sert de communication par l'intermédiaire de la Raison. Ce langage croit se donner les apparences de la poésie ("prose rimée") en se pliant aux règles de la versification. Rimbaud dénonce l'imposture de cette fausse poésie. Fausse car le verbe poétique ne s'exprime pas par la voix du rationnel ni ne lui appartient. (1)

Au centre de la critique faite à la conception classique de la poésie (cf Racine = "le Divin Sot"), c'est ce rationalisme qui est visé. C'est la critique de "CREDO IN UNAM" reprise et développée en système. Le rationalisme cartésien est l'ennemi le plus acharné de la connaissance poétique parce qu'il nie l'irrationnel, en le réduisant au rationnel. Descartes écrira ainsi un "Traité des Passions", comme si l'on pouvait enfermer la vie dans un système.

Les premiers à avoir secoué le joug de la raison ont été les Romantiques : d'où l'hommage qui leur est rendu par Rimbaud, même si par ailleurs leur poésie s'avère médiocre (2), l'homme "n'étant pas encore éveillé" à l'intelligence poétique.

Qu'est-ce que l'intelligence poétique? C'est comprendre d'abord que la poésie n'est pas la voix de celui qui parle, mais celle de la "Pensée invincible, éternelle" (3), ou encore de "l'intelli-

(1) cf. le "vates" antique

(2) Dans la lettre à Izambard, Rimbaud vitupère contre "la poésie subjective", "horriblement fadasse".

(3) cf. "CREDO IN UNAM". On constate encore ici que la Lettre du Voyant a sa source dans le "Credo" du poète. Quelle est cette "âme universelle", cette "Pensée invincible, éternelle" que nous rencontrons déjà dans "Credo in Unam"? Le poète dit : "L'intelligence universelle" et plus loin : "de la pensée accrochant la pensée et tirant". Et plus précisément encore "le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle : il donnerait plus - que la formule de sa pensée, que l'annotation de sa marche au progrès! ... il serait vraiment un

gence universelle" :

"auteur, créateur, poète, cet homme n'a jamais existé!"  
s'exclame Rimbaud.

Dès lors, la distinction opérée par le poète entre "poésie subjective" et "poésie objective" (1) prend tout son sens : "tant d'égoïstes se proclament auteurs!" (2), outre-cuidance que dénonce avec sévérité Rimbaud, alors que la seule poésie est par nature objective puisqu'elle est la voix de "l'âme universelle". Objective en ce sens qu'elle est débarrassée de toutes les limitations et impuretés de l'égo, et de l'amour-propre. L'objectivité est ici synonyme de perfection : c'est le verbe poétique qui s'exprime dans toute sa pureté. La subjectivité c'est l'amour-propre, la vanité d'auteur, la sentimentalité "fadasse", les ocellères du désir.

Mais comment échapper à ce subjectivisme inhérent à la nature humaine? Comment éliminer les interférences de cette nature avec la voix de l'inspiration poétique? (3)

Note p. 39 (suite) :

"... multiplicateur de Progrès!" C'est assez dire que cette "âme universelle" ne peut être identifiée à l'Inconscient collectif de Jung. L'insistance avec laquelle Rimbaud revient sur le Progrès indique sans ambiguïté le plan historique sur lequel il se place. La pensée du poète nous paraît en fait se rapprocher plutôt de la dialectique de l'Esprit de Hegel, l'Histoire apparaissant comme le dépassement dialectique de l'Esprit vers la Conscience totale, les "Soi" singuliers s'identifiant alors au "Soi" universel.

(1) Cf. Lettre à Izambard

(2) Lettre à P. Demeny : 15 mai 1871.

(3) Ici encore Rimbaud est le précurseur de Nietzsche. Celui-ci conçoit en effet l'inspiration poétique dans les mêmes termes. Ainsi écrit-il dans "Ecce Homo" (Coll. 10/18 p. 119) : "Quelqu'un a-t-il en cette fin du 19<sup>e</sup> siècle la notion claire de ce que les poètes appelaient l'inspiration? ... Pour peu que l'on ait gardé en soi la moindre parcelle de superstition on ne saurait se défendre en vérité de l'idée qu'on n'est que l'incarnation, le porte-voix, le médium de puissances supérieures. Le mot révélation, entendu dans ce sens que tout à coup quelque chose se révèle à notre vue .. est la simple expression de l'exacte réalité."

Comment le poète va-t-il se faire son instrument fidèle?  
 Rimbaud nous indique la marche à suivre :

"La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière."(1)

Et en effet comment échapper à ce subjectivisme si l'on est soumis à son "développement naturel" personnel, c'est à dire la chaîne de l'association des idées nées de l'inconscient? Il faut apprendre à reconnaître le lien entre notre pensée et nos désirs (l'égo). C'est bien la dialectique du désir qui est à l'origine de notre paresse ("l'homme ne se travaillant pas") qui nous incline à penser selon leur pente naturelle. Il faut donc dans un premier temps reconnaître ce lien, l'éprouver même :

"Il cherche son âme il l'inspecte, il la tente, il l'apprend"

Tenter l'âme c'est bien éprouver ce lien du désir, connaître sa force. Ce n'est qu'une fois connu le mécanisme et le jeu de la "machine désirante" que le poète va passer à l'action, se "faire l'âme monstrueuse".

L'âme, c'est la spécificité propre de chaque Homme, ce qui fait de lui un être distinct de tout autre, nous dirons sa "forme intérieure". Cette forme, il faut la "cultiver", c'est à dire se rendre maître de sa croissance, rompre son "développement naturel" (qui nous échappe dans l'exacte mesure où il est justement "naturel".). Rimbaud est décidé à prendre en main les commandes de la machine désirante, à se substituer ainsi à la Nature. Des lors la machine désirante cesse d'obéir aux lois naturelles : c'est le poète qui lui dicte sa loi. Nous entrons alors dans le domaine du hors-nature : c'est proprement le monstrueux. Et une réalité nouvelle va se découvrir devant le poète : désormais il sera "voyant", celui qui révèle le mystère, l'inconnu :

---

(1) Lettre à P. Demeny cf. supra.

"Car il arrive à l'inconnu!" (1)

Essayons de nous approcher de cet inconnu. Jusqu'alors, écrit Rimbaud, "l'intelligence universelle a toujours jeté ses idées naturellement" et les hommes se contentaient de "ramasser" ces largesses, - sous-entendu : au lieu d'aller se servir directement à la source. Dans le poème "VIES I"(2) il nous dira : "J'observe l'histoire des trésors que vous trouvâtes." Rimbaud, quant à lui, a bien l'intention d'aller se servir sur place sans attendre les caprices de l'inspiration : puiser à pleines mains dans "les richesses inouïes" (3) de l'intelligence universelle. Jusqu'alors, celle-ci distribuait ses dons en accord avec le développement naturel du niveau de conscience de l'humanité. (4)

Rimbaud précise : "ces fruits du cerveau" ; ceci vient corroborer notre ligne d'interprétation. Dans "fruits" est en effet inclus le concept ici essentiel de maturité. Ainsi pour prendre un exemple, la théorie de la Relativité n'a pu être découverte que parce que les conditions idéales qui ont permis cette découverte étaient réunies dans l'esprit d'un homme et dans la société. Tel est, dans l'optique de Rimbaud le processus de l'invention. Et poussant le paradoxe, il conclut : puisque toute invention est le fruit d'une inspiration de l'intelligence universelle, il n'y a pas à proprement parler d'homme qui ait inventé quoi que ce soit. Par conséquent la marche de l'Histoire, c'est le mouvement dialectique de l'Esprit dans la conscience de l'humanité. Mais pourquoi en est-il ainsi, se demande Rimbaud? Parce que l'homme jusqu'à présent s'est approprié la paternité de ses inventions, par ignorance du

---

(1) Lettre à P. Demy.

(2) Les ILLUMINATIONS

(3) Idem (VIES I)

(4) C'est ce que signifie l'adverbe "naturellement" dans "l'intelligence universelle a toujours jeté ses idées naturellement".

processus créateur, par inconscience et sans doute par vanité. Il lui en aurait coûté d'avouer que ses plus grands génies n'étaient que "les fonctionnaires" de l'Esprit universel.

L'Homme aussi ne s'est jamais "travaillé" : il s'est contenté d'accepter sans aller y voir de plus près les dons de son inspiration. Mais pourquoi en serait-il ainsi? ajoute Rimbaud. Sans attendre les conditions de temps et de lieu, ne serait-il pas possible d'accéder directement à l'immense réservoir d'énergie créatrice contenu dans l'intelligence universelle?

L'expérience créatrice se passe dans le temps, c'est à dire à un moment donné du développement historique qui la rend possible : pour reprendre notre exemple précédent, la théorie de la Relativité est impensable au 18e siècle, même si les conditions de personne étaient présentes (c'est à dire un cerveau de l'envergure d'Einstein).

L'expérience créatrice admet aussi des conditions de lieu : ce lieu n'est autre que la personne qui réunit les qualités propres à recevoir l'inspiration qui guidera la découverte. Ce sont ces conditions dont Rimbaud veut faire l'économie sans attendre qu'elles se produisent naturellement. Il apparaît immédiatement qu'en rompant ce mécanisme naturel le poète va opérer un véritable viol de l'intelligence universelle. Il va forcer le sanctuaire de l'Esprit et c'est à juste titre qu'il reconnaîtra :

"Le poète est vraiment voleur de feu". (I)

"Voleur", : puisqu'il agit contre le Plan de l'Esprit sur l'Histoire ; "de feu" : puisqu'il va dérober "de là-bas" le feu au creuset de la fusion créatrice.

Aussi Rimbaud annonce la fonction historique du poète

(I) Lettre à P. Demeny

à venir :

"Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle ..." (1)

Du haut de son empyrée, le poète sera à même de faire le dénombrement ("quantité") des inventions qui "en son temps" émergeront à la conscience de l'humanité. Ces inventions en effet existent à l'état latent dans l'âme universelle : le poète est donc à même de dresser la carte de la marche de l'Histoire, de la "marche (de l'humanité) au Progrès".

Mieux même : le poète à venir entrainera l'accélération de l'Histoire en précipitant le processus de prise de conscience c'est à dire la maturation de l'humanité. "Il serait vraiment un multiplicateur de Progrès!", ajoute Rimbaud, "norme absorbée par tous". De son empyrée le poète occupera en effet un poste d'observation unique sur l'Histoire ; c'est le "point de vue" de  
VIES I (2) :

"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?"

Point de vue qui est ainsi "en avant" de l'Histoire et c'est la conclusion de Rimbaud sur la poésie à venir :

"La Poésie ne rythmera plus l'action : elle sera en avant." (3)

Nous avons ainsi tenté de cerner les contours de ces "terrae incognitae", cet "inconnu" auquel doit arriver le poète. Mais comment va-t-il parvenir à ce "là-bas" ; où est le lieu de l'intelligence universelle?

(1) Lettre à P. Demeny

(2) Les ILLUMINATIONS

(3) Lettre à P. Demeny

Rimbaud répond immédiatement : il est en nous.

"La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance ..." (1)

C'est la même certitude déjà affirmée par Novalis :

"Le chemin mystérieux va vers l'intérieur. En nous ou nulle part est l'éternité avec ses mondes, le passé et l'avenir." (2)

Et le poète allemand est encore en pleine harmonie avec Rimbaud lorsqu'il dit :

"La connaissance de soi est la descente aux Enfers qui conduit à l'apothéose" (3)

La connaissance de soi est donc la clef qui va introduire le poète au royaume des Mères : "dans la plénitude du grand songe" (4) de la matrice de l'âme universelle. C'est qu'en effet notre âme est le seul lien qui nous unisse à cette âme universelle. C'est donc par elle que le poète atteindra son but.

Ce qui empêche notre âme de se fondre dans l'âme universelle c'est notre corps. Par ses limites spatio-temporelles, il crée un écran entre notre intelligence et l'intelligence universelle. Par lui, notre vision est limitée dans le temps : c'est notre esprit historique donc borné ; et limitée dans l'espace : ce sont nos sens, le champ réduit de notre perception. Le poète est "voyant" précisément lorsqu'il se dégage de ces contraintes spatio-temporelles : alors l'intelligence peut s'élever au-dessus du temps, rejoindre le point de vue de l'a-temporalité et contempler de là "l'éternité avec ses mondes, le passé et l'avenir." (5) Dans ce regard intérieur, il devient véritablement selon les mots de Rimbaud :

(1) Lettre à P. Demeny : 15.5.1871

(2) Novalis et la pensée mystique : Op. cit. p. 83

(3) Ibid.

(4) Lettre à P. Demeny

(5) Novalis

"le suprême Savant". (I)

Pour être voyant il faut donc s'affranchir du carcan spatio-temporel qui entoure notre âme, il faut acquérir le regard intérieur. C'est à dire qu'il faut apprendre à voir au-delà de l'apparence des êtres et des choses. Ce qui nous limite au monde de l'apparence, qui est le monde de l'espace-temps, c'est la dialectique du Désir. C'est le désir qui est à l'origine du temps dans le phénomène subjectif de la durée, et de l'espace (le monde de l'Objet) qui crée les concepts du Sujet et de l'Objet, en posant - la Distance à l'Objet.

Cette dialectique de la Scission engendre l'ego et avec lui la vision séparée de la nature et des êtres, la perte de la belle harmonie qui s'établissait au sein de la Totalité. L'Homme, disait Hegel, est désormais isolé. Le monde est l'oeuvre de sa conscience de soi, mais son objectivité l'écrase, elle lui est étrangère. Il n'y a pas d'oeuvre commune, l'individu est devenu tout.

Rimbaud a compris que pour atteindre à la conscience totale, non-aliénée, il était nécessaire de s'émanciper de la chaîne du désir et de son point de vue subjectif. La chaîne du désir c'est ce qu'il convient d'appeler notre "développement naturel", notre inclination à être pensé par notre désir comme Rimbaud le précise immédiatement après :

"tant d'égoïstes (2) se proclament auteurs".

Il affirme ainsi le lien entre le désir et l'ego.

(I) Lettre à P. Demeny : I5.5.I87I.

(2) Souligné par l'auteur.

Rimbaud retrouve une tradition millénaire puisque déjà le Bouddha disait :

"La naissance (de l'ego) a pour occasion la prise de possession" et "la prise de possession a pour l'occasion le désir". (1)

La tradition orientale est d'ailleurs corroborée par la mystique chrétienne : Ruysbroeck, citant "les conditions requises pour obtenir l'illumination", dira :

"Que l'homme soit affranchi de toutes considérations de plaisir ou de peine" (2)

La s'arrête la conjonction : nous verrons que la méthode de Rimbaud s'écarte radicalement de la voie mystique sur le plan des moyens :

Rimbaud n'est en effet intéressé à rompre la chaîne du désir que dans la mesure où il sera libéré du "point de vue" subjectif : celui de l'ego ; son ambition, ne l'oublions pas est d'arriver à la Pensée objective de l'intelligence universelle et d'explorer le monde nouveau qui s'offrira alors à lui. Dans cette recherche, l'obstacle est bien la vision limitée du subjectif de l'ego. Il faut donc faire éclater cette vision étroite et bornée à laquelle s'identifie l'ego à travers son désir.

Rimbaud a compris que le désir est la raison structurante de notre vision aliénée du monde. Il rejoint là encore les grandes traditions mystiques : c'est par exemple la fameuse "Nuit des sens" de St. Jean de la Croix :

"Ce qui pèse sur notre connaissance, c'est l'attachement que nous portons aux objets sensibles. L'âme est en-gluee dans ses affections, prise au piège de ses passions ou de son égoïsme, .. C'est cet attachement .. qui constitue l'obstacle majeure à l'union de l'âme avec Dieu". (3)

---

(1) A. Foucher : "La Vie du Bouddha" : Ed. Payot op. cit. p. 164

(2) RUYSBROECK : Oeuvres : p. 239

(3) St. Jean de la Croix : Ed. du Seuil, op. cit. p. 114

Le détachement semble être le lieu géométrique de toute Voie mystique (avec cette nuance de l'indifférence dans la tradition bouddhique) :

"La Nuit des sens dépouille l'âme de toute connaissance sensible, c'est à dire de toute connaissance naturelle, intellectuelle, discursive, pour qu'elle s'appuie sur la seule connaissance de la Foi, - qui n'est en aucune façon fondée sur le sensible ..." (1)

Le détachement du sensible est encore au centre de la dialectique qui conduit le Bouddha à l'illumination :

"En présence de quoi y a-t-il désir? A quelle occasion y a-t-il désir - C'est quand il y a sensation qu'il y a désir ; le désir a pour occasion la sensation". (2)

Nous rappellerons enfin le préalable posé par Ruysbroeck pour être voyant :

"(Il faut) que l'homme soit affranchi de toute considération de plaisir ou de peine ... que nulle créature ne le retienne". (3)

- 
- (1) St. Jean de la Croix - Ed. du Seuil, op. cit. p. 141  
 (2) A. Foucher : "La Vie du Bouddha". : Ed. Payot op. cit. p. 165  
 (3) RUYSBROECK : Œuvres : op. cit. p. 239

PREMIERE PARTIE : GENESE DES ILLUMINATIONS

TITRE II : LE PROGRAMME DE VOYANCE

Chapitre II : La méthode de voyance

Nous avons vu que le détachement du sensible est une étape commune aux grandes traditions mystiques. Comment s'acquiert ce détachement? La tradition mystique s'accorde encore pour répondre : par la discipline de l'ascèse. Et c'est à ce point précis que Rimbaud diverge de la voie mystique : Par la méthode (I).

On s'en doute en effet le poète n'a aucune prétention à la sainteté. Si son analyse de base rejoint celle des mystiques, - à savoir ce qui nous sépare de l'intelligence universelle (la belle objectivité), c'est le point de vue limité de l'égo, ce noeud du désir -, il s'en sépare immédiatement dans le plan qu'il propose. Rimbaud "cultive" son âme non pas en fonction de la négation de la machine désirante - ce serait l'ascétisme - mais en fonction de son dérèglement. Il va opérer ainsi, non l'évacuation du désir comme chez les anachorètes, mais sa déstructuration.

Nous avons défini auparavant le désir comme la raison structurante de notre vision aliénée du monde. Déstructurer le désir c'est donc procéder à la déstructuration de notre perception de ce monde ; et pour Rimbaud, c'est un acte de désaliénation. Mais si l'égo fonctionne comme une machine désirante (2) déstructurer le désir revient à déposséder l'égo de son pouvoir d'organisation et de centralisation des sensations. Et l'égo est précisément ce centre organisateur et de contrôle des sensations. En procédant ainsi à l'éclatement de ce centre

- (I) Dans "MAUVAIS SANG" Rimbaud professera son admiration envers ceux qui ont choisi la voie ascétique :

"Les saints! des forts! les anachorètes, des artistes  
comme il n'en faut plus!"

De même, dans les ILLUMINATIONS, sa "Dévotion" s'adresse  
"à ce saint vieillard, ermitage ou mission."

Dans "ENFANCE IV", Rimbaud opère sa métamorphose intérieure

"Je suis le saint, en prière sur la terrasse ..."

Notre rapprochement avec la voie mystique semble donc avoir quelque fondement.

- (2) L'expression est de Gilles Deleuze.

- par le "dérèglement de tous les sens" -, Rimbaud atteint le but qu'il s'était proposé : le dépassement-négation de notre vision séparée et aliénée, la destruction du monde de l'apparence, l'entrée dans l'inconnu des mondes hors de l'espace (entendu comme la projection du désir, l'expression de la Distance à l'Objet), et du temps (psychologie de la Durée, de la Mort).

Le poète est alors "voyant".

On voit immédiatement le risque énorme que comporte une telle expérience : l'éclatement de l'ego entraîne le risque de la perte totale du contrôle de soi, ce qu'il est convenu de nommer "la folie". Rimbaud assume le risque en s'affirmant prêt à faire l'expérience de "toutes les formes .. de folie." Le risque n'est pas imaginaire comme le prouve la Saison en Enfer :

Dans "MAUVAIS SANG", Rimbaud évoque "les rages, les débauches, la folie, dont je sais tous les élans et les désastres."

Dans "JADIS" ... : "J'ai joué de bons tours à la folie."

Et particulièrement dans "DELIRES", l'ouverture d'"ALCHIMIE DU VERBE" : "A moi. L'histoire d'une de mes folies." Et encore : "Aucun des sophismes de la folie - la folie qu'on enferme -, n'a été oublié par moi : je pourrais les redire tous, je tiens le système." (1)

Et en conclusion : "Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit. J'étais cisif, en proie à une lourde fièvre : j'enviais la félicité des bêtes ..." (2)

Rimbaud est animé de "toute la foi, de toute la force surhumaine" dans cette conquête héroïque de l'inconnu ; il

(1) ALCHIMIE DU VERBE : UNE SAISON  
C'est nous qui soulignons.

(2) Idem.

est prêt à se sacrifier pour ce qu'il considère comme une mission sacrée au service de l'humanité :

"Quand affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables : viendront d'autres horribles travailleurs!" (I)

Le poète est bien le nouveau Prométhée, "voleur de feu", "chargé de l'humanité", puisque partageant les secrets de l'intelligence universelle, c'est lui qui détermine désormais le rythme de la marche au Progrès de l'humanité - rythme qu'il est en son pouvoir même d'accélérer -, en définissant "la quantité d'inconnu" - c'est à dire les inventions - susceptible d'être "absorbé par tous" en son temps. En se substituant au rythme naturel de l'inspiration, en décidant de son éveil, le Poète se fait le Génie de notre Histoire.

"L'Esprit souffle où il veut" dit l'Évangile : le poète marque la fin de cette souveraine liberté par son emprise. Il prend en mains le destin de l'humanité par cette emprise sur l'impulsion créatrice. On remarquera, toujours dans le contexte des Évangiles, que l'Esprit Saint descend sur les apôtres à la Pentecôte sous forme de langues de feu : l'image coïncide parfaitement avec celle du "voleur de feu".

Le poète est non seulement chargé de l'humanité mais "des animaux mêmes" précise Rimbaud. Cette précision est extrêmement importante (l'auteur a d'ailleurs souligné le mot). Elle nous signifie en effet l'unité de l'énergie créatrice qui n'est pas exclusive à l'homme mais partagée par toute la création, animaux, plantes et éléments. Autrement dit cette énergie qui circule dans toutes les formes de vie est la même Force que nous avons rencontrée dans "CREDO IN UNAM". C'est la force vivante, unique qui court à travers les humains, les

---

(I) Lettre à P. Demeny : 15.5.1871.

plantes, les éléments : et cette force nous savons qu'elle est l'énergie sexuelle. Ainsi, comme Freud en avait l'intuition, ce qu'il est convenu d'appeler "inspiration" ne serait qu'une expression de la Sexualité, dont l'Art est la représentation formelle.

On observera que cette assimilation de l'énergie créatrice à la sexualité est mystérieusement confirmée dans la tradition évangélique de la conception virginale de Jésus :

"Et voici comment Jésus Christ fut engendré. Marie sa mère, était fiancée à Joseph : or avant qu'ils eussent mené vie commune, elle se trouva enceinte par le fait de l'Esprit Saint." (1)

St Luc est plus précis :

"L'Esprit Saint viendra sur toi, et la puissance du Très-Haut te prendra sous son ombre ... c'est pourquoi l'enfant ... sera appelé Fils de Dieu." (2)

L'identité de l'Esprit Saint à l'énergie sexuelle est clairement suggérée ("la puissance du Très-Haut"). La langue elle-même paie tribut à l'unité de l'énergie créatrice dans le double sens du mot "conception". Mais peut être est-ce la justement le signe d'un méta-langage ayant son origine dans l'intelligence universelle, compris de tout l'univers créé. Le fameux "langage universel" que prévoit Rimbaud dans un temps à venir. Ici encore le parallèle avec les Evangiles s'impose : la première manifestation de l'Esprit Saint sur les apôtres engendre le phénomène du "parler en langues" :

"Tous furent alors remplis de l'Esprit Saint et commencèrent à parler en d'autres langues." (3)

(1) Matthieu : I, 18

(2) Luc : I, 35

(3) Actes II, 4

Les apôtres compris de la multitude des nations rassemblées à Jérusalem, parlent le méta-langage de l'âme universelle : et ce langage s'adresse à l'âme de chacun. Rimbaud dit :

"Cette langue sera de l'âme pour l'âme ..." (1)

C'est donc le même méta-langage de l'Esprit universel, qui ne s'adresse pas à l'intelligence, à la raison, mais à l'âme. C'est pour cela qu'il transcende les limites de la connaissance intellectuelle qui elle, est fondée sur le sensible.

Parler le langage de l'âme universelle c'est être compris de toute forme de vie puisque d'est parler le langage de la Vie qui est Poésie. C'est être compris donc des animaux même. Ce langage poétique est "objectif" comme le souligne Rimbaud puisqu'il est parfait dans sa spontanéité, que son Verbe exprime le point de vue non de l'ego (le subjectivisme) mais de la Vie unique et universelle qui court dans chaque forme d'existence.

"Trouver une langue" dit Rimbaud, et dans "ALCHIMIE DU VERBE" :

"Je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens." (2)

Il apparaît ainsi que le pouvoir de nommer prend ses racines dans la même Force génératrice : le concept serait à l'origine du Nom (C'est ce que suggère Rimbaud quand il dit : "Toute parole étant idée").

Dans la Genèse, le premier homme nomme tous les animaux dans le jardin d'Eden, et de toute antiquité le nom désigne l'essence de l'individu.

La langue à venir résumera "tout, parfums, sons,

(1) Lettre à P. Demeny : I5.5.1871

(2) ALCHIMIE DU VERBE : UNE SAISON

couleurs ..." (1) : elle captera tout l'univers sensible dans son unité et sa richesse. On sait en fait aujourd'hui, que sous son infinie variété le sensible est l'expression de la même réalité : l'énergie. Dans la théorie électromagnétique de la lumière, seule diffère, entre les sons et les couleurs, la longueur d'ondes. En faisant éclater ses limites sensorielles, le poète est à même de percevoir l'unité de cette gamme physique et de la ramasser dans une langue "résumant tout."

Nous arrivons maintenant au point capital de la méthode de Rimbaud : comment le poète va-t-il opérer "le dérèglement de tous les sens"? L'enchaînement des adjectifs "long, immense, raisonné" appelle l'idée de système. Or, de système nous n'en trouvons pas trace, étant entendu que la déclaration d'intention ne saurait être confondue avec la méthode d'action. "Se faire l'âme monstrueuse" soit, devenir "le grand criminel" bien, prendre le contre-pied de toutes ses tendances naturelles afin de casser le mécanisme de la machine désirante, tout cela témoigne de bonnes dispositions certes, mais l'impact sur les sens reste très limité si l'on y regard de près, ne serait-ce que par les limites même de la résistance physique.

On remarquera que les quelques exemples donnés par l'auteur se réfèrent à la déstructuration de l'âme ("se faire l'âme monstrueuse"). Ainsi il est probable que "toutes les formes d'amour" marque l'intention de recourir à l'homosexualité, à la prostitution. Mais on ne voit pas que cela suffise à dérégler "tous les sens". Cette formule appelle donc de toute évidence des moyens physiologiques.

Et c'est bien ce que semble suggérer Rimbaud lorsqu'il écrit "il épuise en lui tous les poisons pour n'en garder que les quintessences" (2), c'est à dire le principe actif. C'est une

(1) Lettre à P. Demeny : 15.5.1871

(2) Idem.

allusion transparente à son intention arrêtée d'utiliser des excitants. Plus précisément, Rimbaud annonce ici son intention de recourir à la drogue : un rapprochement avec le poème des Illuminations, "MATINEE D'IVRESSE" - que la critique unanime reconnaît comme une ode au haschisch -, ne laisse aucun doute à ce sujet :

LETTRÉ DU VOYANT

"Le poète se fait voyant par un long, raisonné... dérèglement de tous les sens ..."

"Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ..."

"Il épuise en lui tous les poisons ..."

"Ineffable torture ..."

"Où il a besoin de toute la foi.."

"... de toute la force surhumaine"

"Où il devient ... le suprême Savant!"

MATINEE D'IVRESSE

"Nous t'affirmons, méthode!"

"Cette promesse, cette démence!"

"Ce poison va rester dans dans toutes nos veines .."

"O maintenant nous si digne de ces tortures"

"Nous avons foi au poison"

"Cette promesse surhumaine"

"L'élégance, la science ..."

Cette intention de recourir à la drogue est corroborée par le témoignage précieux (I) de son ami d'enfance, Delahaye :

"Je ne crois pas, dit celui-ci que l'emploi de l'opium ou du haschisch ait contribué aux ILLUMINATIONS. Rimbaud avait manifesté, c'est vrai l'intention d'y recourir. C'était à l'époque où il projetait son "Alchimie du Verbe". Il avait alors seize ans à peine ... (2)

Cette époque ne peut guère être une autre que celle de la "Lettre du Voyant" dans laquelle effectivement il projette

---

(I) Témoignage précieux car nous ne voyons aucune raison de le récuser, en l'espèce.

(2) "Delahaye, témoin de Rimbaud" op. cit. p. 346

les bases d'une nouvelle langue par une "alchimie du verbe".  
Rappelons les termes même de la "Lettre du Voyant" :

"Cette langue sera de l'Âme pour l'Âme, résumant tout  
parfums, sons, couleurs"

et ceux du poème "Alchimie du Verbe" d'Une Saison en Enfer :

"Je me flattai d'inventer un verbe poétique  
accessible un jour ou l'autre à tous les sens."

Quant à l'âge de Rimbaud donné par Delahaye (seize ans à peine)  
il est confirmé par les faits : en mai 1871, Rimbaud a seize ans  
et demie. La légère différence peut s'expliquer par le fait que  
les deux amis pouvaient avoir discuté de la chose dans les mois  
précédant la rédaction de la "Lettre du Voyant".

Le "dérèglement de tous les sens" sera donc principalement  
l'oeuvre de substances hallucinogènes, opium ou haschisch.  
Il apparait en effet que seules ces substances ont le pouvoir de  
modifier le donné sensoriel et donc notre perception (1), sans  
altérer notablement les capacités intellectuelles.

Voici un témoignage :

"Comme sous le haschisch ... la musique m'apparait  
comme une matière concrète, parfaitement visible,  
chaque note, chaque son s'inscrit devant moi sous  
forme de particules lumineuses, de traînées brillantes ...  
je ne parviens plus à dissocier le son de la vision  
qui lui correspond." (2)

Nous étudierons l'action des substances hallucinogènes  
plus en détail dans le poème "Matinée d'Ivresse". (3) Retenons  
le phénomène majeur qui leur est lié : l'hallucination. Celle-  
ci remplit point par point le programme que Rimbaud s'est  
assigné : destruction du monde objectif de l'apparence,

(1) Sans assommer le sujet comme l'alcool.

(2) Borg : "Le Voyage à la Drogue" : Ed. de Seuil (1970).

(3) Les ILLUMINATIONS cf. infra p. 172/3/4

éclatement de l'ego, négation de la durée, destruction de la perception. L'expérience de l'a-temporalité est une des caractéristiques constantes que nous rencontrerons dans les ILLUMINATIONS. Ce phénomène est spécifique à la drogue.

Dans "Alchimie du Verbe" Rimbaud reconnaît avoir pratiqué l'hallucination :

"Je m'habituai à l'hallucination simple."

Il s'est senti menacé par "les sophismes de la folie". (1) :

"Ma santé fut menacée. La terreur venait. Je tombais dans des sommeils de plusieurs jours ... Je dus voyager, distraire les enchantelements assemblés sur mon cerveau." (2)

Le danger qui a menacé le poète est bien résumé dans ce témoignage :

"Je comprends pourquoi les malades victimes d'hallucinations ne peuvent douter de la réalité de leurs visions. Je sais évidemment que ce que je vois n'existe pas réellement, qu'il s'agit d'une illusion mais pendant combien de temps ..."

---

(1) Parallèlement, Novalis reconnaissait que "le poète est littéralement insensé - en échange tout se passe en lui". : in "L'Ame Romantique et le Rêve" : A. Béguin

(2) Alchimie du Verbe : Une Saison

PREMIERE PARTIE : GENESE DES ILLUMINATIONS

TITRE III : RIMBAUD ET LES SUBSTANCES  
HALLUCINOGENES.

CRITIQUE EXTERNE

CRITIQUE INTERNE

RIMBAUD ET LES SUBSTANCES HALLUCINOGENES

CRITIQUE EXTERNE

Nous savons très peu de choses sur les rapports de Rimbaud avec les substances hallucinogènes. Le seul témoignage direct attestant leur usage est celui de son ami d'enfance, Delahaye. Au cours d'une visite qu'il rendit au poète à Paris en novembre 1871, celui-ci lui confia qu'il venait d'essayer du haschisch (1) (six mois donc après la "Lettre du Voyant").

Un autre témoignage rapport cependant que dès l'époque de la "Lettre du Voyant, Rimbaud avait déclaré son "intention d'y recourir" (2). Et l'intention semble bien être suivie d'effets : outre l'expérience de novembre 1871 il y a la référence aux fameux Haschischin que nous retrouvons non seulement dans la fameuse citation de "Matinée d'Ivresse" (3), mais aussi dans un passage moins connu des "Déserts de l'Amour" :

" Peut-être se rappellera-t-on le sommeil continu des Mahométans légendaires, - braves pourtant ..."

Or ces lignes seraient de juin 1872 selon la critique (B. de Lacoste, P. Guiraud). Il faut donc admettre l'emploi de la drogue sur une longue période.

Dans Une Saison en Enfer Rimbaud semble faire allusion à l'opium : "le démon qui me couronna de si aimables pavots." Or l'opium était alors monnaie courante en Angleterre sous sa forme succédanée : le laudanum. (4) Ce qui n'étonnera pas quand l'on saura qu'il était moins cher que le gin ou la bière. (5)

(1) Cf. "Delahaye Témoin de Rimbaud : p. 141 : "...Il se réveilla à notre arrivée, se frotta les yeux en faisant la grimace, nous dit qu'il avait pris du haschisch."

(2) "y" = opium ou haschisch. cf. "Delahaye Témoin de Rimbaud" : op. cit. p. 346

(3) "Voici le temps des Assassins"

(4) cf. supra. le poème "Angoisse"

(5) cf. A. Hayter : "Opium and the Romantic Imagination : London

Il était ainsi très répandu dans la classe ouvrière du XIXe siècle (peut être même la formule de Marx de "l'opium du peuple" tire-t-elle son origine de cette situation...). Or Rimbaud a fait de nombreux séjours à Londres à partir de septembre 1872... mais il ne s'agit là que de présomptions. Pour résumer ce qui précède, disons que Rimbaud avait l'intention de recourir à la drogue, qu'il pouvait le faire facilement et qu'il l'a fait. Le poème des ILLUMINATIONS "Matinée d'Ivresse" est un aveu à peine voilé de l'emploi du haschisch. L'argument qui emporte la conviction c'est que l'emploi des substances hallucinogènes est inscrit dans la logique même de la méthode de voyance dont les ILLUMINATIONS sont l'application formidable. Le lien de filiation entre les deux apparaît avec évidence dans le langage même d'un poème comme "Matinée d'Ivresse" (I) quand on fait le rapprochement avec le texte de la "Lettre du Voyant".

#### CRITIQUE INTERNE

Nous devons cependant reconnaître que, sur le plan de la critique interne des poèmes, il n'y a pas de méthode infallible qui permette d'affirmer l'influence des substances hallucinogènes sur la création poétique. Il n'existe pas de critère irréfutable (2). En l'absence de preuves directes (comme l'aveu à peine déguisé de "Matinée d'Ivresse"), il n'y a que l'analyse même du poème qui puisse permettre de se former une opinion. Cette analyse peut s'appuyer bien sûr sur certains symptômes produits par l'action des excitants sur le système nerveux (3). Les plus constants sont les suivants :

- 
- (1) Cf. supra Chap. "La méthode de voyance"
- (2) Cf. A. Hayter : "Opium and the Romantic Imagination" in fine.
- (3) La monographie du Dr. Moreau de Tours : "Du Haschisch et de l'Aliénation Mentale" reste le meilleur ouvrage de référence sur la question. Son hypothèse de base constitue encore un champ de recherches en psychopharmacologie : cf. Proceedings of the Hanneman Medical College Symposium : Grune & Stratton, New York 1969 : "As first proposed by Moreau de Tours, do any of these drugs really mimic naturally occurring psychosis...?"

illusions de la vue  
 synesthésie unifiant sons et couleurs (1)  
 sensation de froid, frisson  
 le rire irrépressible (haschisch)  
 le rêve éveillé, l'hallucination (2)  
 (opium)  
 associations : la figure du Vampire (3)      phénomènes  
 (opium)      psychiques  
 impressions : claustrophobie et lourdeur  
 de l'univers opiacé (4)

Et pour conclure le phénomène le plus caractéristique de la drogue : la dilatation de la durée (5) (l'expérience de l'atemporalité). Nous étudierons en leur lieu et contexte tous ces symptômes qui renvoient à l'usage de l'opium ou du haschisch. Posons dès maintenant la question de la valeur : une opinion répandue s'autorise à dévaluer tout travail littéraire produit dans des conditions "artificielles". A l'arrière-plan de cette manière de penser, il y a, on le voit, un jugement moral porté sur l'auteur et destiné à déconsidérer son oeuvre. Il nous semble que Baudelaire a déjà fait justice de ce point de vue moral : on ne saurait apprécier une oeuvre à partir de critères moraux. Quant à la valeur même de la création littéraire produite sous l'influence d'excitants, elle est attestée par de nombreux exemples : Coleridge (Kubla Khan), Keats (Ode on Indolence, Ode on a Grecian Urn), E. Poe et Maupassant, Nerval, Novalis (Les Hymnes à la Nuit), Baudelaire bien sûr, etc. Des

- 
- (1) "chaque son s'inscrit devant moi sous forme de particules lumineuses" : G. Borg : "Le Voyage à la Drogue" : 1970 de Seuil.  
 (2) "le rêve des sens extérieurs" selon Moreau de Tours, alors que l'illusion n'est qu'une erreur à partir de faits réels et observables.  
 (3) cf. Coleridge : "the central figure in "Christabel" identified ... with one that sucked vital force ... in fact with opium itself." op. cit. A. Hayter : p. 206  
 (4) cf. E. Poe : "La Chute de la Maison Usher", les "Prisons" de Piranesi.  
 (5) Aldous Huxley : "The Doors of Perception".

oeuvres même aussi prestigieuses que "Le Songe d'une Nuit d'Été", ou le "Faust" de Goethe nous semblent participer aux mondes et à la magie de l'hallucination (1).

Les excitants se contentent en fait d'agir comme un révélateur des virtualités qui sommeillent dans l'inconscient de l'homme ; c'est ce qu'avait reconnu Baudelaire dans les "Paradis Artificiels" : la drogue ne peut donner que ce que nous avons en nous. Ce qui est en cause, ce n'est donc pas la valeur de l'oeuvre littéraire produite dans ces circonstances, mais plutôt le moyen artificiel qui a concouru à sa confection.

Nous ne croyons pas non plus qu'il faille classer les ILLUMINATIONS dans la catégorie de l'Imaginaire, dans le sens où celle-ci s'oppose au Réel. La voyance n'est pas l'imagination, c'est une faute de les confondre. Bien au contraire la voyance nous est apparue comme l'expérience d'une réalité beaucoup plus dense et chargée de sens que la réalité que nous pouvons connaître par la Raison. (2) Réduire les ILLUMINATIONS à une oeuvre d'imagination, c'est dénaturer leur sens, et par là un détournement de pouvoir (on dit aujourd'hui : "récupération"). La drogue semblerait avoir la faculté d'ouvrir à certains le royaume de l'Esprit et de faire partager sa puissance : c'est le cas de Rimbaud. La contrepartie exigée, c'est encore Baudelaire qui nous la livre : "tout homme qui n'accepte pas les conditions de la vie, vend son âme." (3) Nous examinerons les conséquences de ce pacte dans notre conclusion.

Dès lors que l'on prête la force de la réalité aux expériences poétiques des ILLUMINATIONS, dans le cadre que nous venons de définir, on admettra que le fait de savoir si tel poème a été écrit sous l'influence de la drogue ou non n'a plus un caractère déterminant. (4) Il ne saurait en tous les cas

(1) Cf. "Botton" et "Fairy"

(2) Cf. Novalis : "Il représente l'irreprésentable, il voit l'invisible, sent l'insensible .." : p. 207 : "L'Âme Romantique et le Rêve" : A. Beguin op. cit.

(3) "Les Paradis Artificiels" : Ed. Folio : p. 143

(4) En ce sens que le Feu "volé" reste le feu.

affecter notre lecture de ce poème : il est de notre devoir de donner au langage toute sa force et sa plénitude. (1) Il est malheureux à cet égard que le titre de Baudelaire, "Les Paradis Artificiels" ait contribué à ancrer cette idée que la drogue est maîtresse d'illusion. C'est une vérité partielle. Si l'on a suivi notre argumentation on admettra que la drogue donne accès aux "Paradis" du royaume de l'Esprit, mais par des moyens qui eux sont artificiels, - et ceci pour certains sujets prédisposés. On ne peut pas comprendre la fascination de la drogue sans cela. Tout au plus certains admettent qu'elle puisse déboucher sur une expérience authentique mais il ne l'envisagent que comme une exception à l'illusion. Chez certains "l'expérience de la drogue peut s'ouvrir, incomplètement et par éclair (mais non plus illusoirement) vers l'absolu d'un être. En ces cas-là, elle ne sera pas un fait mystique mais elle pourra devenir comme l'occasion d'une mystique du Soi "à l'état sauvage". (2) On voit que l'auteur fait précisément référence à Rimbaud, "le mystique à l'état sauvage" selon la formule fameuse.

---

(1) Nous pensons ici spécifiquement au poème "GENIE".

(2) L. Gardet : "La Mystique" : p. 15 : 1970 PUF.

DEUXIEME PARTIE

ANALYSE DES POEMES DES ILLUMINATIONS

A P R È S   L E   D É L U G E

Genèse VIII, 2 : "Les sources de l'abîme et les  
écluses du ciel furent fermées."

Faut-il rattacher "le Déluge" à un événement particulier de la vie de Rimbaud, à quelque cataclysme sentimental?

Le texte fait explicitement référence aux forces émotives du coeur, à la montée des eaux :

"Eaux et Tristesses, montez et relevez les Déluges."

La biographie du poète offre plusieurs directions de recherche ; la plus évidente étant bien sûr la phase qui suit le "drame" de Bruxelles : le Déluge ferait ainsi référence à la période d'Une Saison en Enfer ou immédiatement postérieure à elle. On a même déduit l'antériorité de celle-ci par rapport à celui-là. (1) Nul doute que la rupture avec Verlaine n'ait très sérieusement affecté Rimbaud.

Il y a toutefois un obstacle de taille à ce système de référence : c'est que de toute évidence la "Saison" est dominée par la symbolique du Feu. Si l'on consulte l'Index (2) du vocabulaire d'Une Saison en Enfer, on trouve en tête des mots-clefs "l'enfer" avec un écart réduit (3) presque trois fois supérieur au mot qui suit sur la liste. Indice renforcé par la fréquence des mots-thèmes comme le feu, la soif, l'or. Il nous paraît donc difficile, en bonne logique, d'attribuer au "Déluge" une valeur de référence à l'époque de la Saison en Enfer. Nous réservons cependant la force probante de l'analyse interne.

(1) cf. Yves Bonnefoy, "Rimbaud" ed. du Seuil.

(2) Index du vocabulaire du symbolisme, VII. Ed. Klincksieck 1962

(3) écart réduit = 
$$\frac{\text{Fréquence relative} - \text{Fréquence théorique}}{\text{Fréquence théorique}}$$

( il mesure ainsi le "poids" d'un mot-clef au sein d'un texte )

Un autre événement-source c'est la rencontre de la Femme. La seule trace que nous en ayons résidie dans le témoignage d'un ami d'enfance du poète, Delahaye (1) :

"De ses "petites amoureuses" ... il en est une qui resta, s'attacha à lui, quitta pour le suivre famille et foyer, une qui fut "le compagnon d'enfer." Lors du second voyage à Paris en février 1871, elle avait voulu l'accompagner malgré lui-même. Sans asile, la première nuit, ils dormirent sur un banc du boulevard. Au matin, il exigea qu'elle partit (chez des parents) ... (le poète l'aurait aperçue qui le suivait dans la foule au cours des journées de la Commune) et une inquiétude lui en restait, déchirante, au moment où il racontait cela, quelques mois après."  
Et il conclut : "Le vieil amour était resté, brûlure non guérie."

On aura remarqué au passage que Delahaye identifie la demoiselle à la Vierge Folle d'Une Saison (2), ceci contre toute évidence. Quant au fond, le témoignage de Delahaye ne saurait être mis en doute d'autant plus qu'il est corroboré par celui d'un autre camarade du poète, Louis Pierquin :

"Je viens confirmer le récit d'Ernest Delahaye, ... c'est elle qui avait les yeux violets chantés par le sonnet des voyelles. Rimbaud n'aimait pas qu'on fit allusion à ce bref et douloureux amour. Plusieurs années après ... je lui dis : "As-tu des nouvelles de la petite?" Il plaqua son regard sur le mien, regard d'une tristesse dont je fus troublé et il me dit : "Je t'en prie, tais-toi!" ... "Accoudé sur la table la tête entre ses mains il se mit à pleurer. Cette scène navrante je ne l'oublierai jamais." (3)

(1) Rimbaud (1905) cité in "Delahaye Témoin de Rimbaud" p. 325 Ed. La Baconnière

(2) cf. "le compagnon d'enfer".

(3) Idem. Note I : op. cit. p. 326

La rencontre de la Femme, quelle que soit son identité, e'est donc soldée par un échec. C'est ce que confirment "Les Déserts de l'Amour" :

"Cette fois, c'est la Femme que j'ai vue dans la Ville ... je la vis dans mon lit, toute à moi, sans lumière! Je fus très ému, et beaucoup parce que c'était la maison de famille ... alors la femme disparut. Je versai plus de larmes que Dieu n'en a jamais pu demander ... je fus devant les vitrages de là où elle va tous les soirs ... on m'a repoussé. Je pleurais énormément, à tout cela .. j'ai laissé finir toutes les larmes de mon corps avec cette nuit. Et mon épuisement me revenait pourtant toujours .... "

et le poète conclut :

"Vrai, cette fois j'ai pleuré plus que tous les enfants du monde."

Après le déluge, les sources de l'émotion sont taries, c'est "l'ennui" dans un ciel serein et vide :

"L'air est immobile. Que les ciseaux et les sources sont loin! Ce ne peut être que la fin du monde en avançant." (I)

Dans le poème ENFANCE II, il y a "la haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes."

L'enfance! nous arrivons ainsi à la rencontre de l'évènement primordial qui dut structurer et surdéterminer l'affectivité de Rimbaud : l'absence du père. (2) Le père du poète déserta la maison familiale en 1860, Rimbaud avait donc alors six ans. Ce départ toutefois ne semble pas avoir été vécu comme un traumatisme :

"Il lui restait le souvenir de ce qui fut sans doute la

(1) ENFANCE IV

(2) cf "Hölderlin et la Question du Père" (Laplanche, PUF)

dernière altercation conjugale, où un bassin d'argent ...  
 (est à tour de rôle précipité au sol). Rimbaud se  
 rappelait cette chose, parce qu'elle l'avait amusée  
beaucoup ... " (1)

En fait, cette rupture définitive était en quelque sorte amenée  
 par une série de "séparations temporaires" (2), et l'éloignement  
 fréquent du Capitaine Rimbaud. Celui-ci note Delahaye "ne fait  
 pas venir sa femme pour le rejoindre dans sa garnison" (3). Par  
 ailleurs il ne semble guère avoir montré de l'intérêt pour ses  
 enfants, ceci s'expliquant sans doute par ses absences prolongées  
 et répétées. Fait significatif : Rimbaud n'a jamais cherché à  
 revoir son père. Enfin il est clair que Mme Rimbaud n'était que  
 trop disposée, par tempérament, à remplir le vide créé par  
 l'absence de tutelle paternelle.

Nous nous trouvons donc en présence d'une relation oedipienne  
 caractérisée par ce que le psychanalyste nomme l'Absence du père. (4)  
 Relation déjà préfigurée à la naissance du poète puisqu'à ce moment,  
 "d'après l'acte de naissance le Capitaine Rimbaud est en garnison  
 à Lyon; tandis que sa femme vient d'accoucher à Charleville." (5)  
 Quelle est l'importance de "l'Absence du père" sur l'issue du  
 complexe d'Oedipe?

Avec le père, et sous la forme de l'interdit, c'est le principe de  
 réalité qui s'affirme pour la première fois en s'opposant aux  
 pulsions incestueuses du "ça", au principe du plaisir. La  
 relation triangulaire est ainsi réglée par la loi du père. Selon  
 que le père réussira à imposer sa loi, c'est à dire à détourner la  
 libido de sa fixation à la mère, la réalité sera ou non reconnue.

(1) "Delahaye Témoin de Rimbaud" p. 30

(2) Ibidem

(3) "

(4) cf. Laplanche : "HOLDERLIN et la Question du Père"

(5) Delahaye op. cit.

Il semble que la libido de Rimbaud au lieu de se réinvestir sur le père et d'être sublimée dans l'identification du moi au père, se soit fixée sur la mère. Il semble bien que l'interdit n'ait jamais été posé, conséquence directe de la carence paternelle. Quand bien même, d'ailleurs, eût-il été posé, il est bien peu probable qu'il ait eu force exécutoire : sans l'acquiescement de la mère, en effet, la loi du père a toute chance de rester lettre morte. Que cet acquiescement fit défaut, toute l'histoire des relations entre les époux Rimbaud l'atteste : les témoignages sont à cet égard précis et concordants.

Quelles sont alors les conséquences de cette fixation libidinale à l'Objet-maternel ?

D'abord que le principe du plaisir (c'est à dire les pulsions du "ca") s'est affirmé souverainement au détriment du principe de réalité. Nous reconnaissons là l'esquisse de quelques grandes lignes de force de la dynamique rimbaldivienne :

"que d'heures des nuits j'ai veillé, cherchant pourquoi il voulait tant s'évader de la réalité. Jamais homme n'eut pareil voeu." s'écrit la Vierge Folle. (1)

C'est que la réalité pour Rimbaud sera toujours le signe d'un vide : il lui manquera le sceau du père. Notre détour par la psychanalyse nous ramène déjà au poème : on y trouve en effet la présence du "sceau de Dieu (qui) blémit les fenêtres", de "l'arc en ciel".

En fait toute l'errance de Rimbaud est marquée par sa quête du Réel : cheminement qui va jusqu'à l'exploration méthodique des substances hallucinogènes.

Une deuxième ligne de force se dégage de cette ignorance oedipienne de la Loi du père : comme la connaissance de la loi détermine la culpabilité, son ignorance est la marque de l'innocence. Quand Rimbaud affirme rechercher "l'état primitif de fils du Soleil" (2) n'est-ce pas en même temps que la quête du père le désir inconscient

(1) DELIRES I : UNE SAISON EN ENFER

(2) VAGABONDS.

de retrouver l'état premier de jouissance harmonieuse et innocente? Rimbaud n'a jamais reconnu la loi du père et il proteste avec véhémence du procès que lui fait la Société :

"Vous vous trompez en me livrant à la justice. Je n'ai jamais été de ce peuple-ci ; je n'ai jamais été chrétien ... je ne comprends pas les lois ; je n'ai pas le sens moral, je suis une brute : vous vous trompez ... " (1)

Rimbaud proclame ici l'incompétence du tribunal : il ne se reconnaît pas justiciable de nos lois, il ignore le bien et le mal c'est à dire la culpabilité. Ce thème de l'innocence originelle traverse toute l'oeuvre de Rimbaud. Il y a particulièrement émergence de ce thème dans APRES LE DELUGE : dans la présence de l'enfance, "les merveilleuses images" et "les premières communions" : dans la perfection de la nature : "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". Cette évocation offre une similarité frappante avec l'image finale de la parabole surréaliste EN GALILEE :

"Enfin, il (Jesus) vit au loin la prairie poussiéreuse, et les boutons d'or et les marguerites demandant grace au jour."

Ce rapprochement, et le contexte biblique qui est à l'arrière plan des ILLUMINATIONS(2), incitent à avancer la date de composition de

(1) MAUVAIS SANG : UN SAISON EN ENFER

(2) Voici des exemples de ce contexte :

APRES LE DELUGE

La mer de Palestine d'ENFANCE IV

Les jardins de palme de ROYAUTE

L'Arbre du bien et du mal de MATINEE D'IVRESSE

Les potagers de Samarie : METROPOLITAIN

Les Sodomes et les Solymes de NOCTURNE VULGAIRE

Certaines analogies entre la Ville de l'Apocalypse et les poèmes intitulés VILLES.

Notre liste n'est d'ailleurs pas exhaustive et on observera que la Bible est expressément mentionnée - en référence sans doute à l'Apocalypse dans le poème SOIR HISTORIQUE.

tels poèmes.

Un autre parallèle est à signaler entre la parabole surréaliste "BETH-SAIDA" et "APRES LE DELUGE" dans les images suivantes :

BETH-SAIDA : "Les marches intérieures blémies par des lueurs d'orage précurseurs des éclairs d'enfer".

et APRES LE DELUGE : "Dans les cirques où le sceau de Dieu blémit les fenêtres."

A ces évocations, il faut ajouter le courant dionysiaque qui traverse toute la fin du poème : depuis le soulèvement des forces naturelles jusqu'au paganisme des images :

"Les églogues en sabots", les "déserts de thym, les chacals"

Et de même cette révélation :

"Eucharis me dit que c'était le printemps."

Dionysos, dieu qui met en effervescence les forces mystérieuses de la Nature, qui rend le poète à son état primitif (innocence, spontanéité, fête) de fils du soleil. On remarquera que son invocation passe par l'intercession de "la Reine, la Sorcière". C'est elle en effet qui a pouvoir de délier les forces naturelles, dont elle seule connaît le secret. Nous rencontrons ainsi l'image de la Femme ce qui nous ramène à notre étude de la Libido du poète.

En l'absence d'interdit, la libido du "ça" s'est fixée sur la mère. Des lors, la relation à la mère est appelée à devenir la dominante fondamentale du "moi". C'est à dire que toutes ses relations ultérieures à la Femme porteront l'empreinte de cette relation primordiale. Sans la Loi du père, le moi est incapable de s'émanciper de la mère : il est donc constamment menacé d'absorption, de perte d'identité. Et d'autant plus que la mère

est dominante et possessive : c'était le cas de Mme Rimbaud, "autoritaire à l'excès" (I) et dont on peut supposer qu'elle reporta toutes ses ambitions sur ses enfants après le départ de son mari. "Tout le jour, il suait d'obéissance" dira Rimbaud dans "Les Poètes de Sept Ans".

La lettre adressée par Mme Rimbaud à Verlaine, le 6 juillet 1873, fait ressortir la structuration de son inconscient :

- Refoulement de la libido :

"J'ai été bien malheureuse. J'ai souffert, bien pleuré ...  
Dieu m'a donné un coeur fort, rempli de courage et  
d'énergie. J'ai lutté contre toutes les adversités ... "

- Sublimation et réinvestissement de la libido :

"Le vrai bonheur consiste dans l'accomplissement de  
tous ses devoirs, si pénibles qu'ils soient."

C'est bien "l'imgo" maternelle qu'a retenue Rimbaud : celle d'une femme de devoir, rigide, austère, inaccessible. Cette distanciation par rapport à la Femme pourrait être à l'origine de "Madama \*\*\*" telle qu'elle apparaît dans "DEVOTION" et "APRES LE DELUGE". Elle est associée à des images frigides :

"Les Alpes", "les hautes glaces" ; ou encore dans  
"BARBARE" "les grottes arctiques" ; dans METROPOLITAIN :  
"le matin ou avec Elle, vous vous débattites parmi les  
éclats de neige les lèvres vertes, les glaces ... les  
parfums pourpres du soleil des pôles."

Dans "DEVOTION" le poète parle encore "de bravoures plus violentes que ce chaos polaire"; tandis qu'Après le Deluge reprend le même thème :

"Le chaos de glaces et de nuit du pôle."

Dans ce dernier poème c'est cependant la figure de la Mère possessive qui domine, type de femme dont la mère du poète est le symbole : le Déluge comporte l'image de l'engloutissement. Ce n'est pas par hasard que nous relevons dans le poème la présence

---

(I) "Delahaye témoin de Rimbaud" op. cit. p. 30.

de l'ogre Barbe-Bleue. Rimbaud nous incite lui-même à une lecture symbolique par une technique d'écriture dont la fonction est de "capitaliser" le nom : l'emploi d'une majuscule en milieu de phrase. Nous relevons ainsi les trois mots clefs du poème : le Déluge, la Lune, et la Sorcière.

Ces mots clefs ne sont pas des symboles isolés mais constituent l'architecture inconsciente du poème. Le jeu de leur relation triangulaire est bien mis en évidence dans l'ouvrage de Gilbert Durand "Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire" auquel nous renvoyons pour les références.

Le Déluge, par la symbolique de l'eau est associé à la féminité :

"ce qui constitue l'irréversible féminité de l'eau, c'est que la liquidité est l'élément même des menstrues. L'archétype de l'élément aquatique et néfaste est le sang menstruel." (1)

Rimbaud écrit : "Le sang et le lait coulèrent." "Les étals" et les "abattoirs" ont une signification sexuelle. G. Durand note que "la menducation de la chair animale est toujours reliée à l'idée de péché ou tout au moins d'interdit. L'interdit du "Lévitique" relatif au sang menstruel est suivi, à quelques versets par un interdit relatif à la consommation du sang ("car l'âme de la chair est dans le sang"). C'est la rupture de cet interdit qui provoquerait la seconde catastrophe biblique, le Déluge .... Le végétarisme se trouve allié à la chasteté : c'est le massacre de l'animal qui fait connaître à l'homme qu'il est nu ... le premier homme et la première femme couvrent leur nudité avec la peau des animaux tués." (2)

Par la sexualité féminine, le Déluge va être associé à la lune :  
"Parce que leur archétype est menstruel, les eaux sont ainsi liées

(1) G. Durand : "Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire"  
op. cit. p. 110

(2) Ibidem p. 129/130

à la lune : il y a en effet synchronisme entre le rythme mensuel de la femme et le cycle lunaire." (I) Rimbaud rejoint là encore l'inconscient collectif :

"La Lune entendit les chacals piaulant ... et les églogues en sabots grognant dans le verger. Puis, dans la futaie violette bourgonnante, Eucharis me dit que c'était le printemps."

Ce passage porte une très forte charge sexuelle : le printemps est ici un appel à la libération des instincts animaux, à la fête sexuelle. "Les églogues en sabots" ne sont autres que des satyres comme ce "gracieux fils de Pan" du poème "ANTIQUE" :

"Promène-toi la nuit, en mouvant doucement cette cuisse, cette seconde cuisse et cette jambe de gauche."

Ce recours à la mythologie grecque (cf. "Eucharis") d'inspiration très nettement dionysiaque comme le confirment les incantations qui suivent ("sourds, étang ; - écume, roule sur le pont..!"), est le signe d'une incitation à participer à l'effervescence sexuelle du printemps, à la fête orgiaque.

Et, selon G. Durand, "les pratiques orgiastiques sont en effet une commémoration rituelle du Déluge, du retour au chaos d'où doit sortir l'être régénéré. Dans l'orgie, il y a perte des formes : normes sociales, personnalités et personnages ; "on expérimente à nouveau l'état primordial, préformel, chaotique." (Mircea Eliade) (2)

La dernière figure symbolique de la trilogie est constituée par la Sorcière. C'est que "l'isomorphisme de la lune et des eaux est en même temps une féminisation". (3) Le cycle menstruel "en constitue le moyen terme" (3). Or il apparaît dans les mythologies

---

(I) G. Durand : "Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire" op. cit. p. IIQ.

(2) Ibidem op. cit. p. 358. Le chaos est aussi présent dans "le chaos de glaces et de nuit du pôle".

(3) Ibidem op. cit. p. II2

comme un signe néfaste lié à la temporalité et à la mort :

"C'est à cet isomorphisme qu'il faut rattacher ce symbole que les psychanalystes relient à une exaspération de l'Oedipe, l'image de la "Mère Terrible", ogresse que vient fortifier l'interdit sexuel. Car la misogynie de l'imagination s'introduit dans la représentation par cette assimilation au temps et à la mort lunaire des menstrues et des perils de la sexualité. Cette "Mère Terrible" est le modèle inconscient de toutes les sorcières, vieilles etc.... " (I)

"L'oeuvre de Hugo est également riche en épiphanies de la "Mère Terrible" remarque l'auteur. Et l'on sait que Rimbaud lui avait emprunté l'image sinistre de "la Bouche d'Ombre" pour désigner sa mère. Dans le poème "ANGOISSE", bien qu'elle ne lui soit pas directement associée, il y a la présence de "la Vampire".

On connaît la puissance maléfique attribuée à la lune rousse et le lien établi par la mythologie populaire avec le sabbat des sorcières. Ainsi Rimbaud écrit dans Une Saison en Enfer (2) :

"Je danse le sabbat dans une rouge clairière avec des vieilles et des enfants"

Et dans les "VILLES" des ILLUMINATIONS :

"Les Bacchantes des banlieues sanglotent et la lune brûle et huxle".

"Presque toujours la catastrophe lunaire est diluviale" remarque Mircea Eliade (cité par l'auteur). L'archétype de la Sorcière dans le poème est associé à la figure noble de "la Reine". C'est qu'en effet elle détient un pouvoir. Le lien est effectué par la magie dont le rite nous est suggéré :

Elle "allume sa braise dans le pot de terre."

(I) G. Durand op. cit. p. 113  
cf. aussi dans "PHRASIES" : "Quelle sorcière va se dresser sur le couchant blanc?"

(2) MAUVAIS SANG : UNE SAISON EN ENFER.

On relèvera la parenté de l'image avec "les pierres précieuses s'enfouissant ..." Son sens est clair : la Reine détient le secret des illuminations intérieures, et le pouvoir d'initiation. Là est son royaume.

Cette évocation de la magie doit être rapprochée de l'ouverture du poème :

"Aussitôt que l'idée du Déluge se fut rassise ..."

et de son complément :

"Eaux et tristesses, montez et relevez les déluges."

Complémentarité en effet du couple : relever / rasseoir, l'axe vertical descensionnel/ascensionnel, indique successivement la baisse et la montée des eaux. Or, l'eau est toujours symbole de vie : à la baisse des eaux correspondent ainsi les images de la vie qui se retire : d'ou le sang qui coule, la lumière blême, le chaos de glaces, la lune, le deuil.

La montée des eaux est associée au printemps, à l'effervescence sexuelle qui s'empare de la Nature (1), au jaillissement ou plus précisément déchainement des énergies latentes ("sourds, étang ..").

Il est remarquable de constater que la dynamique des images d'Après le Déluge s'inscrit précisément dans le champ d'attraction décrit par la technique du rêve éveillé. (2) Nous reconnaissons ainsi les schèmes de la descente et de la montée, et la dynamique motrice inhérente au libre flux des images, qui caractérise cette technique. "La dissociation de l'imagination et de l'esprit critique est telle, nous dit R. Desoille, que celui-ci ne contrôlant pratiquement plus celle-là, elle peut jouer librement." (3)

Le signe de cette autonomie de l'image c'est son indépendance à l'égard du poète : "Aussitôt que l'idée du Déluge se fut rassise."

(1) cf. les satyres "grognant", "la futaie violette, bourgeonnante"

(2) R. Desoille : "Le Rêve Eveillé en Psychothérapie" PUF 1945

(3) Ibidem p. 5.

La forme pronominale réfléchie indique bien que l'image obéit à sa dynamique interne et que le poète ne la contrôle pas. "L'idée" ici n'est pas prise dans son sens de concept mais dans le sens d'archétype. Ce qu'est bien le Déluge : "Un système disponible d'images et d'émotions" (1) que Rimbaud va adapter aux perceptions de sa Libido. Ainsi les visions d'Après le Déluge cristallisent les auto-perceptions symboliques de la Libido de Rimbaud. Dans le rêve éveillé, ces auto-perceptions sont obtenues par un conditionnement du sujet, mis dans un état intermédiaire entre la veille et le sommeil. La présence de "la Reine, la Sorcière" allumant "sa braise dans le pot de terre" (2) est une allusion transparente au recours à la magie, c'est à dire aux substances hallucinogènes. Si, comme nous l'avons montré, les images s'imposent au poète et échappent à son contrôle c'est qu'elles s'apparentent au régime des hallucinations.

Entre l'écriture automatique des surréalistes, le rêve éveillé et l'hallucination il n'y a qu'une différence de degré selon l'emprise du rêve sur les sens, sa charge de réalité. Novalis disait : "La magie est l'art d'employer à volonté le monde des sens". C'est bien ce pouvoir que demande Rimbaud à la Sorcière. C'est la même demande que nous rencontrons chez Gérard de Nerval :

"Je ne demande pas à Dieu de rien changer aux événements dit-il, mais de me changer relativement aux choses :... de créer autour de moi un univers magique, de me rendre sensible l'illusion." (3)

et parallèlement, la Vierge Folle que Rimbaud fait parler dans Une Saison en Enfer nous confie son attente :

"... ou je me réveillerai et les lois et les moeurs auront changé - grâce à son pouvoir magique -, le monde en restant le même, me laissera à mes desirs, joies, nonchalances ..."

---

(1) C. JUNG

(2) On relève dans le manuscrit Izambard des "Reparties de Nina", "affreux profil", une "vieille devant la braise" (26e quatrain).

(3) Carnet de Dolbreuse, J. Richer, NERVAL, op. cit. p. 12

C'est le même voeu qui est formulé : opérer la métamorphose du moi, sans modification du réel. Et ce voeu ne peut être rempli que par "un pouvoir magique" qui, "à volonté" sera capable de "rendre sensible l'illusion". On ne voit guère que les substances hallucinogènes qui puissent satisfaire à ces conditions : c'est en tout cas fort précisément, leur champ d'action. Il n'est donc point surprenant que tous ces poètes aient eu recours à leur magie.

C O N T E

Un conte c'est un récit merveilleux et imaginaire - souvent destiné aux enfants. L'idée était contenue dans "Barbe-bleue" d' "APRES LE DELUGE."

" ... Un Prince était vexé de ne s'être employé jamais qu'à la perfection des générosités vulgaires."

L'article indéfini nous indique qu'il s'agit d'un pays indéterminé, imaginaire, dont la précision est inutile : "un Prince". L'accent est mis plutôt sur la Puissance souveraine. ... "était vexé" : il s'agit donc d'une contrariété née d'une insatisfaction de soi.

L'activité à laquelle le Prince s'était employé jusqu'à ce jour, "la perfection des générosités vulgaires" était insuffisante pour remplir ses aspirations à la plénitude d'être. Autrement dit le Prince n'avait pas atteint la réalité de son être, il restait en-deçà.

En effet le "vulgaire" s'oppose à ce qui sort du commun, à la nature princière. Dès lors le Prince s'efforce d'atteindre la perfection dans une direction qui n'est pas "sienne" ; il n'est donc pas surprenant, que n'étant pas lui-même, il en ressent de la contrariété. Il possède des qualités nobles (générosité), servies par d'aussi nobles desseins : la perfection. Mais son erreur est de vouloir agir comme un homme du commun, comme les autres en 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."

Cette insatisfaction est entretenue par l'intuition ("il

prévoyait") d'un changement ("d'étonnantes révolutions") radical et merveilleux dans les possibilités de l'amour. Car en fait d'amour, il ne lui est donné d'apprécier "que cette complaisance agrémentée de ciel et de luxe", le plaisir que lui prodiguent ses femmes. Il les "soupçonnait" donc de "pouvoir mieux" : malgré leur zèle à devancer et servir ses désirs, il reste insatisfait ; il doit donc y avoir quelque chose d'autre que ses femmes lui taisent, peut-être à leur insu ; une dimension cachée de l'amour, dont il éprouve le manque.

" ... Il voulait voir la vérité, l'heure du désir et de la satisfaction essentiels. "

Il ne s'agit donc pas d'une simple recherche du plaisir, mais de la quête intérieure de soi-même dont la découverte comble tous les désirs de l'être. Plénitude s'accompagnant de la paix et de l'harmonie essentielles. Le Prince veut voir ce moment de vérité où il se connaîtra lui-même, où il se verra face à face.

" ... Que ce fût ou non une aberration de piété, il voulut."

Mais cette quête intérieure n'est-elle pas suscitée par sa "sale éducation" d'enfance? Ne serait-ce pas une idée illusoire soufflée par un reste de religion, "une aberration de piété"? Quels que soient les motifs de cette recherche, le Prince ne s'y arrête pas : sa volonté seule prévaut ("il voulut").

" ... Il possédait au moins un assez large pouvoir humain."

De par sa nature princière, il pouvait en effet mettre au service de sa volonté l'ascendant qu'il exerçait sur ses sujets. Ce satrape oriental dispose en fait du droit de vie et de mort sur son harem : c'est ainsi qu'il sacrifie ses femmes à sa quête de lui-même. "Toutes les femmes qui l'avaient connu

furent assassinées." C'est à dire celles qui avaient eu avec lui des relations intimes. Pourquoi elles précisément? Pour lui avoir caché - ou avoir été incapables de lui révéler, "l'heure du désir et de la satisfaction essentielle." ; mais encore pour se séparer de l'image familière à laquelle il est identifié, à travers laquelle il est connu. Il s'agit donc d'une coupure radicale avec le passé, d'une tentative de récréation du "soi".

" ... Quel saccage du jardin de la beauté! Sous le sabre, elles le bénirent. Il n'en commanda point de nouvelles.) Les femmes réapparurent."

Les femmes représentent peut-être la force de l'attachement humain qui résiste à tous les coups : ("sous le sabre, elles le bénirent.") et même leur survit "les femmes réapparurent."

Le Prince, lassé des "générosités vulgaires" et frustré dans son attente, abandonne la vie médiocre qu'il menait jusqu'à présent : Pour satisfaire cette soif intérieure de "voir" la vérité" il suit une voie extrême et hardie qui doit le conduire à l'absolu, l'essence irréductible de son être. Et pour parvenir à cet absolu, il décide de détruire tout ce qui n'est pas "lui", tout ce qui en tant que relatif et contingent s'oppose à cet absolu de son être. Il faut donc pour cela, sacrifier toutes les relations qui le font sortir de lui-même et le détournent de sa quête. Relations avec les êtres humains d'abord : il s'agit ici d'exterminer les sentiments qui nous aliènent à d'autres qu'à soi, qui nous détournent de notre être. Il faut conquérir sa propre solitude pour atteindre à son être, d'où l'acharnement du Prince à éliminer toutes relations. Non seulement les femmes mais "tous ceux qui le suivaient," (les compagnons qui partagent ses plaisirs). Mais "les femmes réapparurent" et "tous le suivaient." En étouffant tout sentiment le Prince a cru qu'il se délivrait de l'humanité et qu'ainsi il se retrouverait dans la solitude et l'unité de son être ; il doit bien déchanter devant la réalité :

les sentiments renaissent tels le phénix, échappant donc à son pouvoir.

Son impuissance alors dégénère en une véritable orgie de destruction, tout est mis à feu et à sang dans un spectacle à la mesure d'un Néron : "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."

Ce sont non seulement les relations affectives qui sont exterminées mais tout ce à quoi il est "attaché" : ses "bêtes de luxe favorites", les palais qu'il a fait édifier - et n'ayant plus rien à détruire, il se rue sur les gens pour les tailler en pièces : ayant détruit toute humanité en lui, il la poursuit jusque dans son apparence.

Et cependant " - la foule, les toits d'or, les belles bêtes existaient encore." "C'est toujours la même impuissance fatale qui se révèle. En sacrifiant tout ce qui n'est pas lui-même, le Prince espère dégager l'essence de son être, le secret de sa vérité. L'entreprise de destruction apparaît ainsi comme une oeuvre de purification, véritable alchimie de la personne dont l'originalité - c'est à dire l'or - doit être dégagée de sa gangue d'impuretés - d'éléments étrangers. La tentative est un échec car la mutation de "soi", qu'il attendait de cet holocauste ne s'est pas opérée. En effet rien n'a changé autour de lui, et donc il reste le même.

" ... Peut-on s'extasier dans la destruction, se rajeunir par la cruauté!"

C'est la reconnaissance de l'inanité de son entreprise par le bon sens populaire. Mais le peuple reste soumis et passif peu désireux au fond d'être entraîné dans une aventure dont le caractère extrême suffit à l'éloigner : "Le peuple ne murmura pas - Personne n'offrit le concours de ses vus." Le Prince reste ainsi seul dans sa quête de la vision de la vérité.

"Un soir il galopait fièrement, Un Génie apparut d'une beauté ineffable, inavouable même."

Serait-ce la vision si ardemment recherchée?

"De sa physionomie et de son maintien ressortait la promesse d'un amour multiple et complexe! d'un bonheur indicible, insupportable même! "

Le centre de la vision est formé par la Beauté resplendissante et rayonnante de la divinité. Splendeur et rayonnement que les mots sont impuissants à restituer : "beauté ineffable", "bonheur indicible". Il s'agit donc d'une expérience qui transcende le langage.

Cette transcendance du GENIE est soulignée deux fois. Sa "beauté" est "inavouable même", elle est un défi aux sens et à l'esthétique auxquels on ne peut la réduire. Son apparence porte "la promesse d'un amour multiple et complexe! d'un bonheur indicible, insupportable même! Elle contient les virtualités multiples d'un amour dont on ne peut embrasser toute la richesse même (complexe). Si riche qu'il en devient "insupportable" -- au sens où il écrase l'individu, menace de faire éclater ses limites, de le dissoudre. C'est d'ailleurs la conclusion de la vision pressentie par le poète :

"Le Prince et le Génie s'anéantirent probablement dans la santé essentielle. Comment n'auraient-ils pas pu en mourir? Ensemble donc ils moururent."

Il s'agit bien sûr, de la mort de l'individualité, dans l'amour, "la santé essentielle". Le Prince a eu la vision de la vérité, de "l'heure du désir et de la satisfaction essentiels." La "révolution de l'amour" s'est opérée en lui, le vieil "ego" s'est désintégré pour laisser surgir de ses cendres, le Phénix qu'est l'Homme Nouveau.

Le conteur prend soin de nous indiquer qu'il s'agit d'une mutation intérieure, qui n'affecte pas les conditions physiques de l'existence :

" Mais le Prince décéda, dans son palais, à un âge ordinaire."

Et enfin la clef de l'énigme des personnages :

" Le Prince était le Génie, le Génie était le Prince."

Le Génie qui est apparu au Prince c'est la révélation de la dimension cachée de lui-même, la vérité profonde et originale de son être. Le Prince s'est enfin rencontré (cf. "un soir il galopait fièrement") et trouvé.

Pourquoi alors cette conclusion en guise de leçon et d'invitation au lecteur :

" La musique savante manque à notre désir."

Le conte revêt ici une valeur exemplaire. C'est le Prince qui prend en charge "notre" désir (donc) partagé par chaque homme "en quête" : "...il voulait voir la vérité, l'heure du désir et de la satisfaction essentiels."

" La musique savante manque à notre désir" : (fait défaut à notre désir.)

C'est le secret de son harmonie qui nous fait défaut ; notre désir ne sait pas danser, (1) il lui manque l'éducation et la méthode qui le conduiraient à "l'heure essentielle". Méthode dont le poète garde jalousement le système " ... j'ai seul la clef de cette parade sauvage." (PARADE)

(1) Et l'on peut penser ici au danseur de Nietzsche, Zarathoustra.

P A R A D E

" Des drôles très solides".

Pas d'entrée en matière, introduction abrupte à la description d'une scène : apparition de costauds dont l'allure décidée ne laisse pas de susciter quelque inquiétude.

.. " Plusieurs ont exploité vos mondes."

"vos mondes" : le possessif et le pluriel indiquent qu'il s'agit de projections personnelles dont la réalité est toute subjective ; ces mondes sont fondés sur nos désirs et forment le spectacle qu'est "la comédie humaine". "Mondes" prend donc ici une connotation péjorative : faiblesses, mensonges. Ce sont ces vices inhérents à notre nature, - et donc au système qui en est l'émanation, que "plusieurs ont exploité", ... ce qui ne fait que renforcer nos premiers sentiments d'inquiétude.

D'autant plus que cette "exploitation" n'obéit pas à des motifs vulgaires : ces drôles sont "sans besoins". S'ils ne dédaignent pas de profiter à l'occasion de la situation ("plusieurs ont exploité ... ") ces êtres inquiétants diffèrent néanmoins radicalement de nous par cette absence de besoins. Ils en acquièrent une dimension nouvelle et une stature étonnante : indépendance vis à vis des hommes, maîtrise de soi et grande assurance. Rapportée à notre propre existence enchaînée à ses désirs, la comparaison devient écrasante. Ces "drôles" acquièrent une stature de surhommes, ce que corrobore "leurs brillantes facultés".

... "Sans besoins, et peu pressés de mettre en oeuvre leurs brillantes facultés et leur expérience de vos consciences."

Ayant su exploiter "nos mondes", il n'est pas pour nous surprendre que ces êtres aient acquis l'expérience de nos consciences. Mais l'inquiétude fait place à l'anxiété devant une telle puissance, alliée à cette emprise sur notre "moi" le plus secret. Echappant aux catégories ordinaires, maîtres d'eux-mêmes et dédaigneux des biens matériels, ces "drôles" constituent une formidable menace potentielle contre nos êtres de désirs et de faiblesses. Au reste, ils sont assez sûrs de leur force et de leur pouvoir pour être "peu pressés" de les exercer. Cette nonchalance ne fait qu'accentuer la puissance qu'ils dégagent et contraste avec la hâte de notre avidité. Puissance est synonyme de plénitude, d'achèvement, que résume cette exclamation admirative : "Quels hommes mûrs!"

Et voici soudain la Parade qui commence, le spectacle de la Comédie Humaine :

... " Des yeux hébétés à la façon de la nuit d'été, rouges et noirs, tricolores, d'acier piqué d'étoiles d'or ; " (1)

Abrutissement reflété par ces regards fixes, d'un éclat métallique, dans lesquels se reflètent les couleurs, regards à la fois mats et lumineux "à la façon de la nuit d'été" (reflets des lumières de la ville?).

... " des facies déformés, plombés, blémis, incendiés ;"(2)

L'aspect de ces visages renforce l'impression d'abrutissement : traits tirés, ravagés, livides ; tandis que "facies" a une résonance de brutalité grossière.

(1) cf. Van Gogh écrivant : "la sensation d'angoisse dont souffrent certains de mes compagnons d'infortunes qu'on appelle : noir-rouge."

(2) Th. Gautier in Club des Hachischins : "Que de faces bizarrement convulsées! que d'yeux clignotants ..! quels rictus de tirelire! Quelles bouches en coups de hache! quels nez dodécédres!" "Le rêve ... tournait au grognement ... des cris rauques jaillissaient ... "

... "des enrrouements folâtres!" (1)

Les voix rauques ont de brusques éclats de gaieté. Accès de gaieté, hébétude du regard, l'abrutissement qui pèse sur ces visages ne trahissent-ils pas l'intoxication de cette foule anonyme ("des ...": l'indéfini est le signe de cet anonymat)? Il nous semble reconnaître ici la troupe des damnés, fréquentée par Rimbaud. (2)

... " La démarche cruelle des oripeaux! " (3)

L'Ecclésiastique (XIX, 30) ne dit-il pas : "l'habit d'un homme proclame ce qu'il fait, sa démarche révèle ce qu'il est." Parmi eux,

" il y a quelques jeunes, - comment regarderaient-ils Chérubin? - pourvus de voix effrayantes et de quelques ressources dangereuses. On les envoie prendre du dos en ville, affublés d'un luxe dégoûtant."

Racolage, conduite crapuleuse, "voix effrayantes", luxe dégoûtant", est-ce là le monde où évoluent des adolescents se livrant à la prostitution? "Chérubin" est un jeune page qui se travestit en femme dans le "Mariage de Figaro" : ceci explique peut-être la question posée ("comment regarderaient-ils Chérubin?") (4)

- (1) Baudelaire : "Votre folâtrerie, vos éclats de rire .."  
"Du Haschish" : op. cit. p.84.
- (2) L'IMPOSSIBLE : UNE SAISON EN ENFER : "Sommes-nous assez de damnés ici-bas! Moi j'ai tant de temps déjà dans leur troupe! Je les connais tous. Nous nous reconnaissons toujours ; nous nous dégoûtons."
- (3) Theophile Gautier in "Le Club des Hachichins" : "le salon s'était rempli de figures extraordinaires ... : un pêle-mêle d'oripeaux et de haillons caractéristiques ; de formes humaines et bestiales ; en toute autre occasion, j'eusse été peut-être inquiet d'une pareille compagnie."
- (4) Mais Chérubin est aussi l'ange qui gardait la porte du paradis terrestre. Or, "Paradis" apparaît plus bas avec une majuscule. Rimbaud mettrait ainsi en présence la troupe des damnés et l'ange au glaive de feu.  
cf. aussi "Le Club des Hachichins" ; p. 53. : "Je regardais alors au plafond et j'aperçus une foule de têtes sans corps comme celles des chérubins" ... " Th. Gautier

Si "on les envoie prendre du dos en ville", c'est afin d'acquérir l'expérience de la ville et de s'y familiariser avec les moeurs. Moeurs que rend suspectes la parade "d'un luxé dégoutant", étalage trop voyant destiné à aguicher les amateurs. Dans l'IMPOSSIBLE Rimbaud dit : "nous nous reconnaissons toujours. Nous nous dégoûtons."

... "O le plus violent Paradis de la grimace enragée!  
Pas de comparaisons avec vos Fakirs et les autres  
bouffonneries scéniques." (1)

C'est certainement les "paradis artificiels" qu'évoque le poète ici, comme l'implique l'adjectif violent : c'est un paradis dont on a forcé l'entrée (par le moyen de substances excitantes comme l'opium ou le haschisch). Au reste, la "grimace enragée" ne nous laisse aucun doute sur l'appartenance réelle de ces "drôles" à la troupe des damnés. (2) Et en effet Rimbaud peut bien tourner en dérision "nos" fakirs et "autres bouffonneries scéniques" ; que peuvent-ils opposer aux "richesses incouées" (3) jaillissant à chaque démarche". (4)

... "Dans des costumes improvisés avec le goût du mauvais rêve ils jouent des plaintes, des tragédies de malandrins et de demi-dieux spirituels comme l'histoire ou les religions ne l'ont jamais été."

C'est semble-t-il, le spectacle de la comédie humaine que ces hommes murs improvisent et qu'ils recréent à la lumière

(1) cf. Th. Gautier in "Le Club des Haschischins" : "Si vous aviez assisté à ce bal évoqué par le haschisch, vous comprendriez que les farceurs les plus désopilants de nos petits théâtres sont bons à sculpter aux angles d'un catafalque!"

(2) cf. NUIT DE L'ENFER : "Faisons toutes les grimaces imaginables."

(3) VIES I

(4) SOLDE

crue que leur donne "l'expérience de nos consciences". Spectacle où voisinent, comme dans le rêve, les rapprochements les plus inattendus, mais Rimbaud n'est-il pas "maître en fantasmagories"? (I)

... " Chinois, Hottentots, bohémiens, niais, hyènes, Molochs, vieilles démences, démons sinistres, ils mêlent les tours populaires, maternels, avec les poses et les tendresses bestiales." (2)

Toujours comme dans le rêve les scènes s'enchaînent les unes aux autres avec rapidité, sans logique apparente.

Associations phonétiques :	<u>Chinois</u>	<u>Hottentots</u>
	<u>bohémiens</u>	<u>niais</u>
	<u>niais</u>	<u>hyènes</u>
ou sémantiques :	(3)	hyènes
		Molochs
	(dévore les	(dévore les
	morts)	vivants)
	Molochs	- vieilles <u>démences</u>
		<u>démons</u>
		<u>sinistres</u>

Et comme dans le rêve, ils font les associations les plus monstrueuses mêlant "tours populaires, maternels avec les poses et

(1) NUIT DE L'ENFER (UNE SAISON EN ENFER)

(2) "Tous les types inventés par la verve moqueuse des artistes et des peuples se trouvaient réunis là, mais décuplés, centuplés de puissance ... Plus loin se démenaient confusément les fantaisies des songes drôlatiques, créations hybrides ..." "Le Club des Hachichins" : op.cit. p. 55.

(3) cf. Paul Valéry disant : "c'est le son, c'est le rythme, ce sont les rapprochements physiques des mots, leurs effets ou leurs influences mutuelles qui dominent, aux dépens de leur propriété de se consommer en un sens défini et certain."

les tendresses bestiales". En somme ces drôles ne respectent rien, tournent l'homme en dérision, et lui offrent le spectacle de sa propre comédie. (1) Ne sont-ils pas affranchis eux, de la conscience et de toute loi morale, ces "vieilles démangeaisons"?

Le spectacle déroule ainsi sa logique implacable et écrasante : c'est notre néant qui nous apparaît. L'hallucination est proche du cauchemar ("le mauvais rêve").

... "Ils interpréteraient des pièces nouvelles et des chansons "bonnes filles".

L'étendue de leur répertoire témoigne en effet de "leurs brillantes facultés", et de leur expérience du jeu de la comédie humaine. Ils s'adaptent en un clin d'oeil aux genres les plus différents et jonglent avec leurs personnages dont ils possèdent à fond les ressorts :

... " Maîtres jongleurs, ils transforment le lieu et les personnes et usent de la comédie magnétique."

Grâce à la magie de leur talent, ils exercent un pouvoir de fascination par lequel nous sommes entraînés à leur suite dans une succession rapide d'instantanés. Dans ce Kaleïdoscope, "Les yeux flambent, le sang chante, les os s'élargissent, les larmes et des filets rouges ruissellent." (2) Nous assistons, pleins d'horreur, à l'écartèlement de la personne humaine, à son supplice.

L'empire que ces "drôles" exercent sur nous, - que ce soit par la terreur ou la dérision, - l'anéantissement de notre

(1) celle qu'il se joue constamment -

cf. l'IMPOSSIBLE (UNE SAISON EN ENFER) : "depuis cette déclaration de la science, le christianisme, l'homme se joue". et encore :

MAUVAIS SANG (id.) : "la vie est la farce à mener par tous"

C'est l'épreuve du miroir ici, notre image nous est retournée déformée, monstrueuse, mais c'est nous.

(2) "Leurs yeux se plissaient, leurs bouches s'élargissaient et leurs narines se dilataient : c'étaient des grimaces ... masques bouffons." in "Le Club des Hachichins"

"moi" - prend ses racines dans le temps : "leur raillerie ou leur terreur dure une minute, ou des mois entiers." A l'écartèlement de la personne humaine correspond une durée distendue : une minute de cette fascination peut nous sembler durer une éternité. Eternité vécue de notre néant ou éternité du spectacle de l'horreur. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que ce phénomène de dilatation du temps est typique de l'expérience de la drogue. (I)

Est-ce là un indice vers "la clef de cette parade sauvage" ? Il pourrait alors s'agir d'une séance d'opium, - alors très répandue à Londres -, au cours de laquelle s'actualisent et entrent en scène les multiples ego-virtualités du poète. Et puisqu'en lui se fait leur synthèse, c'est à dire leur actualité, il est au sens absolu le "seul" à avoir la clef de ses créatures, dont l'explication se trouve en lui. (nous avons seuls la clef de nous-même). Ce qui résume ces virtualités c'est une haine féroce de l'homme, de la comédie qu'il se joue ; une reconnaissance des instincts.

---

(I) cf. Aldous Huxley : "I spent several minutes - or was it several centuries? - not merely gazing at these (chairs) but being them". : "The Doors of Perception" : p. 15.

B E I N G    B E A U T E O U S

"un Etre de Beauté ..."

Quand "Etre signifie Dieu, on met un "E" majuscule nous précise le Littré. Pourquoi donc avoir employé la majuscule? Sans doute pour marquer le mouvement d'adoration (I) de celui qui voit, et la majesté de la vision. Fascination exercée sur les sens par la perfection de la forme qui efface la substance, - la matière, pour régner dans l'apparence, la lumière. A force de Beauté l'être est immatériel, pur, lumineux, éblouissant (comme la neige). Il est donc naturel qu'il soit associé à la neige : "Devant une neige un Etre de Beauté de haute taille." La "haute taille" est de même un signe de noblesse. Le double emploi de l'indéfini : "une neige", "un Etre" souligne qu'il s'agit d'une description : c'est à dire que le poète écrit ce qu'il voit et qu'il ne connaît pas. Et la vision s'impose au poète par sa réalité souveraine, la vérité et la force de sa présence : elle a les qualités de l'objectif.

Ce tableau apparaît ainsi réel et objectif parce qu'il est extérieur à sa conscience. Il a ainsi - plus précisément - toute l'apparence de la réalité pour le poète ; il a même plus : la qualité de l'expérience sensible. Ce qui est important de souligner c'est que cet "Etre de Beauté" possède une existence indépendante de la volonté du poète : il se présente objectivement d'où le ton détaché du tableau. Celui-ci peut être plus exactement nommé : une hallucination.

... "Des sifflements de mort et des cercles de musique sourde font monter, s'élargir et trembler comme un spectre ce corps adoré ;"

---

(I) Cf. "ce corps adoré"

Cet Etre de Beauté est une création de la magie, il procède d'un pouvoir semblable à celui des charmeurs de serpents : l'envoûtement. Envoûté par "des cercles de musique sourde", le serpent se dresse ("des sifflements de mort") toujours prêt à frapper. Nous assistons de même à la naissance de cet Etre de Beauté, dont les formes encore floues se précisent : "font monter, s'élargir et trembler comme un spectre "ce corps adoré". Le venin du serpent ("des sifflements de mort") peut ici être associé au "poison" : "ce poison va rester dans toutes nos veines" et ailleurs "la violence du venin tord mes membres ..."(1) Le "charme" qui suscite cet Etre de Beauté aurait ainsi son origine dans un excitant.

... "des blessures écarlates et noires éclatent dans les chairs superbes".

Ce n'est ainsi pas un "Etre" diaphane qu'adore le poète mais bien au contraire un corps resplendissant dans des formes "superbes". Le désir du poète suscite l'image d'un fruit mûr ("les blessures éclatent") et savoureux (2) dans lequel on mord à pleines dents.

... "Les couleurs propres de la vie se foncent, dansent, et se dégagent autour de la Vision, sur le chantier."

Le regard se fixe sur la Vision qui devient le centre de la sarabande des "couleurs propres à la vie". Son éclat est rehaussé par le virement de l'écarlate au noir qui produit un contour contrasté ("se foncent"). "Sur le chantier" : là où l'informe prend forme, où la Vision se dégage, se précise dans ses contours.

(1) NUIT DE L'EMPER : UNE SAISON EN ENFER

(2) cf. infra "la saveur de ces effets"

... "Et les frissons s'élèvent et grondent, et la saveur forcenée de ces effets se chargeant avec les sifflements mortels et les rauques musiques que le monde, loin derrière nous, lance sur notre mère de beauté, - elle recule, elle se dresse." (1)

Le dégagement des "couleurs propres à la vie" et les frissons manifestent le même phénomène, le corps se glace, et réagit contre la sensation de froid qui l'envahit. Cette sensation vient du goût : "et la saveur forcenée de ces effets". Il est avéré que la drogue peut produire une sensation de froid intense : "ces effets", révèle que le poète les attribue au "poison" à l'oeuvre. Ces effets négatifs de la drogue s'ajoutent aux menaces de mort que la réalité fait planer sur la Vision : "sifflements mortels", "rauques musiques".

... "que le monde, loin derrière nous, lance sur notre mère de beauté, - " ; profanations d'ignorants et d'êtres grossiers envers le sacré ; "loin derrière nous", marque le détachement de Rimbaud des préoccupations du monde. Ce ton étranger à l'humanité évoque les accents des "CONFESSIONS" de De Quincey : "la terre, avec ses chagrins et ses tombeaux, situés loin derrière, mais non totalement oubliés ..." (2). "Notre mère de beauté" signifie celle qui est à l'origine de toute beauté, qui est l'archétype de la Beauté. D'où le caractère profanatoire des atteintes du monde barbare et grossier.

..." - elle recule, elle se dresse. Oh! nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux."

Devant ce spectacle divin, le poète est transporté. Et ce transport amoureux exaltant tous ses sens, fait vibrer la

---

(1) cf. Baudelaire : "des soupirs rauques et profonds .. comme si votre nature ancienne ne pouvait pas supporter le poids de votre nature nouvelle" : "Du Vin et du Haschisch" ; p. 87 : La Pléiade Tome I.

(2) id. "Les Paradis Artificiels" : p. 351 : La Pléiade Tome I.

chair, et l'éveille en "un nouveau corps amoureux". Il est frappant de constater que Rimbaud retrouve les accents de St. Paul pour parler de la résurrection de la chair. Mais à l'ordre mystique, il substitue l'ordre érotique. Baudelaire dans les PARADIS ARTIFICIELS emploi le même langage pour décrire la magie du Verbe : "les mots ressuscitent revêtus de chair et d'os, le substantif dans sa majesté substantielle, l'adjectif vêtement transparent ... et le verbe ange du mouvement" (1).

... "O la face cendrée, l'écusson de crin, les bras de cristal! Le canon sur lequel je dois m'abattre à travers la mêlée des arbres et de l'air léger!"

Une lumière argentée (la face cendrée) transparente (les bras de cristal) émane de "la Vision", tandis que l'air lui-même est baigné de cette lumière : "la mêlée des arbres et de l'air léger". La dernière phrase signifie - en termes voilés - le recours forcé à l'onanisme : "je dois m'abattre" : le "canon" étant symbolique du phallus (2). Cette conclusion prouve le caractère hallucinatoire de "ce corps adoré". N'apparaît-il pas au poète "comme un spectre"? Il faut citer ici les "Déserts de l'Amour" : "cette servante belle et d'une noblesse inexprimable ... je la renversai ... puis, ô désespoir, la cloison devint vaguement l'ombre des arbres, et je me suis abîmé sous la tristesse amoureuse de la nuit."

---

(1) cf. p. 30\_ La Pleiade Tome I.

(2) "l'écusson de crin" étant le sexe féminin.

V I E S I

"On vit plusieurs vies d'hommes en l'espace d'une heure"

Baudelaire : "Du Vin et du Haschisch"(I)

On connaît la fameuse affirmation de l'ALCHIMIE DU VERBE (2) : "A chaque être, plusieurs autres vies me semblaient dues." L'auteur a souligné "autres" pour bien marquer la discontinuité de l'axe temporel. C'est la même discontinuité qui est signifiée par le pluriel de "VIES". Est-ce pour nous indiquer les mutations qu'a subies l'âme du poète? Ces mutations seraient elles-mêmes le signe d'expériences ontologiques clôturant chacune leur monde propre : coordonnées irréductibles de ces vies. Mutations non point d'ordre psychologique ou affectif donc, puisqu'elles n'en laisseraient pas moins subsister notre monde fondé sur l'espace-temps. Non plus qu'échappées dans l'imaginaire, car celui-ci prend pied dans celui-là (3). Mais alors, comment Rimbaud réussit-il à forcer nos limites spatio-temporelles? Car c'est bien de cela dont il s'agit : transport dans l'espace : "O les énormes avenues du pays saint, les terrasses du temple", et transport dans le temps : "(le) brahmane qui m'expliqua les Proverbes".

Le plus proche système compatible avec l'expérience de Rimbaud, si l'on accepte de donner à son langage toute sa force, est celui de la métempsycose. C'est d'ailleurs celle-ci qui est invoqué dans l'ALCHIMIE DU VERBE : "Devant plusieurs hommes, je causai tout haut avec un moment d'une de leurs autres vies.

(I) Baudelaire : Oeuvres La Pléiade Tome I

(2) UNE SAISON EN ENFER

(3) comme la célèbre machine à explorer le temps de H.G. Wells.

Ainsi, j'ai aimé un porc." Migrations de l'âme et ses réincarnations (1) : système qui a d'ailleurs menacé le poète, selon son propre aveu, des "sophismes de la folie". (2) Il n'y est point tombé néanmoins et il nous faut chercher ailleurs le puissant adjuvant qui déplace Rimbaud dans le monde des esprits et des formes. On évoquera à cet égard les métamorphoses de BOTTOM : "je me trouvais chez Madame, dit le poète, en gros oiseau gris-bleu .. je fus .. un gros ours aux gencives violettes .. au matin, je courus aux champs, âne ..." Métamorphoses, nous croyons l'avoir montré, non point imaginaires mais réelles en ce sens qu'elles sont vécues comme telles : c'est à dire que leur origine est sans aucun doute, hallucinatoire. N'est-ce point justement par l'hallucination que le poète "vit" avec une telle puissance de réalité le voyage qu'il accomplit dans le temps et dans l'espace ; force de l'hallucination présente jusque dans le détail, qui donne sa véracité au discours : "d'alors, de là-bas, je vois encore même les vieilles!" Aucun effort d'imagination ici; on le constate : le poète voit. Et ce qu'il voit est doublement intéressant par l'altérité du temps ("d'alors") et du lieu ("de là-bas"). Du présent, la vision s'est effacée pour laisser place à la vision dominante de l'hallucination. Ou encore, pour cerner de plus près le phénomène, on pourrait dire que le poète fait un rêve éveillé, tout en sachant qu'il rêve. Le fait qu'il ait conscience d'un présent ("je vois encore") distinct de sa vision, semblerait supporter cette dernière hypothèse. Du rêve nous reconnaissons le flou des associations (ainsi brahmanes et Proverbes), les images insolites ou bizarres (ainsi : le regard du poète est centré sur ... "les vieilles" : et encore plus insolite : "la main de la compagne (3) sur non épaule").

---

(1) cf. Nerval in AURELIA : "il devenait clair pour moi que les aïeux prenaient la forme de certains animaux pour nous visiter sur la terre."

"...un hymne mystérieux dont je croyais me souvenir comme l'ayant entendu dans quelque autre existence.." OEUVRES : La Pléiade Tome I : p. 367

(2) ALCHIMIE DU VERBE : UNE SAISON EN ENFER

(3) Les experts affirment que Rimbaud a écrit "campagne". Néanmoins cette lecture nous semble être trop fidèle à la lettre du texte. Son esprit, ici le contexte érotique, suppose compagne ("nos caresses debout dans les plaines poivrées). D'ailleurs personne n'est à l'abri d'un lapsus et précisément la campagne est

En fait les coordonnées de la vision poétique (d'alors, de là-bas) n'ont pour fonction que la détermination d'un ailleurs au présent. Ils ne font que signaler l'évasion du poète dans un paysage harmonieux et saint ; paysage qui ne nous est pas totalement inconnu puisque ENFANCE IV nous y introduisait déjà : "Je suis le saint, en prière sur la terrasse, - comme les bêtes pacifiques paissent jusqu'à la mer de Palestine." L'attraction de Rimbaud pour l'Orient est ici cristallisée et transmuée : le poète habite "la demeure et le monde de (l') esprit"(1). "Magnifique demeure cernée par l'Orient entier" (2) où il rejoint la sagesse éternelle (le brahmane) et retrouve l'innocence originelle de l'Eden. Rimbaud réalise ici un rêve : "retourner à l'Orient et à la sagesse première et éternelle". (3)

... "Un envol de pigeons écarlates tonne autour de ma pensée. -"

La mise entre tirets suggère une rupture de l'évocation : le présent actuel fait irruption bruyamment et immobilise la pensée du poète. Probablement une détonation violente ("écarlates", "tonne") est à l'origine de cet envol de pigeons" et agresse les sens du poète. La suite du poème marque un retour à la réalité présente.

... "Exilé ici, j'ai eu une scène où jouer les chefs-d'oeuvre dramatiques de toutes les littératures."

"Exilé ici" signifie probablement la vie à Londres ; le poète est donc bien revenu à sa situation présente. Il connaît à fond les ressorts de la Comédie humaine, il sait de même toutes les questions que l'homme s'est posées et les réponses : il est donc en mesure de jouer toutes les partitions (4) qui ne sont que les variantes d'un même thème dont il a la clef. Comment le

---

(1) JEUNESSE, et infra "... Tonne autour de ma pensée."

(2) VIES III

(3) UNE SAISON EN ENFER : L'IMPOSSIBLE

(4) "les chefs d'oeuvre dramatiques"

poète peut-il avoir cette connaissance? Parce que son expérience de l'être humain dépasse et contient tout à la fois celle de ses prédécesseurs, ayant été plus loin et plus profond. Le poète s'est aventuré dans les terres inconnues de l'âme humaine dont il a exploré les richesses : "Je vous indiquerais les richesses inouïes."

... "J'observe l'histoire des trésors que vous trouvâtes."

De ce point situé en avant de l'histoire, le poète peut reconnaître le chemin parcouru par l'humanité et les étapes qui jalonnent son histoire : les "trésors" que vous trouvâtes sont les découvertes et inventions de ceux qu'Elie Faure nomme "les constructeurs".

"Je vois la suite! Ma sagesse est aussi dédaignée que le chaos."

Ceci nous explique l'emploi précédent du conditionnel : ("je vous indiquerais les richesses inouïes"). Le poète détient des connaissances extraordinaires sur l'homme, capables peut-être de changer la vie. Mais qui s'en soucie? Qui est disposé à l'écouter? La voix du poète ne rencontre que le vide de l'indifférence.

C'est le drame de l'incompréhension, de l'incommunicabilité entre le poète et le monde, le problème du sens qui est ici posé. (I) La sagesse du poète n'est pas reconnue ; bien au contraire elle est placée sur le même plan que le chaos, c'est à dire le non-sens, la confusion. Elle subit le même traitement : le dédain. La parole tombe ainsi dans le vide et condamne le poète au néant. Tous ses pouvoirs, sa sagesse, sont semblables à de l'or transmué en métal vil : ils ne lui servent de rien. Le poète ne peut se passer du monde pour "être", mais il a du moins la satisfaction vengeresse de "voir la suite!". Et "Qu'est mon néant, auprès de la stupeur qui vous attend?" Le poète

---

(I) "son épouvantable souffrance gît dans la disproportion entre ses merveilleuses facultés acquises instantanément par un pacte satanique, et le milieu où il est condamné à vivre."

s'affirme ici, Voyant, non qu'il soit l'objet d'aucune révélation mais par la position privilégiée qui est la sienne. Il a conduit l'aventure de l'âme humaine plus loin que quiconque, il a acquis un niveau de conscience supérieur parce que plus large. Supérieur au niveau de conscience qui est celui de l'Histoire (en son temps), il est donc en avant de l'histoire dont il peut voir les développements. Développements qui, selon lui, préparent des bouleversements dans l'ordre du monde : "... la stupeur qui vous attend."

V I E S   I I

"Je suis un inventeur bien autrement méritant que  
tous ceux qui m'ont précédé ;"

Cette affirmation s'inscrit encore dans le déroulement de l'Histoire et reprend : "J'observe l'histoire des trésors que vous trouvâtes." Dans cette perspective, le poète devient le point de convergence de l'Histoire. C'est à dire qu'il fait l'histoire en tant qu'inventeur. Qu'est-ce qu'une invention? C'est une nouvelle mise en évidence de la réalité qui est donc "découverte" (1) . C'est donc un bond en avant de l'esprit sur le plan de la vérité, qui s'accompagne d'une élévation du niveau de conscience générale. Son contenu de réalité est en effet plus compréhensif. Dans la perspective où s'est placé le poète, le sens de l'Histoire est défini comme la progression du niveau de conscience de l'humanité.(2) L'Histoire retrace le développement de l'Esprit. (Cette thèse rappelle par certains côtés la dialectique de l'Esprit de Hegel). L'Histoire s'identifie donc, à des époques privilégiées, à l'inventeur qui par suite de sa mise en évidence, a atteint un niveau supérieur de conscience à celui du reste de l'humanité. Une longue période vient alors, nécessaire à l'absorption par la masse des connaissances nouvelles et à leur éventuelle application. Temps de diffusion et de maturation qui élève progressivement le niveau de conscience des masses jusqu'à ce qu'il y ait saturation. Alors, les conditions sont à nouveau réunies pour un autre bond en avant.

Cette dialectique peut expliquer pourquoi le poète inventeur est sur un plan à la fois historique et a-historique :

(1) cf. Georges BRAQUE : "la vérité existe. On n'invente que le mensonge."

(2) cf. LETTRE DU VOYANT : "le Poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle."

il fait et il est l'Histoire en tant qu'il s'est haussé à un niveau de conscience supérieur par sa découverte. Mais il est aussi en avant de l'histoire sur le plan temporel, donc au-delà de l'Histoire de son époque.

De quel ordre est l'invention du poète, pour dépasser tous ceux qui l'ont précédés? Il ne peut s'agir que du plan le plus haut de la réalité, c'est à dire la vie. Non pas d'un point de vue abstrait, métaphysique ou psychologique : ce ne serait qu'une théorie de plus sur la condition humaine. Il s'agit d'une découverte révolutionnaire qui doit bouleverser notre expérience quotidienne de la vie : changer la vie. De là "les richesses inouïes" dont parlait le poète, sa sagesse. Et c'est à juste titre que le poète peut se considérer "bien autrement méritant" que ses prédécesseurs : n'est-il pas en mesure de rendre des services immenses à l'humanité? On conçoit dès lors son anéantissement devant le dédain et l'indifférence qui répondent à son enthousiasme : stupidité de ce monde, qui refuse de saisir la chance inouïe qui lui est offerte. Cette stupidité qui d'ailleurs, un jour, se transformera en stupeur, car celle-ci est contenue dans celle-là.(1)

En somme, le poète offre tout simplement au monde une possibilité de salut qui est stupidement rejetée : dès lors, la chance est passée et le monde poursuit sa marche aveugle.

Mais quel est donc ce secret capable de changer la vie, de bouleverser le destin du monde? Quelle est la réalité neuve que l'inventeur a "découverte"? Il nous est répondu ainsi :

Je suis ... "un musicien même, qui ai trouvé quelque chose comme la clef de l'amour."

Essayons de dégager la portée du texte : en termes de musique

---

(1) "Qu'est mon néant, auprès de la stupeur qui vous attend?"  
(VIES I.)

la clef est un signe musical qui permet l'interprétation des notes. Suivant le même axe sémantique, l'amour peut être défini ici comme "harmonie", (I) (cf. Littré : harmonie : "agencement entre les parties d'un tout, de manière qu'elles concourent à une même fin"), par sympathie avec le couple humain. Cette définition, implicite, du poète, l'autorise au titre de musicien. Que signifie avoir trouvé "l'interprétation de l'amour"? D'abord que l'amour est chargé de sens, de même qu'à l'harmonie s'oppose le chaos, le non-sens ; car interpréter, c'est donner du sens. Pour nous le commun des mortels, disons que l'amour est une force mystérieuse et insaisissable quand elle n'est pas absurde et destructrice. Rimbaud affirme donc ici : -que l'amour a un sens

- qu'il en a pénétré le mystère. Car "la clef de l'amour" ne peut signifier autre chose.(2) Rimbaud affirme par conséquent tenir le secret de cette force fantastique, telle est l'origine de ces "richesses inouïes" qu'il mentionnait dans VIES I. Découverte fabuleuse et révolutionnaire qui justifie les prétentions du poète à "mériter" de l'humanité. Mais faute de trouver un écho dans le monde, le poète n'a aucune prise sur la réalité de son temps : il est réduit à l'inaction, au néant ; tandis que l'énormité de sa découverte menace son équilibre psychique. Il dira en effet plus loin : "j'attends de devenir un très méchant fou."

"... A présent, gentilhomme d'une campagne aigre au ciel sobre, j'essaye de m'émouvoir au souvenir de l'enfance mendicante ..."

S'étant heurté à l'indifférence du monde, le poète se tient désormais éloigné de la société : tel ces gentilhommes tombés de faveur en cour qui se retiraient sur leurs terres.

---

(I) l'approximation est rendue par le : "quelque chose comme"

(2) Mot à mot "avoir la clef de l'amour" signifie avoir accès à l'amour ce qui implique sa connaissance par le poète.

Mais cette rupture avec la société et ce retour à la solitude est rude ("campagne aigre"). Le "ciel sobre" contraste amèrement avec les richesses incuies pressenties par le poète. La solitude, mais aussi les longues périodes marquées par le désœuvrement que le poète tente d'occuper par un retour sur lui-même : réexamen des différentes étapes qui ont marqué sa vie : "souvenir de l'enfance mendiante, de l'apprentissage ou de l'arrivée en sabots, des polémiques, des cinq ou six veuvages ..." Une enfance malheureuse, le rude apprentissage de la réalité rugueuse, des controverses peut-être un peu futiles, et les affections perdues en route : le tableau est sombre. Au reste la bonne humeur factice, la gaîté facile lui furent proprement impossibles : "... et quelques noces ou ma forte tête m'empêcha de monter au diapason des camarades." Le poète éprouve une résistance intérieure ("forte tête") à participer à l'entrain de la société. Peut-être à cause de son exigence qui réclame de plus solides satisfactions que cet enjouement passager. Ce faisant, le poète se sépare déjà de la communauté humaine à laquelle il se sent étranger. Il est différent.

"Je ne regrette pas ma vieille part de gaîté divine :  
l'air sobre de cette aigre campagne alimente fort  
activement mon atroce scepticisme."

Le poète ne cherche pas à arrêter les moments heureux qu'il a vécus ; mais tout n'est plus que ruines en lui, désolation soulignée par la reprise (inversée) "l'air sobre de cette aigre campagne". N'a-t-il pas dit "ma sagesse est aussi dédaignée que le chaos" ? Une telle dérision ébranle la confiance en soi la plus assurée.

Scepticisme atroce en effet puisqu'il ronge la substance même de son être, sa vitalité.

"Mais comme ce scepticisme ne peut désormais être mis en oeuvre, et que d'ailleurs je suis dévoué à un trouble nouveau, - j'attends

de devenir un très méchant fou."

Ce scepticisme ne peut plus être mis en oeuvre en effet, puisque tous ses espoirs sont désormais ruinés : Tout ce qui était certitude en lui, - son intuition de la vérité et de la réalité - s'est effondré. L'or de l'inventeur n'est plus rien. L'énormité et l'absurdité d'une telle situation provoque le rire voisin de la démence : quel être humain conscient d'avoir fait une découverte vitale pour l'humanité, pourrait supporter le choc de la voir stupidement rejetée?

Le poète ajoute à cela une remarque étrange :

"... et que d'ailleurs je suis dévoué à un trouble nouveau, -" Il semble nous dire que de toutes façons, scepticisme ou non, il est sur une voie qui conduit à la folie. Quel est ce "trouble nouveau"? Apparemment il ne s'agit pas d'une maladie qui le menacerait, mais d'un trouble qu'il a délibérément recherché : "je suis dévoué" dit-il ce qui implique la participation consciente de son être à ce trouble, qu'il qualifie de "nouveau". Dans le lexème "dévotion" nous trouvons deux noyaux sémiques : l'attachement et l'engagement total de la personne. Habituellement cette dernière figure est associée au domaine du sacré. Ces quelques remarques nous incitent à mettre un nom sur ce "trouble nouveau" : un stupéfiant (1), probablement l'opium. La drogue en effet recouvre le champ sémantique que nous avons défini : que ce soit quant au phénomène d'accoutumance qui rend l'individu dépendant (2), ou quant au fait que la drogue s'empare de l'être, corps et âme. (3) "Dévotion" est le titre d'un poème des ILLUMINATIONS.

---

(1) À rapprocher de "stupéur" dans VIES I : "Qu'est mon néant, auprès de la stupéur qui vous attend?" et de l'affirmation de MATINNE D'IVRESSE : "Voici le temps des Assassins (Haschischins)".

(2) "l'attachement"

(3) "l'engagement total : la dévotion proprement dite."

V I E S    I I I

"Dans un grenier où je fus enfermé à douze ans j'ai  
connu le monde, j'ai illustré la comédie humaine."

Nous avons déjà rencontré dans PARADE le spectacle de la comédie humaine, de sa dérision : chacun se jouant la comédie à soi-même et la jouant pour les autres. De même dans l'IMPOSSIBLE (I) : "l'homme se joue" et dans MAUVAIS SANG (I) : "La vie est la farce à mener par tous." Le rapprochement s'impose avec "l'atroce scepticisme" de VIES II et permet d'affirmer la continuité des deux paragraphes. En effet cet "atroce scepticisme" n'est pas d'aujourd'hui mais il a des racines qui plongent dans l'enfance, : "à douze ans j'ai connu le monde, j'ai illustré la comédie humaine." La prise de conscience de la vanité du monde a ainsi été faite très tôt. (Nous retrouvons dans L'ECLAIR (I) une référence significative au chapitre de "L'Ecclésiaste" de la Bible (2). A quelle occasion? L'incident rapporté par Rimbaud, "Dans un grenier où je fus enfermé ..." a une signification qui dépasse l'évènement : c'est le comportement de Mme. Rimbaud qui est ici appelé. Un comportement essentiellement de façade bourgeoise, dévoué au culte de la respectabilité. "L'être est écrasé au profit du "paraître" (3) : tel est le jeu habituel de la comédie humaine.

Nous comprenons mieux maintenant cette déclaration : "j'ai illustré la comédie humaine." L'enfance du poète constitue l'illustration vivante d'une existence vouée au "paraître" l'obéissance forcée à une mère rigide et austère, le masque

---

(I) UNE SAISON EN ENFER

(2) Bien que "l'Ecclésiaste moderne" prenne le contrepied de la sagesse ancienne : "Rien n'est vanité ..." dit Rimbaud

(3) Cette expérience ontologique faite par Rimbaud-enfant est le paradigme de celle de Rousseau. cf. Starobinski : "La Transparence et l'Obstacle."

continuel de la soumission cachant les révoltes rentrées. "Tout le jour il suait d'obéissance" lit-on dans les "Poètes de Sept Ans". Et à propos de la mère : "Elle avait le bleu regard, - qui ment!" La comédie, thème fréquent des ILLUMINATIONS, projette ainsi un effet de sens qui s'éclaire par l'expérience personnelle de Rimbaud.

" ...Dans un cellier j'ai appris l'histoire."

Pour l'enfant, le cellier et le grenier ont un trait commun : ce sont des territoires à l'abri de la tutelle maternelle ; favorables donc aux lectures secrètes, au libre essor de l'imagination dont l'Histoire est le lieu de prédilection.

" ... A quelque fête de nuit dans une cité du Nord, j'ai rencontré toutes les femmes des anciens peintres."

L'indéfini ajoute ici une atmosphère de mystère à la scène, une dimension poétique d'irréalité : "quelque fête ... une cité du Nord ... " Le sentiment d'irréalité naît du halo de brumes qui entoure cette fête de nuit et cette cité du Nord : brumes des souvenirs et de l'espace. Si l'on y prête attention, on retrouve ici la présentation syntaxique familière des contes populaires : "A quelque fête de nuit dans une cité du Nord ..."

Observons encore que fête de nuit sont en rapport d'homologie (I)  
cité du Nord

avec la même relation sémique : lumière/tenèbres.

La fête comporte deux sémèmes - la galeté/la couleur  
la foule

La nuit avec des sémèmes d'opposition - le noir  
la solitude

La Cité a pour sémèmes - chaleur  
lumière  
foule

Le Nord a deux sémèmes opposés - le froid  
la nuit

---

(I) cf. Greimas : "Sémantique Structurale" : p. 170

L'effet de contraste est renforcé ici par le parallélisme sémantique rigoureux des couples d'opposition - fête de nuit  
cité du Nord

Le parallélisme sur le plan morphologique est aussi remarquable : au niveau syntaxique, double complément de nom ; au niveau phonétique redoublement des n / versus / t : nuit - Nord : cité - fête.

L'effet de contraste que nous avons distingué reflète la même opposition ombre/lumière, caractéristique de la peinture flamande suggérée par "la cité du Nord" et les "anciens peintres." Ainsi cette atmosphère de fête avec ses jeux d'ombres et de lumières a suscité chez le poète cette rencontre avec les vivants portraits qui inspirèrent une peinture : "j'ai rencontré toutes les femmes des anciens peintres."

"... Dans un vieux passage à Paris on m'a enseigné les sciences classiques."

Ici encore l'imprécision des indéfinis ("un vieux passage", "on m'a enseigné") crée une impression de diffusion : peut-être est-ce là le reflet de la lumière voilée qui protège tout savoir ésotérique. Ce savoir n'est en effet pas accessible à tous : il faut être initié. On observera que ce "vieux passage" sert effectivement de lieu de transition entre un monde obscur (cave, grenier, cité du Nord) et l'univers illuminé de la "magnifique demeure". "Les sciences classiques" peuvent signifier simplement la tradition.

"... Dans une magnifique demeure cernée par l'Orient entier j'ai accompli mon immense oeuvre et passé mon illustre retraite."

Le sens voilé de la phrase précédente est rendu ici manifeste : l'initiation à un savoir ésotérique trouve son accomplissement dans la perfection du grand oeuvre (qui appartient d'ailleurs au langage de l'alchimie) "j'ai accompli mon immense

oeuvre." Pour se consacrer corps et âme à sa tâche, le chercheur doit s'isoler du monde : (j'ai) "passé mon illustre retraite." La retraite a en outre valeur d'ascèse, le poète "se purifiant" de tout ce qui est étranger à sa recherche.

L'état de plénitude atteint par le poète est sensible dans la détermination des qualificatifs : magnifique - entier - immense - illustre - ce qui ne laisse aucun doute sur la nature de "l'oeuvre" : elle est la "formulation nouvelle de la même découverte fondamentale que le poète affirmait dans VIES II, dans un langage plus dépouillé.

La découverte, c'est la prise de conscience d'une dimension inconnue de la réalité ; ce qui était dans l'obscurité jaillit à la lumière de l'esprit. Aussi "la demeure cernée par l'Orient entier" doit être interprétée dans le sens symbolique d'une illumination intérieure. Cette interprétation est renforcée par la connotation des termes : dans MYSTIQUE nous trouvons "la ligne des orients, des progrès." ; dans JEUNESSE I : "la demeure, la tête et le monde de l'esprit."

"J'ai brassé mon sang. Mon devoir m'est remis. Il ne faut même plus songer à cela."

Le poète a été remué jusque dans les profondeurs de son être ("j'ai brassé mon sang"), signifiant par là, la participation et l'engagement de toutes ses forces vives à l'"immense oeuvre." Et dans le creuset de la création, il s'opère un mélange ("brassage") intime de toutes les forces contributives de l'être, qui en sort transformé. Au terme de l'opération, le poète a vécu et réalisé son destin, il a fait son "devoir", il a rempli sa vocation. Son oeuvre achevée, le poète n'a plus de rôle à jouer " (son) devoir (lui) est remis", car il ne dépend pas de lui que son oeuvre soit acceptée ou rejetée. Et l'on sait l'accueil qui l'a accueillie : "ma sagesse est aussi dédaignée que le chaos" (VIES II). Dès lors, et c'est préférable, "il ne faut même plus songer à cela." "Cela", bien sûr, c'est l'oeuvre qu'il porte, dont la seule pensée est une menace pour son équilibre : le poète se heurte à la stupidité

et l'indifférence du monde. L'absence de communication l'enferme, l'étouffe et le rejette au néant (I) : "Je suis réellement d'outre-tombe, et pas de commissions" c'est à dire aucune remise n'est consentie, aucune concession accordée. Le poète subit toute la rigueur de sa solitude, de l'incommunicabilité.

---

(I) "Qu'est mon néant ... ?" : VIES I.

D E P A R T

Notons que le lexème "Départ" s'inscrit dans deux catégories sémiques : celles de l'espace et du temps, selon son acception concrète ou figurée. Nous retrouvons ainsi le sème temporel dans l'expression : "prendre un nouveau départ" qui marque en effet la rupture avec le passé : rupture de l'axe sémantique du temps que nous avons déjà reconnue dans VIES (I). Le sème spatial indiquant le simple changement de lieu : c'est le sens ordinaire du lexème. Il est facile de dégager le noyau sémique commun aux deux sèmes : c'est le changement. Le titre du poème nous éclaire ainsi son aire sémantique.

Le poème lui-même est fortement structuré en quatre parties nettement distinctes. Les trois premières parties sont introduites avec une rigoureuse symétrie :

{	assez vu
{	assez eu
{	assez connu

Nous trouvons : - une constante : assez, adverbe limitatif  
 - une variation paradigmatique (sur le mode participial) 

{	vu
{	eu
{	connu

La forme récurrente : participe passé + adverbe limitatif, est l'extension syntaxique de la rupture temporelle que nous avons déjà constatée au niveau sémantique, à propos du titre du poème ; nous trouvons en effet la même volonté de rupture avec le passé affirmée avec force par trois fois ("assez/vu/eu/connu") dans une progression dialectique (2). Le titre prend ainsi toute sa force et sa signification car il apparaît comme la solution à tous les "assez".

- (1) Voir Introduction VIES I.
- (2) Voir étant l'affirmation de la dualité sujet/objet, de la "Distance à" ; avoir étant la négation de l'objet par incorporation au sujet : suppression de la "distance à" ; connaître étant la synthèse supérieure de l'esprit dépassant la possession.

La quatrième partie du poème, qui est sa conclusion, est introduite par la reprise du titre du poème :

"Départ dans l'affection et le bruit neufs!"

C'est maintenant la dimension spatiale du lexème qui est introduite par le contexte : le passé en effet, crée des liens, non seulement en nous mais avec notre milieu, qu'il est nécessaire de rompre. D'où la nécessité du changement de lieu, - assumée par le voyage. "L'affection et le bruit neufs" évoquent peut-être les préparatifs d'un bateau sur le point d'appareiller, et l'émotion qui étreint le coeur de voyageur.

Cette dernière partie du poème constitue ainsi la synthèse et le complément des parties précédentes : la rupture avec le passé doit s'accompagner d'un changement d'horizons. L'avenir neuf a besoin d'un espace nouveau pour être le porteur d'une vie autre.

Mais reprenons le poème en son début :

"Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs."

La puissance visionnaire du poète n'est pas épuisée, mais la vision est maintenant trop possédée, connue : elle porte avec elle la sensation du "déjà vu". Elle s'est émoussée. Autrement dit, l'habitude de la vision, la rend inopérante sur les sens. Le charme est rompu. On mesure le chemin parcouru depuis l'extase de BEING BEAUTEOUS (I).

"Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours."

Il est intéressant d'analyser les sèmes contextuels de "rumeurs". Nous trouvons ainsi les connotations suivantes :

(I) cf. "Oh! nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux"

- ENFANCE IV : "la rumeur des écluses"  
 VILLES I : "la rumeur des perles et des conques précieuses"  
 MYSTIQUE : "La rumeur tournante et bondissante des conques  
 des mers et des nuits humaines"  
 FAIRY : "la rumeur du torrent"  
 GENIE : "la maison ouverte à l'hiver écumeux et à la  
 rumeur de l'été"

De ces cinq citations il est possible d'extraire une constante  
 sémique ; le sème de l'eau leur est en effet commun :

les écluses, le torrent, la mer :  $\left\{ \begin{array}{l} \text{conques précieuses} \\ \text{conques des mers} \\ \text{hiver écumeux} \end{array} \right.$

Un examen rapide montre que seuls GENIE et MYSTIQUE offrent  
 une correspondance contextuelle avec le texte de DEPART :

- dans MYSTIQUE nous avons "la rumeur ... des conques  
 des mers et des nuits humaines" et dans DEPART :  
 "Rumeurs des villes, le soir..."
- dans GENIE, "la maison ouverte", "la rumeur de l'été"  
 offrent une correspondance avec "Rumeurs des villes ...  
 au soleil" de DEPART

Nous sommes en mesure maintenant de donner le sémème de  
 "rumeurs" (I) :

le noyau sémique est constitué par la mer -- sème spatial  
 2 sèmes contextuels le soir  
 l'été --- sèmes temporels

"Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours"  
 traduit ainsi la même sensation apaisante et harmonieuse que  
 le poète éprouve au contact de la mer. Le poète exprime le

(I)  $(S_m = N_s + C_c)$  : Greimas : "Sémantique Structurale"

$S_m$  = sémème

$N_s$  = noyau sémique

$C_c$  = sème contextuel

sentiment de paix immense et d'éternité qui le possède :  
immensité soulignée par le pluriel illimité : "des villes",  
et paix du "soir" ; éternité aussi, marquée par l'intem-  
poralité de "et toujours". Les "rumeurs des villes" étant  
en étroite correspondance avec "la rumeur des mers", la  
précision : "et au soleil" permet de faire le rapprochement  
avec le poème L'ÉTERNITÉ : Elle est retrouvée!

- Quoi? - L'Eternité.

C'est la mer mêlée

Au soleil.

Notons que "rumeurs des villes" n'a de sens que par rapport  
à une distanciation du poète à l'égard de la ville. La  
rumeur implique en effet un certain éloignement qui explique  
son caractère confus et indistinct : les bruits individuels  
sont noyés dans la rumeur.

"Assez connu. Les arrêts de la vie. = O  
Rumeurs et Visions!"

La connaissance n'ayant apporté au poète que l'im-  
puissance, la solitude et le néant, il se retourne vers le  
monde des sensations : "O Rumeurs et Visions!" Ce sont  
les moments d'extase et d'éternité. "Les arrêts de la vie"  
sont les limitations de l'existence, ses empêchements. Il  
s'opposent aux "Rumeurs et Visions". Les majuscules signifiant  
au contraire l'immensité (rumeurs contient le sème de la mer)  
et les possibilités illimitées (les visions). L'affection et  
le bruit neufs arrivent enfin en contraste avec "la rumeur  
des villes ... et toujours".

R O Y A U T E

"Un beau matin, chez un peuple fort doux, un homme  
et une femme superbes criaient sur la place  
publique :"

Nous retrouvons la dimension poétique de l'irréel et ses contours merveilleux baignés de lumière (cf. beau, doux, superbes) d'où la matière est éliminée au profit de la transparence. L'espace et le temps sont en effet évacués : une contrée retranchée du monde dont le peuple est "fort doux" ; un pays sans histoire dont le temps uniforme luit comme une mer étale. Rappelons cette confiance du poète dans ALCHIMIE DU VERBE (I) : "Je rêvais ... voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires ..." Un beau matin" marque cette indétermination du temps, et annonce aussi l'arrivée d'un événement imprévu, qui vient rompre la trame de jours sans accident. Le caractère inhabituel de cet événement, étonnant même, est souligné par le contraste entre ce "peuple fort doux" et cet homme et cette femme criant "sur la place publique". L'agitation inaccoutumée des uns au regard de la sérénité bienveillante, qui est le comportement traditionnel des autres. Cet événement est d'importance puisqu'il a lieu sur la place publique (là où d'habitude il ne se passe rien) : le peuple est ainsi appelé à y participer.

Quelle est la raison de l'agitation de ce couple rayonnant de vie et de beauté?

" Mes amis, je veux qu'elle soit reine!" "Je veux être  
reine!" Elle riait et tremblait."

Remarquons en premier lieu, la manière affectueuse avec laquelle l'homme s'adresse au peuple assemblé : "mes amis". Ceci nous éclaire sur la nature des rapports humains qui dominant dans ce peuple de race royale. Nulle hiérarchie en effet, nul pouvoir contraignant, mais l'égalité royale de chacun fondée sur le respect de soi et des autres. Telle est la royauté majestueuse de ce peuple.

Aussi, la requête de celui qui parle doit-elle leur paraître particulièrement surprenante. L'homme est enthousiaste mais il exprime fermement et nettement son désir : "je veux qu'elle soit reine!" La femme est dans un état de grande exaltation, ("elle riait et tremblait") voisin de l'incohérence. Elle ne peut que répéter docilement la demande faite par son amant. On peut comprendre son état à la grandeur de la requête et à son caractère aberrant, capricieux. En fait, c'est l'homme qui lui imprime sa volonté, qui fait la requête dont elle ne saisit pas bien toute la portée, - ce qui l'effraye.

Mais l'élément le plus significatif est bien l'expression répétée du désir impérieux : l'insistance sur le verbe vouloir montre qu'il ne s'agit pas d'une royauté héritée ou consentie mais bien forcée. Et la clef qui permet de forcer les portes de ce royaume est selon toute vraisemblance la drogue. Le côté artificiel de l'expérience est en effet très fortement souligné dans la seconde partie du poème : "ils furent rois toute une matinée". C'est dire que ce royaume doit tout à la magie, et que ses effets se dissipant (I) le poète retombe dans les limites de sa nature spatio-temporelle. Dans le poème suivant, "A UNE RAISON", le temps apparaît comme le plus redoutable des fléaux, car c'est lui qui détruit finalement toutes les illusions que crée la magie : "crible les fléaux, à commencer par le temps".

---

(I) cf. JEUNESSE I : "l'inévitable descente du ciel".

Que signifie "être reine" dans le contexte de ce peuple d'hommes libres? Quel est le désir exprimé? Peut-être la manifestation d'un élan d'adoration de l'amant pour celle qu'il veut placer au dessus de tout. L'ainée est celle qui règne sur le coeur de l'amant, qui a toute puissance sur lui. Ainsi ce que propose ce couple superbe à l'assemblée du peuple, c'est de renoncer à leur vie sage et empreinte de réserve au profit d'une vie dévouée à l'amour. La modestie et la douceur doivent faire place à l'adoration, à l'enthousiasme de l'amour.

"Il parlait aux amis de révélation, d'épreuve terminée. Ils se pâmaient l'un contre l'autre."

La sagesse qui exige de maîtriser ses passions, de limiter ses désirs est en effet le résultat d'une longue lutte intérieure. C'est "l'épreuve" quotidienne et le fardeau de la vie. A cette division de l'être, à ce refoulement des instincts, le personnage du conte oppose l'épanouissement du coeur, le jaillissement de l'amour qui emporte tous les conflits de l'être et lui rend son unité souveraine. L'épreuve est alors "terminée" : l'être n'est plus que spontanéité, innocence. L'amour est souverain ; n'est-il pas naturel que son incarnation - la Femme - soit déclarée "reine"? La révélation de l'amour illumine, transfigure les relations et semble promettre une ère nouvelle.

"Semble" disons nous, car l'état d'exaltation excessif (I) de ce couple est souligné ironiquement par le poète dans le style grandiloquent : "ils se pâmaient l'un contre l'autre." Derrière cette rhétorique, on peut percevoir le ricanement bref de Rimbaud, lui qui sait d'expérience les fausses promesses de telles révélation : la retombée sera douloureuse. Et "en effet ils furent rois toute une matinée ... et toute l'après-midi!"

---

(I) cf. "elle riait et tremblait"

Voici la révélation tournée en dérision avec une ironie mordante : toute une matinée, toute l'après-midi. L'illusion, car c'en était une, de "changer la vie" a duré l'espace d'une journée : le poète insiste lourdement par la répétition ironique de "toute" sur le caractère éphémère de cette royauté. Le concept de totalité est en effet inadéquat pour une durée aussi brève, à moins qu'il ne serve lui-même à souligner l'illusion du temps.

Illusion due à un phénomène de distorsion du temps qui est perçu alors comme durée infinie, éternelle, comme un "tout". L'illusion de réalité tient à cet écart entre le temps objectif, fragmenté du monde des phénomènes (ainsi : une journée) et le temps vécu par le couple qui est l'aperception de la durée et l'expérience d'un temps total, infini, éternel. Ainsi l'emploi du concept de totalité par le poète est doublement justifié : il souligne avec ironie l'irréalité de la "royauté" du couple d'une part, et il dénonce l'illusion d'une expérience vécue en dehors du temps, puisqu'elle retombe dans ses limites ("une matinée", "une après-midi"). Ce phénomène de distorsion du temps vécu par rapport au temps physique, est un trait caractéristique de l'expérience de la drogue. Il y a donc une probabilité que celle-ci fournisse le sens de la parabole : le poète dénonce le pouvoir illusoire qu'ont les substances hallucinogènes de modifier le réel, de "changer la vie." Ceci explique l'ironie avec laquelle le poète accueille la "révélation" et les transports du couple ("ils se pâmaient").

Le peuple "fort doux", c'est la voix du bon sens, de la sagesse éprouvée qui consiste ici à "laissez-faire" : il serait vain de s'opposer à un désir aussi puissant ; la "révélation" ne balaye-t-elle pas d'avance toute restriction, aussi fondée soit-elle? D'ailleurs le désir est formulé si nettement ("je veux qu'elle soit reine") qu'il serait peut-être dangereux de le réprimer. Ainsi donc le peuple accède au désir des amants : "ils furent rois". Cette royauté est celle de la spontanéité et

de l'innocence du coeur et des sensations sur la pesante démarche de la raison, les contraintes et les limites de l'existence. C'est une victoire sur le bon sens du peuple qui sait la résistance des choses, la dureté du réel s'opposant à l'effort humain, la valeur de la patience contre le temps. Mais cette victoire, nous le savons, n'est que très provisoire et la réalité, un instant oubliée, reprendra ses droits.

Quelle est l'origine de ce soulèvement de la réalité? Le poète suggère l'indicible, une connaissance éblouissante que les mots sont impuissants à transmettre : "il parlait aux amis de révélation ...". La révélation est donc le mot-clef de la parabole, qui ouvre les portes sur le mystère : dans révélation il y a en effet "voile". La révélation écarte les voiles qui assument le mystère : elle est le choc que produit sur l'esprit l'évidence de la Vérité. Nous sommes ainsi ramenés à la découverte essentielle du poète, l'unique "inventeur", le "musicien même qui (a) trouvé quelque chose comme la clef de l'amour." (1) La révélation, en écartant les voiles, conduit en effet à la découverte. L'autorité de cette royauté capable de soulever la réalité, émane donc de la puissance de l'amour dont le poète a trouvé le secret. Mais cette puissance nous est décrite ici comme fallacieuse, car écrasée par le joug du temps : elle est finalement subjuguée par ce dont elle s'était crue libérée.

" ... 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." (2)

---

(1) VIES II

(2) cf. Baudelaire : "non loin de lui, sur une pierre, et ombragée par des palmiers de Judée, une femme était assise..." et l'auteur ajoute: "peut-être était-ce le souvenir de quelque image d'une Bible contemplée dans l'Enfance." in "Les Paradis Artificiels" : p. 370 : La Pléiade Tome I

Nous assistons au triomphe majestueux de l'amour-roi, au défilé-parade des amants parmi les maisons lourdement pavoisées. Les tentures tendues à l'extérieur des maisons sont en général un signe de deuil. Ici "les tentures carminées" signifient la pourpre royale et le "relèvement" sur le passage des souverains est le signe d'obédience et d'accueil du peuple. La procession "du côté des jardins de palmes" a une très forte connotation biblique. Le poète suscite l'atmosphère de liesse qui accueillit le Christ à Jérusalem, le Dimanche des Rameaux. C'était alors le même triomphe apparent de l'amour, sa toute-puissance acclamée par les foules en liesse. Néanmoins "les jardins de palmes" ont ici une signification plus précise : c'est le couple innocent, "superbe", rejoignant l'Eden originel, le lieu de prédilection de l'amour.

Le sens de cette parabole nous apparaît clairement maintenant : elle montre la suprématie de la réalité physique sur la réalité ontologique (celle vécue par l'être). Il manque en effet à celle-ci une qualité essentielle : l'efficacité dans le temps, le caractère permanent de celle-là. Ce n'est pas à dire que ce royaume soit illusoire - puisqu'il existe au moins dans l'éphémère - mais qu'il est impuissant contre le temps, et donc finalement contre la mort, l'ultime réalité du monde de l'espace-temps. Nous avons ainsi posé, sans la rechercher, la problématique même de la drogue, dont la "réalité" achoppe sur notre structure spatio-temporelle. Nous avons déjà rencontré auparavant une autre manifestation caractéristique de la drogue : le phénomène de distorsion du temps (I) auquel le poète fait allusion en insistant ("toute une matinée", "toute une après-midi") sur la durée.

Il est dès lors permis de se poser la question suivante : le caractère éphémère et donc illusoire de cette royauté est-il dû - comme le poète le suggère - à l'impuissance de l'amour à

---

(I) cf. Aldous Huxley : "The Doors of Perception"

changer la vie autrement que pour une brève période de transparence? Faisons le parallèle avec le triomphe temporel mais éphémère du Christ lors de son entrée glorieuse à Jérusalem. Ici aussi, l'amour n'a été roi qu'une journée. Nous retrouvons l'expression "royauté" dans la parabole des mines qui précède les Rameaux. (St Jean) L'amour est-il toujours vaincu par le temps? Ou bien cette victoire du temps, du réel quotidien opaque et pesant, est-elle due à l'inefficacité dans le temps des moyens qui ont libéré ces puissances de l'amour, la drogue ne permettant qu'une courte évasion hors de ce réel?

A U N E R A I S O N

Nerval : "Du sein des ténèbres muettes deux notes ont  
résonné, l'une grave, l'autre aigüe - et l'orbe  
éternel s'est mis à tourner aussitôt" (1)

Rimbaud : "Un signe de vous, ô volonté divine ; et toute  
obéissance est prévue presque avant." (2)

Le poème est ainsi dédié "à une raison"... : s'agit-il pour  
autant d'une offrande à l'autel de la Raison? Il y a bien  
sûr l'influence des philosophes du 18e sur Rimbaud, et l'on  
connait le culte qu'ils portent à la déesse Raison. Dans  
le poème DEVOTION, nous retrouvons la même formule dedica-  
toire (A ma soeur, ... A Lulu, démon ...) reprise en litanie,  
et le poète y est prêt à dresser un autel "à tout culte".

En toute hypothèse, l'emploi de l'indéfini "une  
raison" parait exclure la dédicace du poème à la "raison  
raisonnante", faculté de l'intellect. Néanmoins le problème  
de l'identification de cette "raison" est posé. La connec-  
tion du terme est à cet égard une indication importante :  
si dans VAGABONDS nous trouvons une acception qui n'appelle  
pas d'observations particulières, (3) étant donné sa généralité,  
dans GENIE le contexte est beaucoup plus intéressant. En  
effet "raison" sert d'appositif à "l'amour" dans ce poème :  
"Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée, raison mer-  
veilleuse et imprévue, et l'éternité : machine aimée des

---

(1) op. cit. - La Pléiade Tome I p. 410 : AURELIA

(2) BETH-SAIDA

(3) "Il ajoutait des raisons inquiétantes"

qualités fatales." L'on constate que l'amour est défini ici par rapport à deux plans : l'un harmonique, l'autre logique.

### I) Le plan harmonique

"La mesure parfaite et réinventée" de l'amour ne nous est pas inconnue. Dans VIES II le poète affirmait : "je suis un inventeur ... un musicien même qui ai trouvé quelque chose comme la clef de l'amour." L'identité des deux axes sémantiques est remarquable : nous retrouvons en effet chaque lexème en parallèle.

mesure parfaite	-	musicien
amour	-	amour
réinventée	-	inventeur

### 2) Le plan logique

"l'amour ... raison merveilleuse et imprévue ..."

Apposé à "l'amour", "raison" sert ici de substantif épithète. Les deux adjectifs sont une récurrence du sème de la découverte, qui par définition est "imprévue" et provoque ici l'étonnement émerveillé.

Si nous poursuivons jusqu'à sa conclusion le rapport d'homologie dont nous avons dégagé les prémisses, nous pouvons émettre l'hypothèse suivante :

(I)	<u>mesure / parfaite et réinventée</u>	(2)	<u>raison</u>	<u>merveilleuse et imprévue</u>

dans laquelle nous aurons une correspondance des termes deux

à deux. La correspondance du rapport (2) étant établie, il reste à montrer la réalité du rapport (1) : "mesure parfaite" - en matière de mesure, la perfection c'est l'exactitude ; la mesure c'est un rapport quantifié avec un terme de référence. Il est logique d'intégrer ces deux fonctions dans la même unité sémique : celle des mathématiques (ici science des nombres).

La lexème "raison" est associé par ses adjectifs (merveilleuse et imprévue) au sémème de la découverte chez le poète, symétriquement à "mesure parfaite". Pour qu'il y ait homologie il faut donc, et il suffit, que la correspondance entre ces deux termes soit établie. Ce qui n'est pas difficile si l'on se reporte à l'étymologie (1) : raison vient du latin ratio qui signifie "calcul, compte". Le parallélisme s'impose donc avec "mesure parfaite", sur le même axe sémantique des mathématiques. Le lexème "raison" doit ainsi être compris dans son acception mathématique : la "raison" d'une progression séquentielle de nombres c'est la loi cachée qui la gouverne, et qui lui donne un sens.

Par analogie, "l'amour ... raison merveilleuse et imprévue" signifie donc la découverte de la réalité enfouie sous les apparences et la découverte du sens derrière cette apparence chaotique et absurde. L'amour étant cette "raison", cette loi cachée "merveilleuse et imprévue", qui donne son sens à l'absurde de la vie.

Pour conclure cette analyse, nous observerons que l'homologie est conservée aux différents niveaux de la linguistique : au niveau sémantique comme nous l'avons montré, mais aussi au niveau syntaxique ( (substantifs) + (adj.) + (adj. / part. p.) ) et au niveau phonétique :

(1) Bloch Wartburg : DICTIONNAIRE ETYMOLOGIQUE

mesure (z)    parfaite et réinventée  
 I                    2                    3 4 5 6

raison (z)                    merveilleuse et imprévue  
 I                                    2 3                    3 5 4 6

Il y a enfin symétrie du rythme (décasyllabe).

Il reste maintenant à montrer qu'il ne s'agit pas d'une simple occurrence mais qu'il y a adhésion du poème étudié à cette lecture d'un extrait de GENIE.

Revenons donc au texte :

... "Un coup de ton doigt sur le tambour  
 décharge tous les sons et commence la nouvelle  
 harmonie."

La phrase est imprégnée d'une émotion intense et révèle un état de grande exaltation (qui exclut la plate description). Le poète ne cherche pas non plus à représenter un tableau ou à traduire une vision : il n'y a pas de distance qui soit perceptible dans l'écriture. Le poète est à l'intérieur de son écriture, il est engagé dans son processus même : ce qui explique le caractère essentiellement dynamique du poème. L'écriture est en effet, par sa nature séquentielle, une expansion, un bond en avant dont le caractère créateur est "révélé" par le processus même. L'écriture se fait ainsi progression et création, dont le sens est la synthèse toujours renouvelée. L'écriture devient ici révélation et non plus seulement la trace d'une expérience. Révélation de quoi? d'une puissance fantastique et bouleversante, capable de remuer le monde dans ses profondeurs.

Ce potentiel énorme d'énergie accumulée est libéré avec une facilité dérisoire, enfantine : "un coup de ton doigt sur le tambour". Un simple geste suffit à "décharge(r) tous les sons" : c'est à dire que toute la gamme ondulatoire de l'énergie emprisonnée dans la masse entre en vibration. C'est tout le monde de la réalité physique qui accourt à l'appel, qui est réveillé de sa léthargie et qui vibre à l'unisson : "et commence la nouvelle harmonie". Les forces de la matière ont été mises en mouvement, libérées de leur gangue, sous la simple injonction de celui qui sait leur secret et auquel elles obéissent. La transmutation de l'univers, "la nouvelle harmonie" s'est opérée sans violence, comme par magie.

... "Un pas de toi, c'est la levée des nouveaux hommes et leur en-marche."

Un geste avait suffi pour libérer toutes les énergies : la même économie préside à la libération de l'humanité : un pas en avant et surgissent les "nouveaux hommes" ; aucune affectation, aucun gonflement de langage : le savoir du poète est d'une simplicité éblouissante. C'est la même certitude et le même langage que GENIE : à l'en-marche répondent les migrations fantastiques : "Son pas! les migrations plus énormes que les anciennes invasions" et "la levée des nouveaux hommes" est le signe de la libération intérieure du joug de la culpabilité, les retrouvailles de l'innocence, l'élan de la joie : "Sa vue, sa vue! tous les agenouillages anciens et les peines relevées à sa suite" (GENIE). On ne peut s'empêcher de faire le rapprochement avec l'Homme Nouveau de la Bible, celui qui sera libéré du péché à jamais : le retour à l'état originel de transparence. Même parallèle biblique avec le

rassemblement de ces "Hommes Nouveaux" et leur progression, "en marche" vers la Jérusalem nouvelle. Dans "Vies I" le poète s'exclamait déjà : "O les énormes avenues du pays saint ..!". Ce pas suffit à mettre en branle l'humanité nouvelle : une direction est affirmée, les hommes ont trouvé un guide à suivre. Plus qu'un guide, un sauveur qui les a libérés de leur ancienne prison de peur, d'habitudes et de culpabilité. Un Messie des temps modernes.

...<sup>M</sup>"Ta tête se détourne : le nouvel amour! Ta tête se retourne, - le nouvel amour!"

L'énergie qui soulève l'humanité et la révolutionne est d'une nature différente des passions et instincts qui l'animent habituellement. C'est "le nouvel amour!" L'adjectif "nouvel" exprime cette rupture avec les amours mensongères du monde ancien. L'amour nouveau est pur, lumineux, universel n'étant pas attaché à un objet particulier : il en résulte une "nouvelle harmonie" parmi les hommes, une transformation radicale des rapports humains. Peur, égoïsme, domination : toutes les passions s'effacent devant cette énergie lumineuse qui irradie les êtres et les choses. L'universalité de l'amour et son infinité suscitent la contemplation de l'Actant qui parcourt du regard les quatre points cardinaux de l'horizon :

devant lui, en avant : "un pas de toi"  
à sa gauche et à sa droite : "ta tête se détourne ..."  
et enfin derrière lui : "ta tête se retourne"

L'amour a ainsi envahi l'univers, son rayonnement s'étend partout. Mais il est remarquable de constater que le foyer de cette vibration a pour centre un Actant. Toute la réalité de cet amour est concentrée en lui seul et c'est par sa propre vertu, son "aura" que l'humanité se lève et le suit. L'accent est donc mis ici, implicitement sur le pouvoir extraordinaire de cet Actant qui entraîne à sa suite l'humanité. L'amour même, sur lequel repose la

nouvelle harmonie, est avant tout une force libérée (cf"...  
décharge tous les sons"), une vibration nouvelle de la matière,  
une énergie radiante et magnétique qui attire les foules.  
Autrement dit, et en résumé, l'amour est ici la puissance de  
rayonnement d'un Actant envahi lui-même par l'amour cosmique,  
universel. C'est de cette participation à la totalité qu'il  
tire cette énergie inépuisable, en même temps qu'il se sent  
vibrer à l'unisson de l'harmonie universelle. (I)

... "Change nos lots, crible les fléaux à commencer  
par le temps, te chantent ces enfants ..."

On reconnaît à l'Actant qui fait resplendir les promesses  
d'un nouvel amour, un pouvoir singulier : celui de changer les  
conditions de la vie. C'est du moins l'invocation qui lui est  
ingénument adressée par "ces enfants", ignorants du possible et du  
raisonnable. C'est l'âme éternelle de l'homme qui s'exprime ici  
dans un chant à la fois nostalgique et plein d'espoir. Chant sou-  
levé par les promesses de l'Actant? "Change nos lots" c'est à dire  
ce qui nous échoit en partage à la naissance et qui nous est attri-  
bué par le hasard ou un Destin aveugle ; "crible les fléaux" : les  
fléaux ce sont les forces hostiles à l'humanité qui engendrent la  
souffrance ; les cribler, c'est les réduire en poussière, au néant.  
".. à commencer par le temps" : notons d'abord que ceci exclue la  
possibilité d'attribuer à "ces enfants" un sens autre qu'allégorique :  
les enfants n'ont en effet qu'une expérience très limitée du temps,  
qui pour eux ne saurait être un fléau. En quoi le temps est-il un  
fléau et même, selon le poète ("à commencer par"), le joug le plus  
pesant à l'homme? Peut-être parce que le temps signifie les  
limites de l'homme et particulièrement la mort. Le temps apparaît  
aussi comme le principe du mal par son association intime à la  
souffrance. On comprend mieux ainsi le vœu de "ces enfants" :

---

(I) Dans l'ADIEU d'UNE SAISON EN ENFER le poète dit dans un  
raccourci saisissant : "Recevons tous les influx de vigueur  
et de tendresse réelle."

"supprimer le temps c'est éliminer la souffrance et la mort. Mais celà est-il même concevable? semble dire le poète. N'est-ce pas justement enfantin d'espérer changer les données fondamentales de notre existence? (1) Le "lot" qui nous est dévolu dans la vie. et le "temps" ne sont-ils pas irréductibles parce qu'ils nous échappent irrémédiablement? Ce sont les coordonnées de l'existence, que nous n'avons pas pouvoir de choisir. Elles nous sont imposées.

... "Élève n'importe où la substance de nos fortunes et de nos vœux.", on t'en prie."

Peut-être vaguement consciente de l'irréalité du désir formulé, la multitude implore ("on t'en prie") maintenant l'Actant comme en désespoir de cause : "n'importe où" - ceci reflète la désorientation complète de l'homme, l'absence de direction dans sa vie il ne sait où il va, ni pourquoi il va. C'est l'absurdité et la platitude de l'existence qui sont impliqués ; dans cet état de vide, la disponibilité des êtres ne doit pas surprendre : tout est préférable au néant, à l'angoisse. (2) Ainsi la masse désemparée est prête à remettre son sort entre les mains de l'Actant qu'elle espère déjà comme un sauveur : "élève n'importe où la substance de nos fortunes et de nos vœux." Le geste religieux de l'offrande est nettement dessiné (tandis que son destinataire reste incertain) : "élève ... la substance de nos fortunes" marque à la fois la bassesse de la condition humaine et le désir de s'en arracher ; tandis que "la substance ... de nos vœux" traduit l'appel intérieur vers la vraie vie. La masse s'adresse ainsi non pas à un dieu mais à l'Actant qui a peut-être trouvé le secret de la vraie vie et qui est en mesure

---

(1) cf. Baudelaire in LES PARADIS ARTIFICIELS : "il est défendu à l'homme, sous peine de déchéance, de déranger les conditions primordiales de son existence ... de déranger son destin ..." p. 142 (Folio ed. Gallimard)

(2) De même, dans DÉVOTION, le poète porte ses élans d'adoration "à tout culte". Et encore dans UNE SAISON EN ENFER : "Je suis tellement délaissé que j'offre à n'importe quelle divine image des élans vers la perfection." (MAUVAIS SANG)

d'agir comme un intercesseur, un guide de l'humanité.

La conclusion du poème est un aphorisme (assez sibyllin) :  
 "Arrivée de toujours, qui t'en iras partout." Relevons d'abord  
 la cadence musicale de la phrase, qui épouse le rythme d'un vers  
 alexandrin avec sa césure à l'hémistiche :

I.) Arrivée de toujours    II) qui t'en iras partout

La phrase est donc bien structurée en deux parties symétriques.

Procédons maintenant à son analyse sémantique :

deux adverbes	-	toujours partout	
			arrivée
deux structures verbales	-		qui t'en iras

A. "toujours" et "partout" ont un noyau sémique commun :  
l'illimité mais ils appartiennent à deux catégories  
 sémiques de disjonction : le temps et l'espace

B. Les deux structures verbales ont aussi un noyau  
 sémique commun, la ponctualité (I) mais sont par  
 ailleurs en relation de disjonction : présence et  
 promesse d'une absence.

Soit	A :	illimité	+	temps
				espace
	B.:	ponctualité	+	présence
				absence

Si nous rapprochons (A) et (B) pour étudier leur relation syntagmatique, il apparaît que le sème contextuel d' "arrivée" se situe dans

(I) Nous indiquons par là une position dans l'espace-temps.

(I) (II)  
 le temps (arrivée de toujours), tandis dans le syntagme: qui t'en iras partout", c'est le sème de l'espace qui est dominant. Ainsi :

Groupe I Ns - ponctualité + illimité  
 Sm - Arrivée : Présence  
 et

Groupe II Ns - ponctualité + illimité  
 Sm - Départ : Absence

Comment concilier la ponctualité et l'illimité? C'est à dire ce qui appartient aux catégories de l'espace-temps et ce qui les dépasse? En marquant la ponctualité (arrivée, qui t'en iras) le poète détermine une présence, c'est à dire une réalité qui interfère avec l'homme. Mais en soulignant son absence de limites (toujours, partout) le poète nous indique : que cette force dépasse l'homme en ce sens qu'elle ne lui appartient pas : elle ne fait que l'habiter et le traverser (I), que cette force est libre d'elle-même, disponible, universelle (qui t'en iras partout) et éternelle.

### Analyse Structurale

Le titre est en forme de dédicace. Le poème est donc dédié "à une raison" qui en est la catégorie opératoire : l'Actant. Déterminons ses diverses occurrences dans le texte et leur forme : l'Actant intervient sept fois :

"un coup de ton doigt"

"un pas de toi"

"ta tête se détourne"

---

(I) Ce que suggèrent les thèmes alternés de la Présence et de l'Absence. (cf. (I) et (II))

cf. aussi GENIE.

"ta tête se retourne"  
 "te chantent ces enfants"  
 "on t'en prie"  
 "qui t'en iras

comme deuxième personne grammaticale, pronominale ou adjectivale (ton doigt, ta tête ...). Relevons encore que l'Actant est personnifié au féminin ( "arrivée de toujours ..." ) dans la conclusion du poème, ce qui ne fait que confirmer son titre ( "A une Raison ). L'emploi de la deuxième personne nous révèle la relation entre l'Actant et le poète : il s'agit d'un dialogue intérieur. Il y a celui qui parle (le poète) et celui de qui l'on parle (l'Actant).

Une troisième catégorie actantielle interfère dans le texte : "ces enfants" . Leur relation à l'Actant est parallèle à celle du poète : c'est un dialogue à sens unique soit sous la forme du chant ( "te chantent ces enfants" ) soit sous la forme d'une prière ( "on t'en prie" ). ( "ces enfants" nous l'avons noté représentent la masse humaine désemparée. )

I.) Quelle est la nature du dialogue intérieur entre le poète et l'Actant? Plus précisément comment l'Actant est-il présent au poète? L'Actant n'est pas une abstraction, une faculté intellectuelle ; il frappe comme la révélation d'une force extraordinaire capable de soulever l'humanité, de faire naître "le nouvel amour". Mais en même temps le poète nous expose magistralement sa connaissance intime de cette force, par son style net et précis, aussi objectif qu'une démonstration. L'enchaînement des propositions a en effet une rigueur quasi mathématique :

A1	Un coup de ton doigt	-	B1	décharge tous les sons ...
A2	Un pas de toi	-	B2	c'est la levée ....
A3	ta tête se détourne..	-	B3	le nouvel amour! ....etc.

Ce que nous révèle le poète dans cette séquence de propositions de type A et B c'est le lien logique rigoureux qui les unit :

1. logique des causes pour les propositions de type A
2. logique des effets pour les propositions de type B.

Cependant la relation de cause à effet n'est pas explicitée : entre les causes (A) et les effets (B) il y a un hiatus gigantesque produit par la disproportion des effets par rapport aux causes. L'écart produit entre les phénomènes (A) et (B) tient à l'absence apparente d'une Raison (I) qui viendrait établir le lien qui existe entre eux et explique la relation de cause à effet. Ces observations éclairent un peu le titre du poème - en le justifiant, et nous confirment la fonction de l'Actant : une énergie de transformation prodigieuse dont la nature nous échappe. Le poète reste silencieux à son sujet, malgré la connaissance profonde qu'il en révèle. La relation entre l'Actant et le poète est interrompue par un changement dans la catégorie actantielle du sujet : l'emploi de guillemets est destiné à montrer que ce n'est plus le poète qui parle mais un tiers : "ces enfants". Nous avons donc une deuxième structure relationnelle (que nous laissons provisoirement). Le poète en tant que sujet actantiel ne réapparaît qu'à la fin du poème où l'Actant est présenté sous forme d'aphorisme ( "Arrivée de toujours, qui t'en iras partout" ). Là encore, remarquons que l'Actant n'est pas nommé, il est implicite par le texte sans être révélé. Le poète garde son identité secrète.

2.) La relation entre l'Actant et la deuxième catégorie actantielle du sujet ("ces enfants") : quelle est sa structure? L'Actant est ici supposé détenteur de pouvoirs extraordinaires (2), c'est la puissance que l'on invoque. Aussi le sujet qui parle - et les guillemets le distingue du poète - se trouve dans l'humble position ("on t'en prie") de quémendeur. La relation entre l'Actant et le sujet est donc verticale et non plus horizontale comme dans la

---

(1) Remarquons que la "raison" des propositions (A) et (B) constitue aussi, sur un plan vertical, une progression au sens mathématique du terme, qui culmine (cf la répétition) dans une conclusion en forme d'apothéose, : "le nouvel amour!", reprise deux fois.

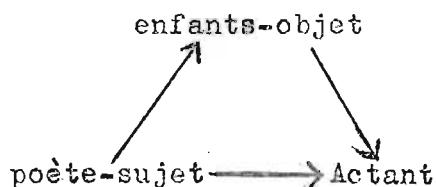
(2) témoin les demandes aussi extraordinaires qui lui sont faites.

première partie : le sujet est dans une position d'infériorité, de dépendance. Ceci souligne la différence fondamentale entre le couple de relations - poète → Actant

- < sujet-enfants > → Actant

Dans la première relation nous avons montré que le poète a une connaissance intime de l'actant, ce qui le place immédiatement de plein-pied avec lui. La relation est horizontale c'est à dire d'égalité.

Dans la relation présente l'Actant est simplement reconnu comme puissance ; mais l'étendue de son pouvoir reste inconnue du sujet. La preuve en est donnée par le caractère exorbitant de la demande qui lui est adressée, enfantin même ("te chantent ces enfants"). C'est le poète même qui intervient en reprenant son rôle de sujet-qui-parle (dans "te chantent ces enfants") en relation à l'Actant ; "ces enfants" perd sa position de sujet actantiel pour glisser à l'arrière-plan comme l'objet dont on parle. Nous avons ainsi une relation triangulaire par évocation :



Les enfants sont ceux qui demandent la lune, qui ne tiennent pas compte des possibilités. Ici leur ignorance des pouvoirs de l'Actant contraste avec la connaissance intime et familière du poète. Mais ici, encore une fois, dans la relation enfants - Actant, notons l'absence de toute raison qui viendrait fonder la distance quasi infinie entre les deux termes : l'Actant est invoqué comme s'il était d'essence divine (chants, vœux, prière), mais il reste dans l'ombre. De même dans tout le poème l'Actant est évoqué par les sujets actantiels comme une présence se mouvant dans le silence.

Nous avons donné auparavant cette définition approximative

de l'Actant : "une Énergie de transformation prodigieuse dont la nature nous échappe". Comment se manifeste cette transformation?

1. une nouvelle harmonie
2. la levée des nouveaux hommes
3. le nouvel amour

La répétition de l'adjectif "nouveau" souligne le caractère créateur de cette force : c'est le règne nouveau de l'amour qui commence, une vie harmonieuse, une renaissance de l'homme dans le paradis retrouvé. Quelle est la cause de cette nouvelle harmonie? Il est probable que le poète nous ait lui-même fourni la réponse dans MATINEE D'IVRESSE : "ce poison va rester dans toutes nos veines même quand, la fanfare tournant nous serons rendus à l'ancienne inharmonie". C'est le poison qui donc a permis "la nouvelle harmonie". Le poison c'est à dire la drogue, qui serait à l'origine de cette force agissante et mystérieuse dont le poète "réservait la traduction". Nous voulons dire simplement que la drogue a permis la libération de cette énergie, qu'elle en est le moyen. Quelle est la raison de cette énergie? On ne peut guère l'attribuer qu'au rayonnement de l'amour, qui est la force cosmique et universelle du poème. D'ailleurs, dans GENIE encore, le poète fait lui-même le rapprochement : "Il est l'amour ... raison merveilleuse et imprévue."

M A T I N E E D ' I V R E S S E

"Cette ivresse de l'amour enfermée dans l'autre ivresse (celle du haschisch) comme un soleil dans un soleil" (I).

Le Titre : Matinée peut s'entendre du matin, comme de l'après-midi au sens de spectacle. Ivresse peut signifier l'exaltation, le transport des sens au delà de son sens immédiat.

Si nous rapprochons les termes de la LETTRE DU VOYANT (2) de ceux de MATINEE D'IVRESSE, une évidence saute aux yeux : le langage recouvre une réalité commune aux deux textes. Il suffit de les mettre en vis à vis pour en avoir la certitude :

LETTRE DU VOYANT

MATINEE D'IVRESSE

Le poète se fait Voyant par un long, raisonné, dérèglement de tous les sens ...

Nous t'affirmons, méthode!

Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie.

cette promesse, cette démence!

Il épuise en lui tous les poisons ..

Ce poison va rester dans toutes nos veines

ineffable torture

O maintenant nous si digne de ces tortures

ou il a besoin de toute la foi

Nous avons foi au poison

de toute la force surhumaine

cette promesse surhumaine

où il devient ... le suprême Savant!

L'élégance, la science, la violence!

(I) Baudelaire : "Les Paradis Artificiels"

(2) Lettre à Paul Demeny (15.5.1871)

La critique dominante, que nous suivons d'après l'analyse interne du poème, s'accorde à reconnaître dans *MATINEE D'IVRESSE*, une référence à l'emploi d'excitants. Il faut dès lors admettre que le programme de la *LETTRE DU VOYANT* se réfère à leur usage systématique. Le poète y met particulièrement l'accent sur "le dérèglement de tous les sens" en soulignant les mots. Puisque ce sont tous les sens qui sont concernés, il faut d'abord comprendre en premier lieu les "cinq sens de nature." (1)

Nous trouvons une acception identique dans *ALCHIMIE DU VERBE* : "je me flattai, dit le poète, d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens." Dans la lettre à Izambard, écrite quelques jours avant la *LETTRE DU VOYANT*, nous remarquons une différence significative : dans la même expression, seuls les derniers mots sont soulignés (tous les sens). Le poète met donc au premier plan la modification du donné sensoriel. Or on ne voit pas que la seule volonté puisse altérer le fonctionnement de nos sens et en particulier ceux de l'odorat, du toucher, de l'ouïe. Comment donc Rimbaud dérègle-t-il "tous les sens"? La seule réponse plausible est : par l'absorption de substances excitantes qui, elles seules, ont le pouvoir de "dérégler" le donné sensoriel, et de provoquer des "hallucinations". C'est le terme même employé par le poète dans *ALCHIMIE DU VERBE* : "Je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée ..." L'exemple est clair : le poète voit "très franchement". C'est à dire sans aucune interférence de sa part, sans intervention de l'imagination. Il "voit" de ses yeux une mosquée là où nous voyons une usine. Et c'est justement parce qu'il voit réellement une mosquée qu'il s'agit d'une hallucination (2). On comprend dès lors pourquoi Rimbaud se

---

(1) Littré

(2) en fait il s'agirait plutôt - techniquement - d'une illusion.

sentait menacé par la folie.

Les symptômes de dérèglement des sens provoqués par des substances excitantes varient selon l'agent et le sujet : les plus communs sont les illusions de la vue, les modifications du sens du toucher (I) et de l'ouïe.

Th. Gautier raconte ainsi sa propre expérience du haschisch : "Mon ouïe s'était prodigieusement développée ; j'entendais le bruit des couleurs ; des sons verts, rouges, bleus, jaunes m'arrivaient par ondes parfaitement distinctes ... chaque objet affleuré rendait une note de harpe éolienne ... Les sons, les parfums, la lumière m'arrivaient par des multitudes de tuyaux... dans lesquels j'entendais siffler les courants magnétiques ..." (2)

A noter aussi le dérèglement de la perception de la durée, - le sixième sens dans l'enseignement bouddhique : " .. cet état dura environ trois cents ans .. l'accès passé je vis qu'il avait duré un quart d'heure." (2) Rappelons en parallèle ce texte de Rimbaud emprunté à PARADE : "Leur raillerie ou leur terreur dure une minute, ou des mois entiers."

... "O mon Bien! O mon Beau! Fanfare atroce où je ne trébuche point! Chevalet féérique!"

Les points d'exclamation nous donnent la longueur d'onde sur laquelle parle le poète : il s'exprime dans un état de grande exaltation. Elans d'enthousiasme et d'admiration pour ce qui représente sa réalité et sa vérité : "mon Bien et mon Beau". Le poète a souligné à dessein le possessif pour montrer qu'il ne s'agit pas des catégories morales et esthétiques

(I) Ainsi sensations de légèreté, de frois, de modification du volume du corps.

cf. "Les Paradis Artificiels" : "l'ivresse se manifeste par une acuité supérieure de tous les sens. L'odorat, la vue, l'ouïe, le toucher participent également à ce progrès ... C'est alors que commencent les hallucinations" : p. 120 : Folio Gallimard.

(2) Th. Gautier : "Le Haschisch" : p. 40 in Baudelaire ("Les Paradis Artificiels) - Gallimard Folio.

ordinaires, mais de ce qui est pour lui son Bien et son Beau. La valeur centrale qu'il leur attribue pour fonder son œuvre et son être est ainsi mise en relief : le Bien représentant la perfection de l'action tandis que le Beau représente la perfection de la forme. (I)

En résumé, l'on pourrait dire que le poète, lorsqu'il s'écrit "O mon Bien! Ô mon Beau", a trouvé sa vérité, le fondement de son être et le sens de son existence. Quelle est la vérité du poète, qu'il appelle ("mon Bien! mon Beau!") mais ne nomme pas? (absence de signifiant dont nous n'avons que la trace : le signifié). Réservant la "traduction", nous substituerons au signifiant un Actant, c'est à dire une structure vide de sens prise comme catégorie opératoire.

..."Fanfare atroce ou je ne trébuche point!  
Chevalet féérique!"

La fanfare c'est la lourde musique militaire, l'éclat des cuivres et le tonnerre des percussions qui suscite des sentiments d'héroïsme mais aussi, par son rythme lourd et cadencé, le spectre de la mort. Dans le poème BARBARE, nous retrouvons cette association "Remis des vieilles fanfares d'héroïsme ... loin des anciens assassins." Ainsi la fanfare est "atroce" ; elle porte la mort avec elle, et le poète le sait. C'est une épreuve qu'il sait surmonter sans hésitation, ni faiblesse : "... où je ne trébuche point!" Dans une fanfare, les instruments de percussion ont une place importante, le tambour notamment ; la fanfare apparaît ainsi comme le développement du thème de la nouvelle harmonie d'A UNE RAISON : "un coup de ton doigt sur le tambour décharge tous les sons." Aux profondeurs de l'être qui s'éveille, à la matière qui entre en vibration, succède l'orchestration triomphale de tous les

---

(I) Dans GÉNIE le poète admire "la terrible célébrité de la perfection des formes et de l'action.

sons au sein de la nouvelle harmonie (1). "Chevalet féérique!" : l'Actant est ainsi révélé comme le support du spectacle (le chevalet) dans lequel l'adjectif "féérique" fait entrer la magie et le fantastique.

... "Hourra pour l'oeuvre inouïe et pour le corps merveilleux, pour la première fois!"

Et c'est l'explosion d'enthousiasme devant le travail accompli (par l'Actant) : la transformation prodigieuse et inattendue opérée en la personne du poète dont il n'aurait osé même rêver. Telle est "l'oeuvre inouïe" dont le résultat est "le corps merveilleux, pour la première fois" : c'est l'être allégé du poids de la culpabilité et de la peur, transformé, radieux ; c'est l'homme nouveau, celui qui renait à la vie : "c'est la levée des nouveaux hommes et leur marche" (2).

"Celà commença, nous dit le poète, sous les rires des enfants, cela finira par eux."

"Celà" désigne "l'oeuvre inouïe". "Sous" indique une dimension verticale : il s'agit de l'atmosphère agitée de rires. Mais quel rapport avec le corps merveilleux, l'oeuvre inouïe? Comment celle-ci peut-elle débiter par le rire des enfants et finir par eux? L'expérience des fumeurs de haschisch, renforcée par le contexte, nous donne la clef de l'énigme : l'ivresse provoquée par le haschisch déclenche en effet, en ses débuts, des crises de rires irrépressibles (3); d'où "les rires des enfants". Nous avons ici une nouvelle

---

(1) Mais cette marche triomphale charrie une puissance mortelle.

(2) A UNE RAISON

(3) cf. Baudelaire : "D'abord une certaine hilarité saugrenue et irrésistible s'empare de vous" : "Du Vin et du Haschisch" p. 84.

confirmation de l'importance de la drogue dans l'expérience poétique de Rimbaud. Ainsi le signifiant que nous avons fait fonctionner comme Actant, a pour "signifié" la drogue, opium ou haschisch (I). Le poète montre qu'il est conscient du danger que leur usage comporte puisqu'il dit : "cela finira par eux" (les rires des enfants). Le rire s'achèvera en effet en dérision quand la drogue aura ruiné l'être corps et âme. Si le poète applaudit à "l'oeuvre inouïe" il garde toute sa lucidité : il sait tout le prix qu'il devra payer pour cela : "Ce poison va rester dans toutes nos veines même quand, le fanfare tournant, nous serons rendus à l'ancienne inharmonie." Le terme "poison" confirme que le poète connaît toute la nocivité de la drogue : c'est le phénomène de la dépendance qui est ici accusé. Le poison s'empare de l'individu corps et âme et crée l'état de manque.

"même quand, la fanfare tournant, nous serons rendus à l'ancienne inharmonie" : la drogue c'est le bonheur dont le souvenir ne lâche pas l'adepte, "même quand" ses effets ne se font plus ressentir ; c'est alors le retour à "l'ancienne inharmonie" à la platitude quotidienne. Il est certain, d'après ce passage, que "le poison" a une part essentielle dans l'expérience poétique de Rimbaud : c'est lui qui est le maître de la nouvelle harmonie, le poète le dit implicitement ici (par "à contrario"). "la fanfare tournant" signifie la fin de l'enchantement, le retour au réel quotidien.

..."O maintenant nous si digne de ces tortures!"

Le fait que le poète ait barré le "s" de "digne" sur

---

(I) L'opium était facile à obtenir à l'époque en Angleterre. Son usage était répandu dans les classes populaires. Entre 1820 et 1860 la consommation anglaise avait été multipliée par quatre : cf. "Yale French Studies" : J.F. Logan. THE AGE OF INTOXICATION. Un facteur important avait été la guerre de l'opium (1839-42) avec la Chine.

le manuscrit indique que le pluriel de "nous" est un pluriel de style : "nous" est pris ici pour "moi". Pourquoi ce passage du "je" au "nous"? (I) Le poète adopte le ton impersonnel qui convient à sa lucidité ; à l'absence de distance qu'impose l'émotion succède une phase de recul, d'examen de soi. "ces tortures" sont la rançon de la drogue, les tourments atroces qu'elle inflige à l'individu rendu à l'ancienne harmonie. C'est le saut du paradis en enfer : la retombée dans le monde de l'angoisse. Mais le poète estime que son expérience vécue sous l'emprise de la drogue, - et il s'agit de "maintenant" - est à l' hauteur du prix à payer : c'est le sens de "nous si digne de ces tortures".

... "rassemblons fervemment cette promesse surhumaine faite à notre corps et à notre âme créés : cette promesse, cette démençe! "

"Cette promesse" est la reprise de "ce poison" qui s'est diffusé "dans toutes nos veines". C'est le poison qui répand son influence dans toutes les parties de l'être. Le poète ne se laisse pas égarer par cette ivresse passive ; il lui oppose son projet : le rassemblement est l'antithèse de la diffusion, comme la ferveur est le contraire de la passivité. Après la dispersion de soi c'est le retour à l'unité, la concentration de tous les "influx de vigueur" vers le but fixé : "afin que nous amenions notre très pur amour".

Cette promesse est "surhumaine" car elle est au dessus des forces propres de l'homme ; seul, il ne saurait y parvenir, car il reste prisonnier de son éducation et victime de sa faiblesse. Le poison lui apporte une promesse de libération de la Faute en détruisant la connaissance de la faute : il rend ainsi l'homme à son innocence originelle. Ainsi dit le poète :

---

(I) cf. "je ne trébuche point"

"On nous a promis d'enterrer dans l'ombre l'arbre du bien et du mal ..." Dans la Genèse, c'est après avoir goûté du fruit de cet arbre que l'homme connait le sentiment de culpabilité et perd son innocence première. La deuxième conséquence c'est la mort : désormais l'homme sera mortel. La promesse surhumaine apparaît ainsi comme l'effacement de la faute originelle, le retour à l'état de "fils de Soleil" (1).

..."On nous a promis ... de déporter les honnêtetés tyranniques."

C'est de la tyrannie de la conscience morale dont il s'agit : avec la disparition de la Faute, celle-ci est bannie car elle n'a plus de raison d'être. La conscience morale, c'est à dire la connaissance du bien et du mal est aussi le juge tyrannique de nos actions, celui qui nous accuse et nous rend coupables. C'est la promesse du poison ("on nous a promis") de nous débarrasser de cet accusateur et ainsi de paver la voie "afin que nous amenions notre très pur amour". C'est elle, la conscience morale, l'obstacle majeur à notre libération, au retour à la spontanéité originelle dont l'élan est amour.

... "cette promesse, cette démente! L'élégance, la science, la violence! "

En quoi cette promesse est-elle aussi une "démente"? (2) L'énumération qui suit indique la réponse : par son énormité même la promesse fait éclater le cadre de la raison. L'élégance

(1) C'est l'état pré-adamique dans lequel nous fûmes créés ainsi que le rappelle le poète : "promesse surhumaine faite à notre corps et notre âme créés."

cf. aussi Baudelaire: "l'expression des sentiments bienveillants causée par l'opium n'est pas un accès de fièvre; c'est plutôt l'homme primitivement bon et juste restauré et réintégré dans son état naturel" in Les Paradis Artificiels op. cit. p. 346

(2) Elle se rapproche aussi de la démente par son caractère hallucinatoire comme l'a remarqué Baudelaire: "Et les moins sots, hardis amants de la Démente, /Fuyant le grand troupeau parqué par le Destin, /Et se réfugiant dans l'opium immense!"

c'est le don de ce "corps merveilleux" qui provoque le cri du poète : "O mon Beau". Dans ENFANCE II "des bêtes d'une élégance fabuleuse circulaient". L'élégance exprime la souveraineté du corps, son harmonie intime. La science traduit la souveraineté de l'ego, sa domination sur l'univers par l'intelligence: "Vous serez comme des dieux, dit le serpent dans la Genèse, si vous goûtez du fruit de l'arbre de la science du bien et du mal". Aussi la faute originelle est-elle associée à l'orgueil. Mais désormais, la promesse a été faite, nous dit le poète, "d'enterrer dans l'ombre" la mauvaise conscience. La science marque ainsi la volonté de puissance de l'être, exprimée sans restriction. Dans OUVRIERS, nous retrouvons cette association : "l'horrible quantité de force et de science que le sort a toujours éloignée de moi".

La science, c'est la force maîtrisée, soumise. La violence exprime la force brute, instinctive et lui est opposée en ceci. C'est la spontanéité sauvage de l'être qui se libère, l'énergie vitale qui jaillit : la violence n'est pas ici une marque d'agression mais plutôt le signe de la libération des forces intérieures. Ainsi dans GENIE : "Son Corps! ... le brisement de la grâce croisée de violence nouvelle!"

Mais il y a un second aspect, bien qu'il ne soit pas explicite, de la violence : elle traduit peut-être aussi le viol intérieur de l'être (opéré par le poison), dont la nature profonde est forcée. Le "paradis" est arraché par force (cf. PARADE : "O le plus violent Paradis ..."). La violence complète ainsi la trilogie par la souveraineté de l'instinct, après celles de la beauté et de l'intelligence. Toutes concourent à une exaltation prodigieuse de l'ego, qui confine comme le reconnaît le poète à la "démence". L'harmonie du

verbe traduit merveilleusement l'affinité secrète qui unit les mots : les rimes en "ence" s'appellent les unes les autres et suscitent l'enchaînement élégance-science-violence (I). La séquence est elle-même inspirée ou provoquée par "démence". Cependant l'association des mots n'est pas gratuite c'est à dire fondée sur la seule harmonie : elle est le complément de leur logique interne et l'expression de leur dynamisme, ce qui la distingue de l'écriture automatique.

... "Cela commença par quelques dégoûts et cela finit, - ne pouvant nous saisir sur le champ de cette éternité, - cela finit par une débandade de parfums."

Le poète ne se laisse pas emporter par l'exaltation que "cette promesse" fait jaillir en lui : son écriture revient à la lucidité sarcastique qui lui est familière, quand il s'agit de décrire cette "matinée d'ivresse". Cette description est d'ailleurs curieusement reprise trois fois selon le même modèle structural ; nous avons une première fois : "Cela commença sous les rires des enfants, cela finira par eux.", puis de nouveau : "Cela commençait par toute la rustrerie, voici que cela finit par des anges de flammes et de glace". (Nous étudierons plus loin le problème soulevé par cette reprise.)

Il y a une absence remarquable dans la description de cette matinée d'ivresse : le poète nous livre le début de son expérience (les dégoûts) et sa fin (la débandade de parfums). Mais le contenu de l'expérience même s'efface totalement derrière le démonstratif : "cela", qui reste abstrait faute de référence à ce qu'il désigne. Le poète nous met pourtant

---

(I) ... de même que le balancement du rythme

cf. Baudelaire in "L'Art pour L'Art" (p. 3) : "Il y a dans le mot, dans le verbe quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard. Manier savamment une langue c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire."

sur la voie en précisant : "ne pouvant nous saisir sur le champ de cette éternité". Ce qui signifie qu'il y a une rupture de l'axe du temps, un éclatement de l'individu spatio-temporel au cours de l'expérience. Le poète se souvient bien du début et de la fin de son expérience parce qu'ils se tiennent sur l'axe du temps : la mémoire peut les enregistrer et ils appartiennent au temps. L'expérience de l'éternité mentionnée par le poète - nie les catégories temporelles et donc ne laisse aucune prise à la parole : elle est proprement indicible et c'est sans doute la raison pour laquelle elle est passée sous silence.

Le poète nous relate en même temps la raison de l'échec de son expérience : c'est son incapacité à la fixer et à y demeurer ("ne pouvant nous saisir sur le champ"). Il n'en a pas la maîtrise.

Les "dégoûts" évoquent la sensation d'écoeurement que provoque parfois la drogue (1) ; la "débandade de parfums" s'oppose à la concentration qui précédait : "rassemblons ferveusement ... " ; les effets de la drogue se relâchent et deviennent fugitifs, insaisissables, rares comme une effluve captée au hasard de la brise.

... "Rire des enfants, discrétion des esclaves,  
austérité des vierges, horreur des figures et des  
objets d'ici, sacrés soyez-vous par le souvenir de  
cette veille."

"Cette veille" c'est ainsi que le poète résume son expérience ; il faut donc attacher à cette notion une importance particulière. (2) "La veille" c'est la concentration de tout l'être dans la "pointe" de l'esprit : Cependant c'est la veille. Recevons tous les influx de vigueur et de tendresse

---

(1) cf. Baudelaire ("Du Haschisch") : "la mixture est tellement odorante qu'elle cause à quelques personnes des vellétés de nausées ... " op. cit. p. 83.

(2) Un des poèmes des ILLUMINATIONS s'intitule VEILLEES.

réelle." (1) et dans l'IMPOSSIBLE (2) : "Mais je m'aperçois que mon esprit dort. S'il était bien éveillé toujours à partir de ce moment nous serions bientôt à la Vérité, qui peut-être nous entoure avec ses anges pleurant! ..." (C'est dans un sens proche que le Bouddha était nommé "l'Eveillé" : celui qui a la vision de la vérité.)

L'acuité des sensations et une réceptivité d'esprit inconnue amènent en effet "le très pur amour" du poète qui redécouvre la réalité, qui<voit>pour la première fois, grâce au pouvoir du "poison". Le rôle déterminant de ce dernier dans la vision nouvelle du poète ne saurait faire de doute : "veille d'ivresse" écrit le poète en se référant à l'état d'euphorie créé par la drogue. Et il ajoute "sainte!" de même qu'il avait trouvé "sacrés" les témoins de son évasion dans l'éternité.(3) Cette veille est "sainte" par l'état de perfection et d'harmonie avec le monde qu'a connu le poète, par la transmutation du réel qu'elle a opérée, aussi banal et horrible fut-il. Ainsi pour avoir participé à l'expérience de cette "nouvelle harmonie", les "figures et objets" qui l'entourent en acquièrent un caractère sacré. Ils portent en effet avec eux une part du vécu fantastique, comme tous les souvenirs qui y restent attachés.

... "Cela commençait par toute la rustreterie, voici que cela finit par des anges de flamme et de glace."

"La rustreterie" ce sont les dégoûts et les cascades de rires, premiers signes grossiers de la diffusion de la drogue dans l'organisme. Mais à mesure que son action se fait ressentir plus en profondeur, ses effets se font plus raffinés. Aux

---

(1) ADIEU : UNE SAISON EN ENFER

(2) UNE SAISON EN ENFER

(3) "Rire des enfants, discrétion des esclaves ... sacrés soyez-vous ..." cf. Supra.

grossières réactions, succèdent la purification des sensations et l'élévation de l'esprit dont "les anges de flamme et de glace" sont le symbole. La matière est allégée, spiritualisée.

Pourquoi le poète reprend-il trois fois le compte-rendu de cette "matinée d'ivresse"? Si nous laissons de côté le facteur circonstanciel nous avons la structure syntagmatique suivante :

1. Cela commença ..... cela finira (futur)
2. 2. Cela commença ..... cela finit (présent)
3. Cela commençait ....voici que cela finit (présent)

L'unique variation est d'ordre syntactique : elle concerne le temps des verbes et affecte la projection de l'action sur l'axe du temps. L'axe sémantique du syntagme est celui de la Durée, défini par les deux lexèmes : commencer - finir. Nous avons enfin un Actant : le démonstratif "cela" qui désigne l'expérience du poète sans toutefois la nommer. L'Actant apparaît en effet comme neutre par rapport au poète. Il est l'opération qui s'accomplit en lui.

Et curieusement il ne reste trace de l'Actant qu'au début et à la fin de son existence, c'est à dire quant le poète a repris conscience du temps. Le centre de l'expérience elle-même, dont le poète nous dit qu'il appartient à l'éternité, échappe par sa nature à l'axe du discours, puisqu'il se tient hors du temps. Il défie, par là même, toute description, il est l'innommable, l'indicible, ce que les mots sont impuissants à transcrire. C'est le saut hors du temps dans un monde inconnu que souligne ainsi, par une omission révélatrice, le poète. Il y a une contradiction invincible entre l'axe sémantique du discours (la Durée) et celui de l'évasion du poète (Éternité). C'est pourquoi le discours du poète, dès qu'il essaye de

retracer son expérience, se coule dans la même structure : la parole s'arrête aux portes du mystère, du "sacré" selon le mot du poète. Dès lors elle est condamnée à tourner autour de cette absence sans jamais la saisir : d'où l'allure répétitive du discours.

... "Petite veille d'ivresse, sainte! (I) quand ce ne serait que pour le masque dont tu nous a gratifié."

Cette même veille extraordinaire au cours de laquelle le poète voguait en pleine éternité, dont le caractère sacré rejailissait sur le lieu et les personnes, la voici réduite à des dimensions bien prosaïques! Son origine est reconnue, l'ivresse étant l'euphorie produite par la drogue, et sa réalité temporelle ramenée à ses justes proportions : "petite veille". Les qualifications de la veille prennent ainsi une valeur nettement réductrices ; la lucidité du poète n'est point prise en défaut : il reconnaît le côté dérisoire de son expérience vu sous l'angle de la réalité qui est celle du gros bon sens. "Ivresse" nie ainsi la veille elle-même, puisque celle-ci est affirmée comme un état de conscience supérieur, tandis que "petite" lui ôte tout caractère sacré par sa tonalité familière.

Néanmoins si le poète est conscient de la relativité de son expérience, relativité due à son origine "rustre", matérielle, il se refuse à la condamner pour autant : la fin a sanctifié les moyens (petite veille d'ivresse, sainte). Et ajoute-t-il, quand bien même l'artifice de ces moyens entacherait la réalité de ce qui a été vécu, il resterait l'apparence de cette réalité (le masque) à laquelle le poète s'est identifié. Autrement dit

---

(I) Il s'agit donc bien de l'ivresse spirituelle qui "consiste à recevoir une surabondance de bonheur et de délectations sensibles qui excèdent ce que le cœur de l'homme ou son appétit peuvent désirer et contenir." cf. Ruysbroeck : l'Admirable in "Les Noces Spirituelles" : p. 250

non seulement il accepte l'illusion mais il lui reste reconnaissant : "dont tu nous as gratifié" et "Nous n'oublions pas que tu as glorifié hier chacun de nos âges." Selon son propre aveu, Rimbaud a donc fait l'expérience systématique des substances hallucinogènes, et ceci accompagnant toutes les phases de son développement intérieur (chacun de nos âges).

En proclamant : "Nous t'affirmons, méthode!" le poète se montre décidé à aller de l'avant dans sa recherche, en pleine connaissance de cause du vice inhérent à sa méthode et de ses dangers. L'affirmation est signe de sa volonté de marquer une entière confiance en la méthode : "nous avons foi au poison" ; mais elle est aussi la conclusion pragmatique d'un jugement porté sur son efficacité : les résultats positifs obtenus par la méthode témoignent en sa faveur. La méthode bien sûr, ce sont les moyens qui permettent la fin, autrement dit le "poison".

..."Nous savons donner notre vie tout entière tous les jours."

Le poète ayant proclamé sa foi dans le poison, l'engagement total de son être s'ensuit logiquement. "Nous savons donner notre vie ..." marque cette adhésion de tout l'être - corps et âme - à sa foi. Adhésion qui a besoin d'être confirmée "tous les jours" et renouvelée par l'absorption du poison. Rimbaud révèle ici une habitude bien ancrée : sa dévotion aux hallucinogènes.

La conclusion du poète, "Voici le temps des Assassins"(I) est l'illustration par l'histoire de ce don total de soi allié à la foi au poison. Les "Assassins" sont étymologiquement la

---

(I) Rimbaud a probablement pris connaissance de l'origine du mot dans "Les Paradis Artificiels (cf. Folio p. 103).

secte des Haschischins, célèbre dans tout l'Orient au 13e siècle, et dont les Croisés répandirent le nom en Europe. Leur culte du haschisch et leur dévotion (1) corps et âme à leur maître Hassan El Sabbah en firent de redoutables fanatiques et de dangereux meutriers.

Dans l'introduction aux "Déserts de l'Amour" nous trouvons une allusion à ces mêmes "Fidawis" : "des rêves suivants ... de douces considérations se dégagent - peut-être se rappellera-t-on le sommeil continu des Mahométans légendaires, - braves pourtant et circoncis!"

Ces mahométans ne sont autres que les "Haschischins". Voici ce que raconte Marco Polo (2) dans ses "Voyages" : "Le Vieux faisait donner breuvage (à ses hommes) par lesquels ils s'endormaient matin et puis les faisait prendre et mener en le jardin et les faisait réveiller ... et se croyaient être en paradis." Et rapporte un autre chroniqueur Odoric de Pordenone : "Quand le Vieillard voulait aucun homme faire mourir il faisait à aucun de ces jouvenceaux donner à boire breuvage ... " en promettant en récompense le paradis entrevu. Le "sommeil continu" est synonyme de l'état de rêve éveillé. La première question du "converti" selon les Mémoires de Hakem (3) était : "O Seigneur, rêve-je ou suis-je éveillé?"

Les "Déserts de l'Amour" sont datés de juin 1872 par Bouillane de Lacoste. P. Guiraud, dans son "Evolution Statistique du Style de Rimbaud" (4) se rapproche de cette conclusion. Il faut donc admettre l'usage des excitants par Rimbaud (le haschisch

(1) "la voix publique avait donné aux "Fidawis" (les Dévoués) le nom de Haschischins ou "mangeurs de Haschisch". Le nom se répandit." cf. BOUTHOU : LE VIEUX DE LA MONTAGNE : p. 204.

(2) "Le Vieux de la Montagne" : p. 200 op. cit.

(3) id. p. 199 id.

(4) Mercure de France : Oct. 1954.

du moins) et cela dès l'année 1872. Ce qui n'est après tout guère surprenant puisque Rimbaud avait manifesté son intention d'y recourir dès "l'époque où il projetait son Alchimie du Verbe" selon le témoignage de Delahaye (1). On sait par ailleurs, selon la même source, que Rimbaud aurait "tâté" du haschisch pour la première fois en novembre 1871. Il aurait ainsi donc poursuivi ses expériences en 1872. On remarquera que, selon la critique interne, les "Déserts de l'Amour" ne peuvent appartenir à l'année 1871, puisque le haschisch n'apparaît qu'à la fin de cette même année.

En donnant à sa conclusion une portée générale, le poète lui attribue un sens prophétique : voici qu'arrive le temps où règnera le poison. Il faut admettre qu'à cet égard il a vu profondément juste.

---

(1) op. cit. "Delahaye, Témoin de Rimbaud" : p. 346.  
 cf. aussi (id.) p. 34. "Vers le mois de novembre 1870, Rimbaud ne développe sa première idée de ce qu'il appellera plus tard "Alchimie du Verbe".

O U V R I E R S

C'est en effet un couple de jeunes ouvriers (le poète et sa compagne Henrika) qui donne son titre au poème.

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

Une matinée d'hiver troublée par un vent chaud venu du Sud, sans doute assez exceptionnel étant donné la saison : tel est le point de départ de la narration poétique. Ce "Sud inopportun" est peut-être agaçant mais il est surtout mal venu par les associations qu'il déclenche dans la mémoire du poète : "le Sud me rappelait les misérables incidents de mon enfance, mes désespoirs d'été ...". Tels sont les "souvenirs d'indigents absurdes". Pourquoi "absurdes"? Parce qu'en effet le poète sait "l'horrible quantité de force et de science que le sort a toujours éloignée de (lui)".(1) Absurdité de cette indigence qu'il doit offrir en partage à sa compagne ("notre jeune misère") quand il possède en lui-même des trésors. Ainsi dans VIES I : "je vous indiquerais les richesses inouïes", dans SOLDE : "les richesses jaillissant à chaque démarche! solde de diamants sans contrôle! "

Remarquons que le verbe relever a une connotation particulière chez Rimbaud ("... vint relever nos souvenirs"). Il est placé sous le signe de la puissance ; ainsi "les tentures carminées se relevèrent sur les maisons" (2) et dans GENIE "tous les agenouillages anciens et les peines relevées à sa suite." Dans le présent contexte, "relever nos souvenirs" signifie leur rendre la vie.

---

(1) cf. Supra.

(2) CONTE

... "Henrika avait une jupe de coton à carreau blanc et brun, qui a du être portée au siècle dernier ..."

Cette jupe de coton est en effet le signe accablant et chargé d'amertume de la "jeune misère" du couple. L'ironie amère du poète transparait en effet dans cette observation prosaïque : "qui a du être portée au siècle dernier." Le trait est cruel pour celle qui est la compagne. L'accoutrement de la jeune ouvrière est complété par "un bonnet à rubans, et un foulard de soie ..." Et le poète conclut, cette fois sans ironie : "C'était bien plus triste qu'un deuil." Le poète est accablé par le spectacle de sa propre misère que lui renvoient sa compagne et les lieux qui l'entourent : "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." (1) Le ciel lui-même, morne, bas, accentue l'impression accablante qui étroit le cœur du poète. C'est qu'il a une connaissance intime, vécue, de la misère. "J'exècre la misère" dit-il dans ADIEU (2) et encore : "Ah! les haillons pourris, le pain trempé de pluie ... elle ne finira donc point cette goule reine de millions d'âmes et de corps morts ... l'affreuse évocation! .." La misère règne ainsi sur un peuple de mort-vivants, ceux qui sont morts à la vie ; d'où l'expression : "C'était bien plus triste qu'un deuil."

L'humeur de la compagne du poète ne semble pas être très affectée par le paysage triste de cette banlieue. Elle échappe en tous cas aux sombres pensées de son compagnon et garde son imagination vive et pleine de fraîcheur : "Dans une

---

(1) cf. "cette fleur que n'a point touchée le vent du Sud" dans un des tout premiers poèmes de Rimbaud (L'Enfer et l'Enfant, 1869).

(2) UNE SAISON EN ENFER.

flache laissée par l'inondation du mois précédent à un sentier assez haut, elle ne fit remarquer de très petits poissons." Sans doute s'est-elle rendue compte des idées noires du poète et essaie-t-elle de le sortir de lui-même, ce que celui-ci prend pour insouciance et légèreté : "Cela ne devait pas fatiguer ma femme au même point que moi" dit-il, laissant entendre : puisqu'elle est capable de se divertir et de "remarquer de très petits poissons."

..."La ville, avec sa fumée et ses bruits de métiers, nous suivait très loin dans les chemins."

C'est l'emprise de la ville sur ceux qui lui appartiennent qui se maintient longtemps après qu'elle a disparu, et se rappelle à eux comme une pensée obsédante. La ville c'est "le port de la misère, la cité énorme au ciel taché de feu et de boue(1) ; ce sont encore "les spectres nouveaux roulant à travers l'épaisse et éternelle fumée de charbon." (2)

Quel contraste avec "l'autre monde, l'habitation bénie par le ciel et les ombrages!" A la vie maudite s'oppose "l'habitation bénie." "L'autre monde", c'est le monde de l'enfance dévoilé dans ENFANCE I : "son domaine, azur ("le ciel") et verdure ("les ombrages") insolents." C'est le monde de la liberté sans limites, des vastes espaces, d'une vie harmonieuse parce qu'en résonance intime avec la nature.

".. Le Sud me rappelait les misérables incidents de mon enfance ..."

A la source de ces incidents il faut certainement compter la tyrannie de Mme. Rimbaud dont un exemple nous est

---

(1) ADIEU : UNE SAISON EN ENFER

(2) VILLE

rapporté dans VIES III : "dans un grenier où je fus enfermé à l'âge de douze ans ..." (Sans doute, aussi, la misère : ainsi dans VIES II le poète (vaguement) s'émeut "au souvenir de l'enfance mendicante.") Il est probable que "la flache" que contemple un instant le poète ravive aussi ses souvenirs d'enfance : "c'est la flache noire et froide où vers le crépuscule embaumé un enfant accroupi plein de tristesses ..." (1) Quels sont les "désespoirs d'été" du poète? ("Le Sud me rappelait ... mes désespoirs d'été"). Ce sont bien sûr les étés passés sous le toit familial, avec pour unique horizon le petit monde étouffant de Charleville. Retenu par la tutelle maternelle, le poète maintenant réduit à l'inaction, se retrouve sans doute dans ces "petits enfants (qui) étouffent des malédictions le long des rivières." (2) La biographie du poète permet de situer ces "désespoirs d'été" : l'été 1870 d'abord. C'est la guerre : Rimbaud enrage de la contrainte maternelle, de son statut d'écopier suant l'obéissance et le devoir. Fin août il prend le train pour Paris "where the action is" et se retrouve en prison, voyageur sans billet. L'été suivant c'est le désespoir qui suit l'échec de la Commune et l'anéantissement de ses illusions sur Paris, sur la révolution qui devait changer les conditions de l'action, de la destinée humaine. L'été 1871 marque la rupture avec la société. Ceci éclaire l'affirmation qui suit: "l'horrible quantité de force et de science que le sort a toujours éloignée de moi." La force et la science ont pour lieu commun la puissance, ici le pouvoir de changer le monde par l'action. Et c'est l'action justement qui lui est refusée, comme elle lui a toujours été refusée (le sort) parce qu'il n'a point de "place" dans l'ordre voulu par la Société. C'est ce désaccord fondamental sur la

---

(1) LE BATEAU IVRE

(2) JEUNESSE I

destinée humaine qui le sépare de la Société, l'isole et le réduit à l'impuissance. "L'horrible quantité" souligne la torture de Rimbaud consumé par sa propre énergie vitale, et réduit à vendre sa force de travail : à survivre. Le titre du poème est, rappelons-le, OUVRIERS.

"... Non! nous ne passerons pas l'été dans cet avare pays où nous ne serons jamais que des orphelins fiancés."

C'est le sort qui s'est montré avare d'opportunités envers lui, ailleurs et ici, et qu'il essaie de conjurer. Passer l'été dans "cet avare pays" c'est renouer avec les échecs antérieurs, connaître à nouveau le désespoir, l'angoisse.

"orphelins fiancés" projette une image touchante d'où la sentimentalité n'est pas exclue. Orphelins exprime l'enfance abandonnée et malheureuse, le deuil. Chez Rimbaud le deuil et l'enfance sont souvent associés. Dans APRES LE DELUGE, "les enfants en deuil regardèrent les merveilleuses images" ; dans ENFANCE I elle est "sans parents, ni cour ..." ; dans PHRASES, nous croyons retrouver les orphelins fiancés échappés de quelque cataclysme : "quand le monde sera réduit ... en une plage pour deux enfants fidèles ..." Enfin dans MOUVEMENT, "un couple de jeunesse s'isole sur l'arche ... et chante et se poste." Les orphelins fiancés ce sont eux que le malheur et le sort ont réunis : compagnons d'infortune et de misère qui suscitent plutôt la pitié. "Fiancés" marque un état transitoire qui s'oppose au mariage, état permanent ("cet avare pays où nous ne serons jamais que des orphelins fiancés"). Dans ce "que" il y a toute la distance qui sépare une simple relation basée sur la fidélité personnelle, d'une relation consacrée et officialisée dans le mariage, c'est à dire reconnue. N'oublions pas que le poète a dit "ma femme" en parlant de sa compagne, ce qui éclaire

peut-être un désir d'avoir un statut social. La critique du poète vise ainsi le manque de considération dont le jeune couple est l'objet. Celle-ci lui est mesurée avec avarice (cet avare pays) sur son apparence la plus juste et la plus cruelle : sans parents ni famille, ouvriers trahissant la misère dont la jeunesse arrache peut-être quelque sentiment de pitié. Pour la société ce sont des vagabonds en transit qui n'ont pas droit à sa reconnaissance : le statut social. Fiancé s'oppose donc ici au mariage qui marque l'intégration du couple dans la société et sa reconnaissance officielle. "C'était bien plus triste qu'un deuil" devait dire si justement, le poète, évoquant déjà ces orphelins fiancés.

Rimbaud a toujours été très dur avec lui-même et la conclusion du poème confirme ce trait de caractère : il y affirme son refus de s'apitoyer sur lui-même, de s'incliner devant le sort : "Je veux que ce bras durci ne traîne plus une chère image." Refus de s'apitoyer marqué par la tournure intentionnellement emphatique pour mieux moquer la sentimentalité médiocre qu'elle comporte : "une chère image".

Refus de s'incliner aussi devant l'adversité à laquelle il oppose sa volonté de puissance : "je veux que ce bras durci ..." Toute la phrase est construite selon un plan symétrique rigoureux : à l'affirmation de l'ego : "je veux", s'oppose l'absence d'ego de celle qu'on "traîne" ; l'expression "ce bras durci" contraste en tout point avec son pendant : "une chère image."

Le démonstratif (ce) avec l'indéfini : (une)

L'adjectif (durci) avec l'emploi légèrement précieux de "chère"

La réalité vigoureuse et concrète du bras avec le flou et le flou de l'image.

Il reste à donner un contenu à cette "image". Le contexte nous permet de préciser sans erreur : l'imgage que

l'on "traîne" à son bras au cours d'une promenade ne peut être qu'une femme. Il est intéressant de remarquer la dégradation subie par le personnage d'Henrika dans la narration : elle est d'abord la femme du poète ("ma femme") pour enfin se résorber dans l'anonymat des compagnes du poète ("une chère image"). L'image, ce n'est pas la réalité mais son reflet. Ce qui signifie que le poète juge sévèrement mais à leur juste mesure ses relations amoureuses : elles ne sont que l'apparence de l'amour comme les mots échangés ne sont parfois que le signe vide - le masque - de la communication. Ainsi dans ENFANCE I, le poète s'exclamait déjà en conclusion : "Quel ennui, l'heure du "cher corps" et "cher coeur"!"

Cette approche commode se heurte pourtant à une résistance du texte : le poète a bien dit "nous ne passerons pas l'été.." C'est donc qu'il associe Henrika à son sort et qu'il envisage un départ en commun. Mais s'il songe à emmener Henrika, dès lors "la chère image" ne peut avoir le sens que nous lui avons prêté. Le ton de l'expression est toutefois sans aucun doute délibérément précieux et contraste avec "le bras durci". Alors cette image ne serait-elle pas simplement l'image du couple en promenade que Rimbaud tourne en dérision? On sait le dédain qu'il professe pour tout "bonheur établi".

LES PONTS

"La Tamise est superbe ... ponts véritablement  
babyloniens ... Imagine un soleil couchant vu  
à travers un crêpe gris." (1)

Verlaine.

"N'en finissent pas les ponts ... " (2)

G. Nouveau

\*

"Des ciels gris de cristal."

Le ton neutre et objectif est celui de la description, c'est la reproduction fidèle et impassionnée de ce que le poète voit. (3) Nous avons ainsi un tableau devant les yeux, esquissé dès les premiers mots par le pluriel : "des ciels". (Il est intéressant de remarquer que l'expression "ciel de cristal" était usitée autrefois par les astronomes (cf. Littré) : l'on sait en effet le goût prononcé de Rimbaud pour les "vieilleseries poétiques"). Ce pluriel introduit la nuance (4) tandis que l'adjectif gris associé à cristal projette son éclairage sur le tableau (5) : une lumière cendrée qui donne à la scène son "aura".

La phrase suivante est sans verbe : le sujet s'efface

(1) à Lepelletier : septembre 1872.

(2) à Richepin : 26.3.1874.

(3) cf. Infra "on distingue ... "

(4) nuance appartient à la même famille étymologique que nuage.

(5) les circuits éclairés du canal

pour mieux laisser "agir" la scène (1) ; nous voyons d'abord ainsi les "bizarres" lignes géométriques dessinées par les ponts : droits, bombés, descendant, obliquant en angles, figures, circuits. Ces lignes semblent se prolonger à l'infini par un effet de jeux de miroirs : "ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal." Le dynamisme de l'épuration est renforcé par le mouvement général des lignes : descendant, obliquant, se renouvelant, autant que par la mouvance du décor : "les rives, chargées de dômes, s'abaissent et s'amoindrissent." L'élan aérien des ponts : "tous tellement longs et légers", provoque cet effacement des rives (2). L'effet de contraste est souligné par les adjectifs : les ponts sont longs et légers, mais les rives "chargées de dômes" ; le dôme évoque une armature puissante et massive et s'oppose aux "mesures". Ces "quelques" ponts "chargés de mesure" ne contredisent en rien l'impression générale de grâce aérienne, puisqu'ils sont déjà inclus dans le "tous tellement longs et légers."

" ... D'autres soutiennent des mâts, des signaux, de frêles parapets."

En terme de marine les signaux sont des pavillons (3) : ils sont donc associés aux mâts. Si les "frêles parapets" s'apparentent au bastingage d'un navire, nous glissons insensiblement de l'image de ponts vers celle de bâtiments de mer. Ce glissement d'images s'achève dans la phrase suivante : "Des accords mineurs se croisent, et filent, des cordes montent des berges." Ces cordes montant des berges sont peut-être des

---

(1) bel exemple de cette poésie objective annoncée dans la LETTRE DU VOYANT

(2) et l'eau est "large comme un bras de mer"

(3) cf. Littré

des amarres ; mais ce qui retient l'attention c'est la mobilité extrême des images et des sons. Nous recevons l'impression de trajectoires célestes ; l'atmosphère est sillonnée de "bandes de musique rare" (1), traversée de cordes. "Cordes" et "accords" ont non seulement la même étymologie mais ils se rejoignent dans le mouvement : les accords "filent".

Ainsi aux lignes géométriques des ponts qui s'entrecroisent (2) correspond la géométrie céleste des accords musicaux qui se croisent et filent leur trajectoire. Ces bandes de musique rare sont trop évanescences pour être précisées : "sont-ce des airs populaires, des bouts de concerts seigneuriaux, des restants d'hymnes publics?" Le tableau est complété par la couleur, qui lui faisait encore défaut : "On distingue une veste rouge, peut-être d'autres costumes et des instruments de musique." Couleurs éclatantes et brillantes : le rouge, et l'éclat des cuivres qui doivent composer ces instruments puisque le poète évoque des "hymnes publics". Aussi "l'eau est grise et bleue", infusion des ciels gris dans la mer ; et soudain la conclusion du poème tombe comme un couperet : "Un rayon blanc tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie."

Dans ce ton neutre, résolument objectif, nous surprenons l'accent de rage grinçante du poète frustré de sa création : il n'a plus soudain devant lui qu'un cadavre. (3) Pourquoi en effet qualifier de "comédie" la vision qu'il vient de dépeindre? Car comédie prend ici une valeur péjorative : ce qui est fiction, qui n'a pas d'existence réelle. Le poète, qui s'était évadé un instant du monde quotidien est ramené brutalement à la réalité : "un rayon blanc, tombant du haut du ciel ..." L'image appelle celle de la foudre, instrument de

---

(1) cf. VAGABONDS

(2) et se renouvellent à l'infini

(3) cet accent, cependant, est vite recouvert par l'ennui dans lequel le poète semble être retombé.

la colère divine qui frappe celui qui enfreint ses lois. Châtiment que le poète semble accepter avec fatalité malgré un mouvement de révolte - vite étouffé sous l'indifférence et l'ennui. Quelle est la transgression commise par le poète? C'est le désir de sortir de ce monde, de "s'évader" dans "l'autre monde" qu'il poursuit ici grâce à sa vision poétique. C'est le monde de l'harmonie et de la fête qu'il a entrevu un instant : fête dont il nous reste l'écho lointain d'airs populaires, de concerts seigneuriaux et d'hymnes publiques. Harmonie de ces figures géométriques qui s'entrecroisent, avec les trajectoires de ces accords musicaux qui se croisent et filent, saturation des airs dans l'activité intense. Ces sphères et ces mondes ont une grande puissance de suggestion : Pythagore (I) et Pascal n'y sont point étrangers. Le texte de Génie en ramasse le quintessence : nous y reconnaissons "la terrible célérité de la perfection, des formes et de l'action."

Ainsi "le rayon blanc, tombant du haut du ciel" prend bien valeur de châtiment divin, d'une exclusion semblable à celle du paradis terrestre, et même d'un jeu cruel. L'ultime ressource du poète, pour ne pas être écrasé, c'est de réduire sa vision à une fiction. Ainsi ce qui a été produit par pure contingence - par un jeu du hasard - , et qui s'évanouit pareillement, n'est lui-même que jeu : comédie. Mais quoiqu'il en dise après coup, le poète a été pris au jeu : l'illusion de la réalité pendant un instant l'a prise sous son charme, le poème reste là pour le prouver.

Que manque-t-il à la vision pour être réelle? La dimension temporelle.

En conclusion nous ferons la remarque suivante : toute cette architecture compliquée, entrecroisée nous suggère les fameuses prisons de Piranesi. Le rapprochement ne serait pas fortuit: puisque ces gravures ont constamment été associées aux paysages de l'opium.

---

(I) cf. aussi la LETTRE DU VOYANT : "Toujours pleins du Nombre et

V I L L E

"Je suis un éphémère et point trop mécontent  
citoyen d'une métropole crue moderne ...."

Il faut comprendre citoyen dans son acception originelle d'habitant de la Cité : ici la métropole, c'est à dire la ville-mère. Celle-ci est "crue moderne" (1) "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." Autrement dit le refus d'imiter les formes anciennes ne saurait constituer à lui seul un brevet de modernisme : le ton du poète est sarcastique envers ses concitoyens dont il souligne l'absence totale de goût ("tout goût connu a été éludé") avec humour. Mais ce manque de subjectivisme n'est peut-être pas pour lui déplaire, momentanément du moins ; (je suis un éphémère et pas trop mécontent ..). Car, par ailleurs, il présente un aspect positif dans la population : l'absence de "trace d'aucun monument de superstition" (2). La superstition est en effet de la même origine que le fétichisme : elle a besoin d'idoles. Elle témoigne d'une mentalité primitive, craintive et ignorante, bien éloignée en tous cas de l'esprit moderne.

(1) Il n'est pas interdit de penser que Rimbaud ait recherché l'ambivalence de "crue" (participe passé et adjectif) afin de provoquer un entrechoc avec "moderne". Cela d'autant plus que le "goût" vient réactiver le sens dû à l'adjectif. L'association incongrue "crue-moderne" aurait alors pour but de signifier le manque de goût de ces citoyens.

(2) Noter que "superstition" appartient au vocabulaire des matérialistes du 18e (Helvétius, d'Holbach)

cf. aussi VERLAINE : "Londres, ... sans monuments aucun sauf ses interminables docks (qui suffisent à ma poésie de plus en plus moderniste) : Lettre à Lepelletier 24.9.1872.

"La morale et la langue sont réduites à leur plus simple expression, enfin!"

Leur plus simple expression, c'est ce qu'il leur faut et suffit pour être efficace : c'est à dire que la morale ne doit veiller qu'à renforcer l'efficacité de l'action dans les rapports humains. N'est condamnable, donc, que ce qui nuirait à la société : c'est une morale utilitariste. (I) La notion subjective de conscience est effacée. La langue, de même, réduit la communication au nécessaire : elle est strictement fonctionnelle, adaptée à son objet. Dans cette économie, notons la sobriété des rapports humains ; la religion n'a pas de place : ce qu'accueille le poète avec satisfaction : "enfin!"

Nous savons ainsi ce qui attire le poète dans le modernisme de cette métropole : c'est le pragmatisme de ses habitants, leur matérialisme positif qui se rapprochent de ses propres recherches pour créer un langage qui épouse l'action, qui soit même "en avant". (2)

"Ces millions de gens qui n'ont pas besoin de se connaître ..."

Il y a une assez grande probabilité pour que ces gens soient les Londoniens puisque le poète les compare aux "peuples du continent". Ce qui rendrait compte par ailleurs de l'entrée en matière du poème (Je suis un éphémère ... citoyen), le poète ayant séjourné à Londres à plusieurs reprises. (3) "Ces

- 
- (I) Nous pouvons rappeler ici l'intérêt que portait Rimbaud aux idées d'Helvétius, ardent défenseur d'une morale fondée sur l'intérêt général.
- (2) cf LETTRE DU VOYANT : "le poète serait vraiment un multiplicateur de progrès! cet avenir sera matérialiste, vous le voyez. la Poésie ne rythmera plus l'action, elle sera en avant."
- (3) Enfin, le poète emploie plus bas un mot à résonance anglaise "cottage".

millions de gens" évoque l'anonymat de l'individu dans les grandes villes. Pourquoi n'éprouvent-ils pas le besoin de se connaître? Bien simplement parce que ce n'est pas nécessaire : les rapports humains sont fonctionnels, le langage est objectif, efficace, dépouillé de toute rhétorique. Dès lors pourquoi aller au delà du langage, du message? La personnalité du messager importe peu : elle n'apparaît pas en tout cas à l'observateur impartial qu'est notre éphémère citoyen. Ce qu'il constate chez "ces millions de gens" c'est l'absence de toute vie individuelle originale : "(ils) amènent si pareillement l'éducation, le métier et la vieillesse ..." Le verbe "amènent" renforce ici l'axe sémantique d'une continuité sans défaut : ces différentes phases de la vie s'enchaînent comme un mécanisme bien huilé. Nous retrouvons le même axe sémantique dans "ce cours de vie" (fluidité).

"... que ce cours de vie doit être plusieurs fois moins long que ce qu'une statistique folle trouve pour les peuples du continent."

Le poète joue sur la notion de temps : d'une part, le temps vécu c'est à dire la conscience que nous en avons, et d'autre part le temps physique, objet de mesures ("statistique"). C'est sur l'adverbe "pareillement" que repose ce paradoxe ; par lui, les trois âges de l'existence (1) se trouvent indifférenciés et donc ramenés à un temps unique. D'où l'effet de contraction du temps ("plusieurs fois moins longs") supposé avec humour (2) par le poète, pour signifier en fait la rapidité avec laquelle il s'écoule. Est-ce le signe d'une vie heureuse? Plutôt sans doute d'une vie inconsciente, basée sur des automatismes psychiques qui vous "amènent" au bord de la tombe promptement et sans heurt .. tant le mécanisme de la vie est bien rôdé : "éducation, métier, vieillesse" et il faudrait ajouter : mort. Dans cette métropole

---

(1) "l'éducation, le métier et la vieillesse"

(2) cf. "statistique folle"

on est mort avant de s'en apercevoir.(1)

"Aussi comme, de ma fenêtre, je vois des spectres nouveaux roulant à travers l'épaisse et éternelle fumée de charbon ..." (2)

Selon Littré "dans l'ancien français on a dit "aussi comme" marquant la comparaison par "comme". "Comme" n'est probablement pas ici une conjonction, ce qui mettrait d'ailleurs la syntaxe en défaut puisque la phrase ne comporte qu'une seule proposition : "je vois".

Le poète est debout à sa fenêtre, (3) fasciné par le flot humain qui s'écoule inlassablement dans la rue, sans cesse renouvelé par "ces millions de gens" sans visages : "des spectres". Le mouvement est rendu par le verbe "rouler", ce qui renforce l'impression d'un "flux" irrésistible dans lequel l'individu est pris et roulé comme par la mer. Le "fog" londonien vient dépouiller les habitants de la métropole de ce qui pouvait leur rester de vie : il ne laisse subsister que des fantômes. Et le poète évoque avec nostalgie des souvenirs d'enfance, d'intimité avec la nature : " - notre ombre des bois, notre nuit d'été!" Rappelons ce texte de NUIT DE L'ENFER : "Ah! l'enfance, l'herbe, la pluie, le lac sur les pierres, le clair de lune quand le clocher sonnait douze ..." (4) Quel contraste avec "l'épaisse fumée de charbon" et le poète ajoute : "éternelle" ; n'est-ce pas là en effet l'imagerie traditionnelle

(1) ADIEU : "Cette goule reine de millions d'âmes et de corps morts ..."

(2) cf. Lettre de G. Nouveau à Richepin (26.3.1874) : "Londres : lumière d'éclipse, odeur de musc et de charbon dans les rues ... un grand mouvement sans bruit de voix."

(3) Poste d'observation familial de Rimbaud que nous retrouvons dans VAGABONDS : " ... et (je) finissais par gagner la fenêtre".

(4) UNE SAISON EN ENFER

de l'enfer : les âmes errantes ("des spectres") dans le feu ("la fumée de charbon") éternel?

La même association est poursuivie : "des Erynnyes nouvelles" (1). Les Erinnyes sont des divinités infernales, appartenant à la mythologie grecque ; ces "nouvelles" divinités se sont adaptées aux mœurs de l'époque et en profitent pour circuler librement dans ce royaume des ombres : il y a là, contenue en puissance, toute la misère humaine qui défile : "la Mort sans pleurs ... un Amour désespéré et un joli Crime ...". Les majuscules indiquent que chaque partie de la triade est personnalisée selon le modèle de la légende grecque.

Qui sont donc les "Erinnyes nouvelles"? (2) La première à apparaître c'est "la Mort sans pleurs, notre active fille et servante ...". La mort associée aux pleurs c'est la perte d'un être cher, le deuil. Il ne s'agit donc pas ici de mort physique mais de la mort de l'individualité de ces "spectres nouveaux". La "Mort" c'est le principe "actif" qui détruit la vie de l'esprit en l'homme, servant ainsi celui qui acclame l'effacement de la religion ("enfin!"), et "la morale et la langue réduites à leur plus simple expression." A noter que "fille et servante" sont des expressions synonymes ; selon Littré "absolument : La fille, la servante."

Il est encore possible d'interpréter "la Mort sans pleurs" comme la démystification d'un phénomène après tout, naturel. La mort s'intègre sans effort dans l'existence de ces gens qui "amènent si pareillement l'éducation, le métier et

(1) Est-ce une allusion au "poème tragique de Leconte de Lisle : "Les Erinnyes"? La première représentation eût lieu le 6 janvier 1873.

(2) cf. les "Suspiria de Profundis" de DE QUINCEY : "Comme il y a trois parques, trois Furies, il y a trois déesses de la tristesse. Elles sont nos Notre Dame des tristesses : ... Mater Lachrymarum, Mater Suspiriorum, Mater Tenebrarum."

la vieillesse." Dépouillée de sa dimension supra-naturelle, la mort sans pleurs devient le signe de la fin du surnaturel ; elle contribue, ainsi que le poète dont elle se fait l' "active fille et servante", à l'avènement du monde moderne qui sera débarrassé de tout "monument de superstition."

" ... Un Amour désespéré, .."

Le désespoir quand il concerne l'amour, exprime la plus grande souffrance que l'homme puisse connaître. C'est la perte de la vie claire, le gouffre noir, l'enfer de la séparation éternelle de l'être aimé. Rimbaud se rappelle peut-être ici une expérience personnelle (rapportée par son ami Delahaye), du temps de la Commune.

" ... et un joli Crime piaulant dans la boue de la rue."

Nous imaginons la victime sanglante étendue dans la boue. Nous retrouvons la même association dans ENFANCE V : "la boue est rouge ou noire. Ville monstrueuse, nuit sans fin!" Par un bizarre détour, la personnification du crime, n'est pas faite dans le criminel mais dans la victime. "Piauler" se dit des jeunes animaux et même des petits enfants selon Littré. La victime apparaît ainsi comme le signe de la monstruosité du Crime : elle est non seulement innocente mais sans défense. Monstruosité que le poète observe sans la moindre émotion apparente : l'adjectif "joli" marque ce détachement de spectateur.

Telle est la vengeance des "Erinnyes nouvelles" sur la VILLE qui a voulu nier les lois du monde moral, les réduire "à leur plus simple expression" : la mort de l'âme, la nuit de la vie sans amour, le meurtre de l'enfance.

" ... devant mon cottage qui est ma patrie et  
tout mon coeur ..."

La solitude du poète éclate à travers ces lignes où il se raccroche à la seule sphère de vie qui reste sienne : l'habitation. La répétition des possessifs : "mon cottage", "ma patrie" et "tout mon coeur" révèle ce désir de conserver son identité, de la protéger contre l'angoisse qui saisit devant le vide de ces "spectres" ambulants. N'oublions pas que le poète est "un éphémère ... citoyen" de la métropole : un étranger donc, heureux de retrouver chez lui le climat qu'il a créé. Le fait qu'il y soit attaché si entièrement - : "tout mon coeur" - est encore le signe de sa solitude. D'ailleurs cet attachement vient comme par défaut : "puisque tout ici ressemble à ceci", signifierait : "il n'y a pas d'autre alternative."

ORNIÈRES

Les ornières ce sont "les traces creuses que font les roues des voitures sur la terre dans les chemins" (I) Les chemins, la terre ... nous retrouvons dans ces mots simples les souvenirs d'enfance de Rimbaud. Et effectivement le poème présente des analogies certaines avec ENFANCE II et III. Nous relevons :

ENFANCE

autour du parc  
 les talus  
 les feuilles d'or  
 on suit la route rouge  
 des bêtes d'une élégance fabuleuse  
 circulaient  
 il y a une troupe de petits comédiens  
 en costume aperçus sur la route  
 la calèche du cousin crie sur le  
 sable  
 qu'on me loue enfin ce tombeau  
 blanchi à la chaux

ORNIÈRES

ce coin du parc  
 les talus  
 les feuilles  
 les ornières de la route  
 leurs bêtes les plus <sup>humide</sup>  
 étonnantes  
 vingt véhicules pleins d'en-  
 fants attifés pour une  
 pastorale suburbaine  
 vingt chevaux de cirque  
 vingt véhicules :... fleuris  
 comme des carrosses anciens  
 même des cercueils sous  
 leurs dais de nuit ....

La coïncidence est même si parfaite entre ces parcs, ces routes rouge ou humide et ces talus, cette troupe de petits comédiens et ce cirque ambulante dont les véhicules sont pleins d'enfants, qu'il est tentant de les rattacher au même souvenir d'enfance. Nous avons par ailleurs là-dessus le témoignage de l'ami Delahaye évoquant le passage à Charleville d'un cirque américain.

---

(I) Littré

Encore une fois ce poème se présente comme un tableau ; l'espace y est divisé en deux parties : "à droite l'aube d'été ..." et "les talus de gauche ..." À droite, c'est la lumière qui éveille la vie ; à gauche, "l'ombre violette". Le contraste est poursuivi dans les verbes : si "éveille" marque le mouvement (l'animation), "tiennent" donne le sens de garder, conserver. L'opposition au niveau sémantique de la phrase est cependant emportée par son rythme : d'abord mélodieux et enchaîné : "éveille les feuilles et les vapeurs et les bruits ..." le rythme perd son appui et fuit vers l'infini en suivant "les mille rapides ornières de la route humide". L'adjectif "rapides" donne finalement la perspective et le mouvement de la phrase, le nombre "mille" lui ajoutant un effet multiplicateur à l'infini.

Ce tableau n'est cependant que l'arrière-plan d'une scène centrale que le poète résume en un "Défilé de féeries". Il semble en effet que ces "chars" avec allures de carrosses soient sortis tout droit d'un conte de fées ; le sentiment du merveilleux voile la perception du réel. Le défilé se rapproche de la parade avec les "chevaux de cirque" : rapprochement fortuit puisque les véhicules ne font sans doute que se suivre, leurs roues prises dans les "ornières de la route humide."

Ce "défilé" de féeries", qui a surpris le poète à l'aube, - peut-être ayant passé la nuit à la belle étoile (c'est l'été) -, devient le spectacle merveilleux auquel il nous convie d'assister : "en effet" vient introduire la scène et justifier son caractère peu banal.

"Vingt véhicules", "au grand galop de vingt chevaux" dont "les mille rapides ornières" sont comme le sillage. Avec la vitesse, la scène devient un kaléidoscope de couleurs : les

animaux sont "de bois doré", il y a des "toiles bariolées", les chevaux sont "tachetés". Il s'agit probablement d'un cirque ambulant. (I)

..." et les enfants et les hommes sur leurs bêtes les plus étonnantes ;"

L'alliance des enfants et des hommes n'est pas fortuite ; pour Rimbaud elle a valeur de signe : elle marque la réconciliation de l'enfance avec la vie, sa réintégration et sa participation active au monde de l'homme. Les "bêtes" sont sans doute des animaux exotiques, chameaux, éléphants peut-être. Les tirets qui suivent indiquent une suspension du discours et annoncent un nouveau regard sur ce défilé : c'est une variante, en somme, de la description précédente. L'image précédente, un peu sauvage et antique, de ces chars entraînés par des chevaux de cirque, est civilisée par une évocation de l'élégance et du luxe de l'Ancien Régime : "vingt véhicules, bossés, pavoisés et fleuris comme des carrosses anciens." "Bossés" exprime la forme convexe de ces véhicules d'où le rapprochement avec des carrosses. De même, dans NOCTURNE VULGAIRE, il y a un carrosse "dont l'époque est assez indiquée par les glaces convexes, les panneaux bombés ..."

"Pavoisés" est un terme de marine mais le glissement de l'image était déjà amorcé avec ces "chars chargés .. de mâts ...". "Pavoisés et fleuris" se rattachent ici à un vocabulaire du merveilleux et c'est pourquoi les carrosses sont anciens, "ou de contes". Nous pouvons suivre ainsi l'association d'idées faite par le poète : le merveilleux, les contes, l'enfance. Et tout naturellement ces carrosses sont "pleins d'enfants attifés pour une pastorale suburbaine". "Pleins d'enfants" : c'est l'exubérance

---

(I) Il est curieux de noter que Rimbaud, aux dires de son ami Delahaye, aurait travaillé quelques temps comme interprète dans un cirque se déplaçant dans les pays nordiques.

et la joie enfantines qui débordent de cette caravane. Et pourtant cette "pastorale suburbaine", dont déjà les termes s'opposent, n'annonce-t-elle pas la vulgarité, la fadeur? D'autant plus que l'accoutrement des petits comédiens ne semble pas être du meilleur goût : "attifés" comporte une nuance péjorative. Mais cette naïveté même renforce le charme de la scène en lui prêtant un caractère inattendu, une dimension surréaliste même.

Et voici la note finale de ce "défilé" de féeries", assez mystérieuse : "Même des cercueils sous leur dais de nuit dressant les panaches d'ébène, filant au trot des grandes juments bleues et noires." "Même" assure la continuité avec le développement antérieur, ce qui n'est pas évident. Il apporte aussi un élément de surprise : et, en effet, il est difficile d'intégrer ce corbillard dans le précédent cortège de ce cirque ambulante. Est-ce métamorphose de l'image selon la dynamique de ces "rêve intense et rapide" de VEILLEES? En tout cas la nouvelle vision qui en sort n'a pas de peine à prendre sa place dans le défilé de féeries. Mais ce n'est plus le merveilleux coloré, enfantin ; ce sont les puissances des ténèbres qui filent devant nous ; "au trot des grandes juments bleues et noires", couleur de la nuit, comme ces "panaches d'ébène" et ce "dais de nuit". Avec les cercueils, c'est le spectre de la Mort qui passe, "filant" dans "l'ombre violette" selon les "mille rapides ornières de la route humide".(I)

Il est significatif que ce défilé de féeries s'achève sur ces sombres apparitions : cette vision lugubre a quelque chose de méphistophélique. Mais Rimbaud n'a-t-il pas repris le pacte de Faust? Verlaine, dans sa préface à la première édition

---

(I) cf. Baudelaire : "Eveillé, des processions funèbres et magnifiques défilaient devant ses yeux."

"Les Paradis Artificiels" op. cit. p. 192 : La Pleïade Tome I.

des ILLUMINATIONS évoque "le Faust ... l'immense poète  
vivant élève de Méphistopheles et possesseur de cette  
blonde Marguerite." (I)

---

(I) La Vogue 1886.

V A G A B O N D S

"Je me vis errant dans les rues d'une cité très  
populeuse et inconnue."

Nerval (I)

Rimbaud et la vie errante, ; "sur les routes, par des nuits d'hiver, sans gîte, sans habits, sans pain ... " (2), mais cette fois en compagnie d'un "frère", fraternité liée par le sort commun. C'est sur cette évocation de la vie errante que se termine le poème : "et nous errions, nourris du vin des cavernes (3) et du biscuit de la route ... " Même ignorance de sa destinée exprimée plus précisément dans MAUVAIS SANG : "tu ne sais ni où tu vas ni pourquoi tu vas ... "

L'errance, c'est l'absence de direction, mais c'est encore plus l'absence de sens à l'existence : la recherche, peut-être, de sa raison d'être. Cette interprétation élargie est autorisée par la conclusion du poème : "moi pressé de trouver le lieu et la formule." L'adjectif verbal (pressé) donne une précision fort intéressante sur la "psyché" du poète. Il ne s'agit pas d'un vagabondage sans but, oisif, mais bien d'une recherche active, qui ne souffre pas de remise et ne laisse en repos qu'elle n'ait abouti. Ce trait de caractère dans la personnalité de Rimbaud avait frappé ses amis, dont l'un nous rapporte cette anecdote inventée (4) : "Je m'imagine

(I) "Aurelia" : La Pleïade. Tome I op.cit. p. 369.

(2) MAUVAIS SANG : UNE SAISON EN ENFER

(3) cf. "le vin des cavernes", formule voisine dans "Les Réparties de Nina" :

... Aux frais rayons  
Du bon matin bleu, qui vous baigne  
Du vin de jour?"

Et encore dans "Ma Bohème" :

"Ces bons soirs de septembre où je sentais des gouttes  
De rosée à mon front, comme un vin de vigueur."

(4) "Delahaye Témoin de Rimbaud" : p. 262 : Ed. La Baconnière/Neuchâtel.

le rencontre un jour en plein Sahara après plusieurs années de séparation. Nous sommes seuls et nous nous dirigeons en sens inverse. Il s'arrête un instant. "Bonjour, comment vas-tu? - Bien, au revoir" - et il continue sa route."

... "pressé de trouver le lieu et la formule."

"Trouver" implique ainsi une recherche. Le "lieu" est inséparable de l'action, "ce cher point du monde" selon les termes du poète. (1) Quant à la "formule", le terme a des relents de magie, c'est la forme efficace, qui délie ce qui est lié, qui ouvre ce qui est fermé. La formule correcte est un sésame, comme dans le conte des Mille et Une Nuits. La formule ici c'est donc la solution, la délivrance. C'est la découverte qui d'un seul coup illumine le seul problème réel : celui de l'existence, et qui lui donne son sens, sa raison d'être. C'est donc la découverte de soi qui fixe (le lieu), et libère (la formule) l'action. C'est lui-même que Rimbaud recherche. Voilà ce qui le rend essentiellement "différent", et étranger à son compagnon d'infortune. Dès lors, "le pitoyable frère" est condamné à toujours suivre : "j'étais sûr de ne jamais entrer dans son monde" dit le compagnon d'enfer d'UNE SAISON. (2)

Remarquons que le récit qui suit appartient au passé : le poète parle d'une période de sa vie qui, pour lui, semble dépassée. Période éprouvante : "Que d'atroces veillées je lui dus!" Et le poète récapitule la Kyrielle des reproches si souvent entendus : "Je ne me saisissais pas forvemment de cette entreprise. Je n'étais joué de son infirmité. Par ma faute nous retournerions en exil, en esclavage."

---

(1) MAUVAIS SANG : UNE SAISON EN ENFER

(2) VIERGE FOLLE ( DELIRES I).

Sur la teneur de cette "entreprise" nous sommes renseignés : "J'avais en effet, dit le poète, en toute sincérité d'esprit, pris l'engagement de le rendre à son état primitif de fils du Soleil ..." Etat primitif (I), c'est à dire tel que l'homme avait été créé à l'origine : innocent, - avant la Faute, et libre - avant la Société. L'état de "fils du Soleil" est plus fort que l'harmonie avec la nature, il exprime la fusion avec les forces de vie, la non-séparation du Cosmos, l'homme rendu enfin à sa vraie nature. Telle est du moins la promesse ambitieuse faite par le poète à son compagnon ; le projet rappelle singulièrement celui de MATINEE D'IVRESSE : "rassemblons ferveusement cette promesse surhumaine ... cette promesse, cette démence! ..."

C'est la même ferveur, mais absente cette fois. ("Je ne me saisissais pas ferveusement ..."). Dans le même poème, le contenu de la promesse est précisé : "on nous a promis d'enterrer dans l'ombre l'arbre du bien et du mal ..." : le retour en exil, en esclavage démarque l'exclusion du jardin d'Eden et la Chute décrits dans la Genèse. Quant à "l'infirmité"

(I) Voici, à titre de curiosité, le commentaire d'un critique du début de ce siècle : "Si certaines phrases cependant des Illuminations peuvent être interprétées ... il n'en demeure pas moins que même les plus claires présentent aux lecteurs toutes les tares d'une intelligence aliénée (celle-ci par ex. et l'auteur cite). Toutes ces proses présentent les caractères distinctifs (que l'on trouve) dans les manuscrits des fous ... Prophète soit .. mais les prophètes sont juifs. Et ce sont bien tous les caractères de la mentalité juive que nous découvrons chez A. Rimbaud : mysticisme éperdu, inquiétude éternelle, désirs de destruction et de révolution... épouvante de l'ordre .. haine de la règle etc.... Jusque dans sa personne physique, pourrait-on dire on relève les deux signes caractéristiques du type israélite : la gaucherie et la tristesse."

J.M. Bernard : Oeuvres : op. cit. p. 246-247 : Ed. Le Divan 1923.

dont il s'agit, ce peut être tout simplement la faiblesse morale du "pitoyable frère" le poète ayant abusé de son ascendant et négligé la disparité des forces. Il est encore possible que l'infirmité en question soit le sentiment de culpabilité : ne transcende pas le bien et le mal qui veut. Dans ALCHIMIE DU VERBE, "la morale est la faiblesse de la cervelle" déclare le poète.

... "Il me supposait un guignon et une innocence très bizarres, et il ajoutait des raisons inquiétantes."

Quand le titre du poème est VAGABONDS, le "guignon", (1) doit avoir des conséquences pratiques particulièrement sensibles. "L'innocence" c'est "l'état de pureté qui appartient à l'ignorance du mal." (2) On devine ainsi la substance de ces "raisons inquiétantes" : derrière ce "guignon", ne faut-il pas assumer l'existence d'une malédiction divine contre celui qui vit par delà le Bien et le Mal, bravant la morale des hommes et défiant Dieu? L'entreprise elle-même n'est-elle pas diabolique? C'est, semble-t-il, cette scolastique inversée (3) - celle de l'enfer - qui vaut à son auteur le titre de "satanique docteur".

... "Je répondais en ricanant, dit le poète ... et finissais par gagner la fenêtre."

Le ricanement tient lieu de réponse par le mépris, mais c'est aussi une manière de nourrir les inquiétudes par un comportement cynique. Bientôt lassé, - la scène entre les compagnons doit être assez habituelle, (4) le poète a recours à son

---

(1) cf. Baudelaire : "Il y a, dans l'histoire littéraire, de vraies damnations - des hommes qui portent le mot "guignon" écrit en caractères mystérieux." : Introduction aux œuvres d'E. POE : Calmann/Levy.

(2) Littré

(3) On sait que St. Thomas est surnommé "l'angélique docteur".

(4) "Que d'atroces veillées je lui dus!" : supra.

pouvoir d'évasion : "Je créais, par delà la campagne traversée par des bandes de musique rare, les fantômes du futur luxe nocturne."

Qu'est-ce que le "luxe nocturne"? Notons que "luxe" contraste avec "nocturne" : il s'adresse à la vue et exprime la richesse ou la somptuosité de l'apparence. L'image de "fantômes" s'entrechoque avec le concept du futur : mais s'ils sont d'habitude les résurgences de vies passées, ils expriment ici la substance d'une imagination visionnaire. (I) Passé, futur, présent, la création ("je créais") contient le temps et transcende ses catégories dans la réalité de la forme ; néanmoins, et c'est le sens de "fantômes", le poète ne crée que l'image de la réalité : il doit se contenter de son reflet. Mais cette image sera un jour ("futur") la réalité : l'imagination est bien visionnaire. Vision de la ville illuminée, le soir, "par delà la campagne ..." Cette distanciation donne à la vision sa profondeur, comme l'écho lointain de ces "bandes" de musique rare, sillonnant cette atmosphère paisible. Même structure imaginaire que dans PONTIS : "Des accords mineurs se croisent et filent ... sont-ce ... des bouts de concerts seigneuriaux?"

... "Après cette distraction vaguement hygiénique, je m'étendais sur une paille."

Le ton est léger et désinvolte ("vaguement") : cette brève évasion hors du réel lui a fait autant de bien qu'une promenade dans l'air frais de la nuit. Ce réel, c'est non seulement les querelles avec le "pitoyable frère" (les atrocès

---

(I) cf. VILLES II : " sous la lumière qu'on a créée".

veillées) mais aussi la misère : "je m'étendais sur une paille".

... "Et presque chaque nuit, aussitôt endormi, le pauvre frère se levait, la bouche pourrie, les yeux arrachés, - tel qu'il se rêvait! - et me tirait dans la salle en hurlant son songe de chagrin idiot."

Apparemment, l'entreprise de restructuration psychologique qui doit rendre le poète et son compagnon à "l'état primitif de fils du Soleil" a sérieusement ébranlé l'équilibre du plus fragile des deux. (Nous savons qu'il s'agit de Verlaine qui s'est reconnu dans le "satanique docteur" (I) ). Le cauchemar se poursuivant dans un état de rêve éveillé, le "pauvre" frère hurle sa terreur devant la vision de son propre cadavre. "Songe de chagrin idiot" pour un esprit qui se veut positif, résolument moderne (le poète). Et cependant le témoignage d'ADIEU vient démentir cette assurance : "Ah! les haillons pourris, ... je me revois la peau rongée par la boue et la peste, des vers plein les cheveux et les aisselles et encore de plus gros dans le coeur ... J'aurais pu y mourrir ... l'affreuse évocation! ..." Il est vrai que le rêve était alors réalité ; cependant ne sont-ils pas des vagabonds que guette la misère, la "goule"?

(I) Référence : Lettre de Verlaine à Ch. de Sivry (6 août 1878)

"Avoir relu Illuminations du sieur que tu sais, ainsi que sa Saison en Enfer, où je figure en qualité de docteur satanique".

(Le passage relatif aux griefs du "pitoyable frère" est trop précis pour qu'il ait pu s'y tromper, de même que les hallucinations.)

Il est étrange que Verlaine place "VAGABONDS" dans la SAISON, ceci après l' "avoir relu (e)"! Encore un exemple de son imprécision en matière chronologique.

VEILLÉES

Le titre est au pluriel et le poète a pris soin de distinguer trois paragraphes, formant ainsi trois poèmes. Selon Littré, la veillée implique l'assemblée de plusieurs personnes : mais il semble que Rimbaud emploie veille et veillée indifféremment. Si dans MATINÉE D'IVRESSE nous trouvons : "petite veille d'ivresse, sainte!", il écrit dans PHRASES : "une poudre noire pleut doucement sur ma veillée" où la veillée est bien solitaire. Le même usage est à signaler dans VAGABONDS : "que d'atroces veillées je lui dus!"

POÈME I

Le premier poème est structuré comme un quatrain avec ces rimes croisées :

sur le pré	/	l'ainée
l'ami	/	la vie

et le couplet final :

ceci	/	fraîchit
------	---	----------

Le poème n'est pas assujéti aux règles rythmiques de la versification mais chaque unité sémantique obéit à une loi rigoureusement parallèle.

	l'ami
dans la finale, répétition de la même structure <u>d'affirmation</u>	l'ainée la vie
dans l'introduction : même structure <u>d'identification</u>	c'est le repos éclairé c'est l'ami c'est l'ainée (c'est) l'air et le monde

et identité de la structure de  
dénégation

ni fièvre, ni langueur  
ni ardent, ni faible  
ni tourmentante, ni  
tourmentée  
... point cherchés

Le rythme, plus souple que dans la versification, épouse les variations sémantiques de la phrase. Ainsi il s'étale comme les rides à la surface de l'eau pour exprimer "le repos éclairé" mais il se fait plus simple et direct pour l'ami, sinueux pour la complexité des relations amoureuses, et enfin abrupt comme la vérité. Le couplet final remplit la fonction de distanciation habituelle connu sous "la morale de l'histoire" : remise en cause de son écriture par le poète.

Définition expérimentale donc de la veillée : "C'est le repos éclairé, ni fièvre, ni langueur, sur le lit ou sur le pré."

La veillée ne se conçoit que la nuit : aussi la lampe en est-elle le symbole (1) comme les "lumières" dans le ciel ("sur le pré"). Mais "éclairé" signifie davantage ici le fruit de l'étude et de la réflexion : "il feignait d'être éclairé sur tout ..." dit la VIERGE FOLLE (2) dont la parabole de Matthieu disait qu'elle n'avait su veiller. L'état de "repos éclairé" réunit ainsi les qualités d'équilibre intérieur et de totale disponibilité : conscience la plus éveillée jointe à la paix du corps et de l'esprit. Ce qui exclue tout excès dans un sens ou dans l'autre ("fièvre" c'est à dire excitation, et "langueur").

"... C'est l'ami ni ardent ni faible. L'ami." Nous retrouvons la même exclusion des extrêmes (ardent, faible) au profit de l'équilibre du

juste

---

(1) "la lampe éclaire très vivement ces journaux ... "  
ENFANCE V.

(2) DELIRES I : UNE SAISON EN ENFER.

milieu : cet équilibre ici souligne la confiance, qualité essentielle que l'on recherche chez l'ami. C'est elle aussi qu'établit la veillée.

"... C'est l'aimée ni tourmentante ni tourmentée.  
L'aimée."

Est exclu ce qui déforme ou ternit les relations amoureuses. La veillée réinstaura l'être dans son intégrité, calmées les passions et éloignés les soucis : c'est "l'aimée". Telle qu'en elle-même. Elle rétablit la transparence et l'harmonie de l'être, "l'air et le monde point cherchés. La vie."

Rimbaud répond ici à VAGABONDS : "moi pressé de trouver le lieu et la formule." Cette recherche est en effet synonyme d'insatisfaction, signe d'une absence à soi comme sentiment d'incomplétude. L'errance du vagabond s'oppose à la stabilité du repos éclairé comme l'angoisse et l'inquiétude à la paix intérieure. Cette stabilité est celle de celui qui demeure en lui-même, qui a fondé son équilibre et n'est plus en quête de quelque chose (l'air) ou de quelqu'un (le monde). Cette assise en soi et ce détachement que donne la veillée, c'est "la vie".

Cette acquisition est remise en question par le couplet final :

"Était-ce donc ceci?"

Pour toute réponse au doute soulevé par la question, le poète conclut :

"Et le rêve fraîchit."

Ce faisant, il anéantit la réalité de ce qu'il vient

d'écrire, C'est le même processus que dans PONTS où le poète détruit sa création : "... un rayon blanc tombant du haut du ciel anéantit cette comédie." Le rêve signifie en effet le démenti le plus cinglant à la réalité : "La vie". C'est la faille par où s'échappe la réalité qu'il croyait contenir.

Observons la justesse du rapprochement poétique : "le rêve fraîchit" - Le rêve appartient en effet à l'élément aérien et "fraîchir" est un terme de marine : à la question posée répond la dissolution des éléments, la désagrégation de la réalité poétique en images fuyantes, insaisissables, comme le rêve.

Mais comment expliquer cette métamorphose de la conscience? Le rêve implique justement le sommeil qui est l'antithèse de la veille. Comment concilier veille et rêve? Il existe en effet un niveau de conscience intermédiaire entre la veille et le sommeil, connu sous le nom de "rêve éveillé". Cet état mixte, - puisque la raison et l'imagination y prennent part -, a été l'objet des expériences de René Daumal du "Grand Jeu", entre autres. (1) Il semblerait que les substances hallucinogènes aient eu quelque part dans ces recherches.

Longtemps avant, le Dr. Moreau de Tours, dans son fameux ouvrage "Du Haschisch et de l'Aliénation Mentale" avait reconnu l'étroite corrélation entre ces mêmes substances et ce qu'il nommait alors l' "état mixte" (2) : "L'opium paraît jouir à un haut degré de la faculté de développer cette sorte d' "état mixte" ..." et il cite à l'appui de sa thèse le témoignage intéressant d'un opiomane anglais : "Le premier changement que je remarquai ... se manifesta par des visions ... Au moment où s'augmentait dans mes yeux la faculté de créer, une espèce de

(1) cf. in "Le Grand Jeu" : "le rêve éveillé" p. 124 M. Random Ed. Denoël.

(2) cf. Chap. II. p. 166 : "Etat intermédiaire à la veille et au sommeil."

sympathie s'établissait entre l'état de rêve et l'état de veille où je me trouvais ... je ne pouvais penser à une chose sans qu'aussitôt elle ne m'apparut comme un fantôme." (I) Ainsi, commente notre auteur, "les images qu'il lui plaisait d'évoquer avaient toute la véracité et ... toute l'extériorité" d'images réelles.

Mêmes observations en ce qui concerne les effets du haschisch (2) : "au fur et à mesure que l'action du haschisch se fait plus vivement sentir, on passe insensiblement du monde réel dans un monde fictif, imaginaire, sans perdre, toutefois, la conscience de soi-même ; en sorte qu'on peut dire qu'il s'opère une sorte de fusion entre l'état de rêve et l'état de veille ; on rêve tout éveillé." S'appliquant aux préoccupations de l'état de veille, il note encore (3) que "nos perceptions sont souvent plus vives, plus lucides, notre intelligence plus éclairée ..." sous l'influence du haschisch.

Pour conclure ce poème, rappelons les affirmations triomphantes de MATINEE D'IVRESSE :

"Petite veille d'ivresse, sainte!  
Nous avons foi au poison ..."

## POEME II

"L'éclairage revient à l'arbre de bâtisse. Des deux extrémités de la salle, décors quelconques, des élévations harmoniques se joignent."

Le décor clos et fantastique nous évoque encore les fameuses

---

(1) Le rapprochement avec le passage suivant de VAGABONDS s'impose :  
"Je créais ... les fantômes du futur luxe nocturne."

(2) p. 133 ibidem

(3) p. 167 "

priaons de PIRANESI. Ce qui distingue cette description architecturale, c'est le mouvement de convergence qu'elle esquisse : retour ("éclairage revient") vers un axe ("l'arbre de bâtisse") ou jonction en un point central ("des deux extrémités"). Ici, comme dans JEUNESSE, Rimbaud associe la musique à l'architecture. (I)

"La muraille en face du veilleur est une succession psychologique de coupes de frises, de bandes atmosphériques et d'accidences géologiques."

Le lien entre le veilleur et la lampe est mis en évidence : l'éclairage alimente l'imagination du poète par les formes qu'il crée ou les reliefs qu'il suggère. Cette primauté de l'imagination est reconnue implicitement par le poète : "succession psychologique" signifie en effet que les plans successifs qu'il "voit" ne sont que les projections de son psychisme.

Si l'on s'en tient à la théorie du rêve éveillé, on doit admettre que le poète voit réellement ce qu'il décrit. Il ne fait donc pas oeuvre d'imagination, à proprement parler : il transcrit. Il est capable par ailleurs de garder son esprit critique comme en témoigne cette révélation significative du poète, que nous avons déjà relevée : "une succession psychologique". Selon Moreau de Tours (2), le fumeur de haschisch "ne perd point conscience de sa situation ... on peut avoir des hallucinations et conserver la faculté de juger sainement la position dans laquelle on se trouve, et de plus en étudier la cause psychologique ..." et, précise-t-il, il en est de même avec l'opium.

---

(I) "Toutes les possibilités harmoniques et architecturales s'émouvent autour de ton siège." : JEUNESSE IV

(2) cf. aussi Baudelaire in "Du Vin et du Haschisch" p. 158 : "La musique s'associe avec les objets qui sont sous vos yeux. Les peintures du plafond prennent une vie effrayante.. Vous prendriez votre place et votre rôle dans les plus grossiers papiers peints qui tapissent les murs des auberges."

Il y a hallucinations chez le rêveur éveillé parce qu'il entend et voit réellement ce que lui rapportent les sens de l'ouïe et de la vue. C'est ce caractère d'extériorité qui donne à l'hallucination (I) sa véracité, et par là, sa force assimilatrice à la réalité : comment douter d'un message transmis par nos sens alors que nous sommes à l'état de veille? Et justement le fait que le poète sache à quoi s'en tenir sur la réalité de ses visions, nous incline à penser que cet état second a été provoqué délibérément.

... "Rêve intense et rapide de groupes sentimentaux avec des êtres de tous les caractères parmi toutes les apparences."

C'est encore le spectacle de la Comédie humaine avec ses personnages (les caractères), ses costumes et ses décors (les apparences) et les métamorphoses incessantes de leurs combinaisons en tableaux scéniques (les groupes sentimentaux). "Rêve intense et rapide" ne fait que reprendre "une succession psychologique" : le contenu sémantique est très proche. Si, en effet, "psychologique" révèle l'irréalité de ce que le poète voit, il est facile, de là, de glisser vers le rêve.

Nous avons montré que, plutôt que d'un rêve, il s'agit en fait d'un rêve éveillé. Ce poème illustre fort bien le processus du rêve éveillé ; ses deux parties sont structurées selon le même dessin : insistance sur le décor et extrême mobilité de la vision qui conserve le caractère d'une réalité perçue malgré la dénégation du poète.

---

(I) "L'hallucination est le rêve des sens extérieurs"  
Définition de Moreau de Tours : p. 184 (op. cit.)

cf. A. Maurois : "Dans une illusion, l'erreur provient de l'interprétation. Dans une hallucination, c'est la sensation même qui est dénaturée." "Illusions".

POÈME III

"Les lampes et les tapis de la veillée font le bruit des vagues, la nuit, le long de la coque et autour du steerage."

L'atmosphère remplit le lieu, et par là, l'efface de la conscience du poète : c'est pourquoi il choisit la métonymie ("les tapis de la veillée") de préférence à la situation concrète. L'atmosphère de la veillée est elle-même résumée, comprise, par "les lampes et les tapis". La lampe, nous l'avons rappelé précédemment, est le symbole de la veillée, ainsi qu'il en est dans la parabole des Vierges sages et des Vierges folles reprise par Rimbaud dans UNE SAISON EN ENFER. La lampe signifie la veillée parce qu'elle témoigne d'une présence. Les tapis, de même, évoquent l'univers de la veillée : confort, chaleur, bruits assourdis ; tous nécessaires au repos éclairé, au bien-être du corps sans lequel l'esprit ne peut s'élever.

Ayant reculé les lieux dans le domaine des ombres qui l'entourent, le poète est libéré de l'espace, il peut s'y déplacer à son gré, selon son intuition. Celle-ci le transporte ainsi en mer : le veilleur n'est-il pas, aussi, isolé dans son royaume? Et puis, "le bruit des vagues, la nuit, le long de la coque", n'est-il pas recréé par "la rumeur tournante et bondissante des ... nuits humaines" (1) ou les "rumeurs des villes, le soir .." (2) et (3).

"La mer de la veillée, telle que les seins d'Amélie."

Paix de la veillée comme seule la mer sait apaiser et

---

(1) MYSTIQUE

(2) DEPART

(3) Le "steerage" signifie que Rimbaud, comme bien des jeunes voyageurs de nos jours, voyageait en classe pont (deck class).

la femme bercer. Rappelons ces vers de VOYELLES :

"U, cycles, vibrations divins des mers virides,  
.... paix des rides

Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;"

dans lesquels se trouvent réunis les thèmes de la mer et de la veillée (l'étude). "Rides" sert d'embrayeur (1) pour passer de celle-ci à celle-là.

"Les tapisseries, jusqu'à mi-hauteur, des taillis de dentelle, teinte d'émeraude, où se jettent les tourterelles de la veillée."

On ne compte pas moins d'une quinzaine de dentales dans ces deux lignes, avec une très forte dominance des "t". Cette technique étouffe les sonorités de la phrase, comme le tapis étouffe les bruits. Le rythme lui-même est amorti par des suspensions répétées. Il s'en dégage un air de douceur qui convient à l'atmosphère de la veillée (tapisseries, dentelle, tourterelles). Douceur touffue (taillis de dentelle) dans laquelle le poète plonge et se perd comme dans une mer (émeraude).

"La plaque du foyer noir, de réels soleils des grèves :  
Ah! puits des magies ; seule vue d'aurore, cette fois."

La contemplation du veilleur (2) métamorphose non seulement les lieux mais les choses : ainsi le foyer ouvre le spectacle grandiose d'un ciel d'aurore. Le poète précise pourtant : de réels soleils des grèves. C'est à dire qu'il leur consent l'extériorité de la sensation, ce qui les distingue de l'imagination : il les a vus réellement. Mais aussitôt il s'explique, en rendant

(1) (SHIFTER)

(2) cf. Baudelaire : "M'oublier une nuit entière à surveiller la flamme droite d'une lampe ou les braises du foyer."

in "Les Paradis Artificiels"

à l'Actant ce qui lui appartient, dans une exclamation émerveillée : "Ah! puits des magies", signifient par là les ressources inépuisables et le mystère insondable de ce pouvoir magique. "Cette fois" témoigne enfin d'une expérience maintes fois renouvelée. Il est difficile en face de ce faisceau d'indices de ne pas conclure à l'usage d'un stupéfiant. L'illusion de cette vision de soleils est un phénomène classique, attribuable aux substances hallucinogènes. (I)

Concluons par cette anecdote rapportée par Moreau de Tours (2) dont la tonalité est assez voisine : "La nuit venue, nos mangeurs de haschisch crurent assister à une splendide fête nocturne et voir une magnifique illumination. Des lumières brillaient ... aux balcons, une foule d'individus en habit de gala allaient et venaient ... Quelle était la source de cette fantasmagorie? Des lanternes de papier de couleur, appendues aux boutiques ... quelques Arabes attardés regagnaient lentement et silencieusement leur demeure."

---

(I) cf. Baudelaire : "cette ivresse de l'amour enfermée dans l'autre ivresse (celle du haschisch) comme un soleil dans un soleil." "Les Paradis Artificiels" op. cit. p. 308 : La Pleïade.

(2) p. 122 op. cit. "Du Haschisch"

M Y S T I Q U E

C'est en effet bien d'une vision apocalyptique dont il s'agit : les anges, les prés de flammes, les homicides et les batailles, la ligne des orientes, des progrès, l'abîme. Et cependant la tonalité du poème est singulièrement dénuée d'émotion ; il nous est même présenté comme un tableau : "la bande en haut du tableau". Cette distanciation esthétique autorise à écarter une expérience mystique : elle apparaît incompatible avec la nature de celle-ci.

L'espace du tableau est très fortement organisé ; sur un plan statique, nous avons une série de positionnements bien marqués, ainsi : A gauche, le terreau de l'arête ....

Derrière l'arête de droite .....

la bande en haut du tableau

en face du talus

l'abîme fleurant et bleu là-dessous

Ces notations topologiques ont pour effet principal de renforcer la réalité du tableau en lui conférant une véracité certaine. Le poète décrit avec la précision de la "chose vue", il n'imagine pas. Puisque nous avons écarté l'hypothèse de l'extase, la seule explication satisfaisante, c'est à dire rendant compte des faits relevés, est celle d'une vue naturelle mais transfigurée. Le poète voit effectivement ce qu'il décrit, mais dans un ciel comme nous le montrerons.

L'espace de MYSTIQUE est aussi dynamique : le mouvement ajoute à la description une qualité essentielle qui est la vie. Est-il possible de structurer ce mouvement, de lui donner une

direction et un sens? Pour répondre à ces questions, il est nécessaire de grouper les images ; ainsi :

- sur la pente du talus les anges .....
- La douceur fleurie des étoiles et du ciel et du reste descend en face du talus .....

forment un couple descensionnel, (la pente étant orientée de haut en bas et les anges étant des créatures célestes.) qui s'oppose au dynamisme du couple ascensionnel suivant :

- Des prés de flammes bondissent jusqu'au sommet du mamelon
- et
- la rumeur tournante et bondissante des conques de mers et des nuits humaines.

C'est, rappelons le, la dynamique propre au rêve éveillé. (1) Les anges, les étoiles, le ciel contrastent avec la violence du monde de l'homme, son tumulte ; "bondir" appartient au langage instinctif, il exprime aussi bien les éléments déchaînés (la mer) que "le bond sourd de la bête féroce". (2)

La structure antithétique que nous tenons de dégager est chargée de sens : le poème s'ouvre sur une vision de suaves créatures célestes, il s'achève dans la béatitude. Entre les deux, le thème ascensionnel est alimenté par les forces instinctives ou sauvages, principalement du monde de l'homme. (3) L'ascension devient assaut, conquête, c'est ce que souligne le redoublement de "bondir". Si l'on veut extraire un sens symbolique, on peut remarquer que "le terreau de l'arête est piétiné ...",

(1) cf. R. Desoille : "Le Rêve Eveillé en Psychothérapie" PUF 1945

(2) UNE SAISON EN ENFER : "Jadis ..."

(3) Les prés de flammes, les homicides, les batailles, les bruits désastreux.

que la conquête sera donc vaine, et cette sanglante lutte pour la suprématie sans avenir.

Le seul élément positif du tableau, concernant l'homme, c'est "la ligne des orientés, des progrès." L'association orient-progrès est tout à fait classique : c'est un archétype fort répandu (le soleil levant), que Rimbaud utilise volontiers. Ainsi dans VIES III : "dans une magnifique demeure cernée par l'Orient entier j'ai accompli mon immense oeuvre ..."

On peut parler d'une véritable géométrie de l'espace dans MYSTIQUE tant les termes spécifiques sont prédominants dans le texte : "le terreau de l'arête" et "l'arête de droite", "... filent leur courbe et "la ligne des orientés". C'est le même langage que nous avons remarqué dans PONTS, la même association intime entre la langue mathématique et la langue musicale : "les bruits ... filent leur courbe" et "la bande en haut du tableau est formée de la rumeur tournante". Depuis les Anciens, les mathématiques sont reconnues comme la mère de l'harmonie et de la musique : c'est ce rapport que le poète retrouve.

"La rumeur tournante ... des conques des mers et des nuits humaines" traduit le ravissement du poète, comme la vision son émerveillement. Ainsi dans DEPART le poète s'écrie dans un élan d'enthousiasme : "O Rumeurs et Visions!" La vision, c'est "les anges (qui) tournent leurs robes de laine dans les herbages ...". Associé à la musique, tourner implique une certaine euphorie, et il en est même pour les évolutions aériennes de ces anges. Griserie des sens donc qui rappelle d'autres "Dames qui tournoient sur les terrasses voisines de la mer : " (I)

Le dernier paragraphe du poème est le prélude du poème suivant : AUBE. Du sommet du mamelon le poète contemple le soleil levant, "la ligne des orient". Evoquons LE BATEAU IVRE :

"J'ai vu le soleil bas, tâché d'horreurs mystiques  
Illuminant de longs figements violets ... "

Ce sont ces mêmes "figements violets", le violet étant la couleur mystique par excellence, qui ont pu inspirer le titre du poème. (1)

Au-dessus du poète, "en haut du tableau", le ciel est encore noir "des nuits humaines" - mais "en face du talus" vers l'orient, l'aurore bleuit déjà les étoiles, et le ciel descend en lumière blutée dans l'abîme qui s'ouvre à ses pieds. Au sommet du mamelon, le poète occupe une position "entre ciel et terre", le ciel et l'abîme se confondant devant lui : "la douceur fleurie des étoiles et du ciel ... - contre notre face .." (2)

Si l'on fait la relecture du poème dans cette perspective, les "anges" qui tournent leurs robes de laine seraient les nuages moutonneux flottant dans les "pâturages" célestes. Les "prés de flammes" peuvent représenter les lueurs rougeoyantes s'étirant en flammes dans le ciel. "A gauche", c'est la terre, le monde

(1) Observons aussi que le poème précédent finissait sur le même thème : "seule vue d'aurore, cette fois ... "

cf. le poème de Baudelaire : "La Vie Antérieure" dont les resonances sont en harmonie avec MYSTIQUE :

" .. Les houles, en roulant les images des cieus  
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique  
Les tout-puissants accords de leur riche musique  
Aux couleurs du couchant réflété par mes yeux."

(2) idem. Baudelaire : "C'est là que j'ai vécu dans les voluptés  
calmes,  
Au milieu de l'azur ... "

Novalis ("Hymnes à la Nuit, III) : "Le paysage semble monter doucement dans les airs ... "

des hommes. "Derrière l'arête de droite ..." : l'arête de droite, c'est naturellement l'horizon à l'orient, (I) et "derrière" signifie au-delà, la promesse symbolique du soleil levant.

MYSTIQUE apparaît finalement comme un poème allégé de toute matière ; la vue est transfigurée en vision. L'espace est intemporel et infini ; l'écriture est abstraite. Et MYSTIQUE garde ainsi son mystère : transport dans un autre monde, rencontre d'un au-delà. MYSTIQUE nous apparaît comme un tableau surréaliste d'origine hallucinatoire ; dont le poète est le spectateur plus que l'auteur. L'absence d'émotion impliquée par le ton purement descriptif, révèle une vision rompue à toutes les fantaisies de l'hallucination. La démesure est devenue mesure, l'extraordinaire est la norme, la fréquentation prolongée de l'au-delà est d'habitude.

---

(I) Dans ORNIERES, l'aube se trouve aussi à droite du tableau : "à droite l'aube-d'été".

A U B E

Tout le poème n'est qu'une élaboration des quatre premiers mots : "J'ai embrassé l'aube d'été." L'embrassement est d'abord le mouvement circulaire des bras autour de l'objet aimé comme le précise le poète : "je l'ai entourée." ; c'est ensuite le contact corporel qui éveille le sens du toucher : "et j'ai senti un peu son immense corps." Par le cercle qu'il referme sur son objet, l'embrassement contient potentiellement la prise de possession : c'est à dire la négation des limites de l'un à l'autre. Cette virtualité est ici mise en oeuvre dans ce qui apparaît comme une fusion amoureuse : "L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois." L'acte d'amour s'achevant dans le sommeil : c'est le sens implicite de la finale du poème : "Au réveil il était midi."

Comment interpréter cette mystique érotique ? : peut-être comme une reconquête de l'état pré-adamique de "fils du Soleil", l'état non-séparé de l'homme à la nature quand le langage des bêtes et des plantes n'avait point de secrets pour lui : "La première entreprise fut, ... une fleur qui me dit son nom." (I) Cet état, le poète nous en précise indirectement la substance : il s'acquiert par la perte de ses propres limites, la dissolution de son "ego", c'est ce que signifie, du moins, le processus de fusion. La conscience du "moi" disparaît à l'instant même de sa fusion -

---

(I) cf. les évocations de l'âge d'or chez Novalis : "J'ai autrefois entendu parler de temps anciens : les bêtes, dit-on, les arbres et les pierres parlaient alors avec les hommes."

H. d'Offterdingen : Ch. I. p. I in "Les Romantiques Allemands" : La Pléiade

identification à l'aube : le sommeil lui succède, - ou plus précisément la perte de conscience du temps. C'est ce que signifierait la précision : "au réveil il était midi." On est fondé à penser même qu'il s'agirait d'un ravissement des sens, d'un hiatus dans l'axe du temps : brève expérience de l'a-temporalité, "Silences traversés des Mondes et des Anges." (1) Cet état d'harmonie et de transparence avec les êtres et les choses, est ici le royaume de l'enfance : "l'aube et l'enfant .." Il exige en effet une qualité essentielle : l'innocence ; c'est elle qui donne "la vision de la pureté" (2). Pureté de l'aube, pureté de l'enfance.

"Rien ne bougeait encore au front des palais. L'eau était morte. Les camps d'ombres ne quittaient pas la route du bois."

Nulle trace de vie chez les humains : les fenêtres du palais sont closes. Le paysage lui-même est immobile. La nature n'est pas encore sortie de son sommeil. La présence de palais, comme dans un conte, crée une atmosphère merveilleuse. C'est dans ce domaine interdit que pénètre l'enfant : il a le bonheur de surprendre l'intimité de la nature au seuil du jour. Intimité a un sens plus précis de "secret" ; la nature est encore ensevelie ici sous ses voiles. C'est une nature limbaire. (3) Ceux-ci, bientôt seront écartés : "Alors je levai un à un les voiles." Car derrière les voiles, il y a le mystère, celui qui justement "dévoilé", deviendra révélation.

Il ne nous reste qu'à suivre l'enfant dans son exploration émerveillée : "J'ai marché, réveillant les haleines

(1) VOYELLES

(2) IMPOSSIBLE : UNE SAISON EN ENFER

(3) qui a quelques résonances avec la tonalité de la poésie de J. Supervielle.

vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit." Le texte est très proche de celui d'ORNIERES : "A droite l'aube d'été éveille les feuilles et les vapeurs et les bruits de ce coin du parc ..." Il y a une analogie certaine, notamment, entre les "vapeurs" et les "haleines vives et tièdes" de ces bêtes encore chaudes du sommeil de la nuit. Et déjà, c'est le contact privilégié, exceptionnel, la réalité raisonnable qui bascule découvrant un monde nouveau : non seulement les animaux ne sont pas effrayés à son approche (1), mais ils manifestent une certaine curiosité : " ... les ailes se levèrent sans bruit." Le symbole de cette communication rétablie avec la nature, c'est le regard : "les pierreries regardèrent." Au contraire, dans APRES LE DELUGE, les pierres précieuses fuient le regard du poète : "Oh! les pierres précieuses qui se cachaient .. "

Est-il possible d'identifier ces "pierreries"? Le poète a parlé précédemment (2) d'"herbages d'acier et d'émeraude." (Groupe nominal "A"). Dans la phrase suivante il y a un "sentier déjà empli de frais et blêmes éclats." (Groupe nominal "B"). "Déjà" signifie que la clarté de l'aube commence à pénétrer le sous-bois. "Eclats" et "pierreries" ont des axes sémantiques en relation corrélatrice, comme "émeraude".

"herbages" et "frais" sont eux-mêmes en relation de complémentarité. Entre les reflets d'acier et les blêmes éclats nous repérons des affinités de champ sémantique : les reflets bleutés de l'un et l'éclat livide de l'autre. Ainsi des lèvres bleues dans un visage livide. Ils sont d'ailleurs placés sous le même signe lunaire.

Ces différentes correspondances deux à deux permettent

---

(1) Prêsumons, par "a contrario", que s'ils s'étaient enfuis, les battements d'ailes n'auraient pas manqué de causer quelque tumulte.

(2) cf. HYSIQUE.

d'établir un rapport d'homologie entre le groupe nominal (A) et (B). Les "pierreries" appartiennent donc au même champ sémantique que les "herbages" : très probablement ce sont les gouttes de rosée qui perlent au fil des herbes, et captent la lumière.

" ... La première entreprise fut ... une fleur qui me dit son nom."

Il est utile de s'arrêter sur la connotation de ce terme : l' "entreprise" dans VAGABONDS connote le retour à l'état primitif de "fils de Soleil". Et ici de même, le poète a retrouvé cet état originel, il est entré dans le jardin d'Eden. Le signe de son admission c'est la fleur "qui (me) dit son nom." : il est désormais accepté, il est parmi les siens. Dire son nom, c'est révéler son essence, le secret de son être comme le montre l'exemple fameux de la Bible où Dieu révèle son Nom à Moïse : "Je Suis Celui Qui Suis". Mais plus simplement, comme la fleur du Petit Prince, dire son nom, c'est être unique. C'est aussi un témoignage de confiance : la fleur n'éprouve aucune crainte de l'enfant, elle est comme apprivoisée, bien que sauvage.

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

Cet état de grâce englobe aussi bien les éléments naturels dont le poète comprend le langage et auxquels il répond : son rire se fait l'écho de la joie désordonnée et espiègle de ce lutin blond qui joue dans les sapins. Le poète a peut-être choisi "wasserfall" (I) au lieu de cascade

---

(I) Mais "cascade" est aussi d'origine étrangère.

pour l'harmonie musicale : les sonorités en "l", dans wasserfall, blond, s'échevela s'associent plus facilement à l'eau.

" ... je reconnus la déesse."

La déesse, c'est la divinité mythologique du lieu : ici donc la déesse du bois (cascade, sapins) c'est à dire Diane chasseresse. La chasse se pratique justement au point du jour. Dans VILLES I, nous trouvons la relation explicitée : "Là-haut, les pieds dans la cascade et les ronces, les cerfs têtent Diane." Mais peut-être n'est-il pas nécessaire de mettre un nom sur cette apparition : c'est l'Aube personnifiée. Le poète la reconnaît à la "cîme argentée" du wasserfall : c'est à dire dans la lumière étincelante de l'eau au bord de sa chute.

" ... Alors je levai un à un les voiles."

C'est le geste symbolique qui va révéler le mystère caché dans les apparences, (1). C'est la voix de la connaissance mystique qui s'achève dans la fusion de l'union d'amour.

".. Dans l'allée, en agitant les bras."

Ecarter les voiles, c'est disperser d'abord le charme des reflets, trompeurs parce qu'ils ne sont justement pas l'être lui-même mais seulement sa manifestation. (2)

"... Par la plaine, où je l'ai dénoncée au coq."

Le coq est en effet le messager de l'Aube, qu'il annonce.

(1) derrière lesquelles l'Aube se cache

(2) Ce sont tous les charmes qu'il vient de subir et qui l'ont un moment subjugué.

Cette fois, c'est le poète qui vient dénoncer sa présence :  
trahison qui a pour but de la révéler, la faire reconnaître et  
donc dévoiler son mystère.

" ... A la grand'ville elle fuyait parmi les  
clochers et les dômes, et courant comme un mendiant  
sur les quais de marbre, je la chassais."

Les dernières ombres projetées sur les quais de marbre  
ce sont les haillons que l'Aube accroche au faite des édifices,  
et qu'elle abandonne dans sa fuite, à son poursuivant. Ce sont  
encore des voiles arrachés au mystère de l'Aube, jusqu'à la  
rencontre face à face qui sera aussi la prise de possession, où  
tous les voiles tomberont : "je l'ai entourée avec ses voiles  
anassés."

NOCTURNE VULGAIRE

"Nocturne" est un terme de musique. Selon Littré, c'est "un morceau de piano d'un caractère un peu rêveur."

Retenons ainsi l'analogie musicale et la rêverie. "Vulgaire" signifie alors qu'il ne faut pas rechercher dans ce poème, profondeur et élévation d'esprit, mais plutôt un exercice assez commun.

Si le titre ne trompe pas, il laisse présager un poème très fluide, libre dans ses associations - comme le rêve -, formé peut-être d'une suite d'improvisations nées de l'instant et du lieu. Un motif encadre le poème et lui donne son signe : "Un souffle disperse les limites du foyer". Il s'agirait donc d'une vague rêverie à prétexte, dont le point de départ et le point d'arrivée est la fascination exercée par le feu. Et pourtant cette interprétation n'est pas satisfaisante : Rimbaud n'est rien moins qu'un rêveur, et nous connaissons sa piètre opinion des "Nuits... fadasses" (1) de certain Romantique! Observons que l'association du feu et de la nuit (2) crée une situation favorable à la veillée. Ne serait-ce donc pas l'une de ces "petite veille d'ivresse" dont le poète est coutumier, comme en témoigne les poèmes intitulés : VEILLÉES? Cette hypothèse acquiert une grande force quand on examine la connotation du lexème qui est à la source de la rêverie : le foyer. Il apparaît précisément dans la contexte

---

(1) cf. Lettre à P. Demeny, dite : "du voyant".

(2) cf. Nocturne vulgaire.

de la veillée : "la plaque du foyer noir, de réels soleils des grèves : ah! puits des magies ;" (1) et associé à un pouvoir magique qui ordonne l'imagination en présence réelle. Le poète prend soin de préciser ce caractère ("de réels soleils") et d'en indiquer l'explication par un signe de ponctuation. (2) Nous avons cru possible d'identifier cette magie : une substance hallucinogène, probablement opium ou haschisch. On sait la puissance d'attraction, de fascination même, qu'exerce sur le fumeur la lumière et les couleurs ; - et particulièrement le feu, dont la mobilité assure une emprise illimitée, - car sans cesse renouvelée, sur le monde des formes, une récréation de l'espace. Le foyer enfin, par sa nature même, attire la concentration de la vision, qu'il capte et fixe ; il favorise ainsi par l'immobilisation du regard l'évasion de l'esprit hors de l'espace et du temps réels : "Ce Charme! il prit âme et corps, Et dispersa tous efforts." (3)

L'image choisie par le poète, le "puits des magies" recoupe l'aire sémantique précédente : les profondeurs insondables (le puits) attirent le regard qu'elles captent et fixent jusqu'à provoquer le vertige : l'oeil est prisonnier du "charme", il tombe dans son attraction.

Déjà dans la nuance entre la forme introductive et la finale ("des foyers" au lieu "du foyer") on reconnaît la différence entre l'imaginaire et le réel. C'est que le charme a déjà opéré son pouvoir magique de transmutation des lieux (4) : "Un souffle ouvre des brèches opéradiques ...". Des brèches sont ouvertes dans la réalité spatio-temporelle par lesquelles s'engouffrent les visions poétiques : nous assistons à un véritable éclatement

(1) VEILLEES III

(2) les deux points qui précèdent "puits des magies".

(3) O SAISONS, O CHATEAUX!

(4) "maîtres jongleurs, ils transforment le lieu et les personnes ..." : PARADE.

de l'espace qui s'ouvre à l'infini, offert à toutes les possibilités. La réalité autour du poète sombre : fait eau de toutes parts comme un navire qui coule. Les cloisons s'effacent, la perspective des toits est brouillée, les croisées de la chambre éclipsées, tandis que la vue se concentre sur le foyer, déjà multiplié ; l'espace quotidien semble être évacué. Le poète lui-même s'évade des lieux : "le long de la vigne ... je suis descendu dans ce carrosse ..." "Les blêmes figures lunaires, feuilles, seins" qui "tournoient", suggèrent un kaléidoscope de formes hallucinatoires.

Un des phénomènes les plus typiques de l'action du haschisch (I), c'est la dissociation des idées : "ces idées, que la volonté n'a point évoquées, surgissent dans votre esprit on ne sait pourquoi, ni comment ... on les suit dans leurs associations les plus bizarres, dans leurs créations les plus impossibles et les plus fantastiques ... .. nous nous abandonnons sans réserve à nos sensations intérieures : nos yeux, nos oreilles n'ont cessé d'être ouverts, mais pour ne plus admettre que les impressions fournies par la mémoire ou l'imagination ; enfin, pour rendre brièvement et fidèlement ma pensée, nous nous endormons en rêvant .... cependant elles sont loin d'avoir l'incohérence des rêves ordinaires."

Cet exposé peut être repris tel quel à l'usage de notre poème. Voici l'exemple baroque de ce carrosse d'époque, et sa bizarre association à un corbillard ; le "pivotement des toits rongés", l'apparition des "blêmes figures lunaires", "les bêtes féroces et les armées", "la source de soie" et ce "dételage aux environs d'une tache de gravier". Le poème entier est l'illustration du "tableau" que nous avons reproduit, jusque dans ses

---

(I) cf. Moreau de Tours, "Du Haschisch" : op. cit. p. 62.

détails ; ainsi l'état de rêve éveillé auquel il est fait allusion ("nous nous endormons en rêvant") se retrouve dans ce véhicule : "corbillard de mon sommeil" et ces "bêtes de songe". "Sommeil" et "songe" reprennent à la lettre la définition de l'auteur.

Mais suivons-le dans son enquête : (1) "Livré à lui-même le hachisé subira l'influence de tout ce qui frappera ses yeux, ses oreilles, l'impressionnera d'une manière quelconque ...". Et à titre d'exemples : "c'est un réchaud plein de charbons ardents que je vois dans un verre de limonade. C'est une lumière qui se multiplie en dix ou douze autres, lesquelles se trouvent rangées autour d'une bière dans laquelle je m'imagine être couché!" (2)

Dans le même chapitre consacré aux illusions (3) de la vue sous l'empire du haschisch, l'auteur observe que "l'image (née de ces circonstances) a toute la vivacité de l'impression sensorielle, car (on) la perçoit de la même manière qu' (on) la perçoit en état de rêve:

"Il m'est arrivé plusieurs fois, considérant le portrait de quelque personnage, de voir ce portrait s'animer tout à coup ... Toute la physionomie prenait une expression que la vie seule peut donner ... je reculai m'écriant : C'est de la magie! ... (4)

Même autonomie de l'image dans le poème ; elle apparaît comme extérieure, indépendante : " ... un vert et un bleu très

---

(1) cf. Moreau de Tours : "Du Haschisch" : op. cit. p. 122.

(2) id. 123

(3) dans son acception clinique, "l'illusion est nécessairement limitée. On voit, on entend en rêve, à l'occasion d'impressions faites sur les sens de la vue, de l'ouïe ; l'imagination agit dans les limites de l'activité sensoriale".  
Moreau de Tours : op. cit. p. 130.

(4) ibidem

foncés envahissent l'image", évoluant selon sa dynamique interne. La puissance évocatrice des images de Rimbaud tient certainement au fait qu'il les voyait, selon les mots de notre auteur "avec toute la vivacité de l'impression sensoriale." C'est cette force de réalité qui leur confère ce charme : leur pouvoir envoûtant, leur vitalité aux ressources surprenantes ; ainsi l'exemple suivant, où nous subissons le choc de l'image : "Et nous envoyer, fouettés à travers les eaux clapotantes et les boissons répandues, rouler sur l'aboi des dogues ..."

Comme dans le processus d'un rêve éveillé, le poète conserve le fonctionnement de ses facultés intellectuelles, c'est à dire qu'il reste lucide, il sait qu'il rêve. Voici la comparaison établie par le Dr Moreau (I) : "Sans cesser de dormir, nous avons quelquefois conscience de nous-mêmes, nous savons que nous rêvons ; lorsque le rêve nous plait, ... et lorsque nous sentons qu'il va finir, nous nous disons : pourquoi tout cela n'est-il qu'un rêve? ... C'est absolument l'état dans lequel se trouve celui qui éprouve l'influence du haschisch."

Et comme s'il était brusquement conscient de la tare qui vicie radicalement ses visions - et c'est une prise de conscience lourde de sentiments de frustration -, le poète retombe dans la réalité, qui n'a pas "bougé" : " ... un souffle disperse les limites du foyer". Comme si rien n'avait changé, il est ramené à son point de départ : tout n'était-il donc qu'illusion? (à moins que le mouvement de la réalité fût lui-même circulaire .... comme le voulait Nietzsche, ce contemporain du poète.) N'est-ce pas là précisément la leçon du poème? Tout l'art du poète est impuissant à modifier le réel : on comprend dès lors son amertume et, - malgré le culte qu'il lui porte -, le dédain dans lequel il le tient. Dédain sensible dans le titre même "Nocturne Vulgaire" comme il

---

(I) cf. op. cit. p. 65 - 66

l'était déjà dans PONTS : "Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie."

M A R I N E

Le titre est un emprunt au vocabulaire de la peinture : une "marine" est en effet "un tableau représentant des sujets marins" (Littré). Ce poème ne se présente pas toutefois comme les tableaux que nous avons pu étudier précédemment ; en effet, dans ORNIERES et MYSTIQUE, l'organisation de l'espace vient au premier plan, la scène est ainsi située :

Dans ORNIERES : à droite l'aube d'été  
les talus de gauche

Dans MYSTIQUE : à gauche, le terreau de l'arête ...  
derrière l'arête de droite ...  
La bande en haut du tableau

Dans MARINE nous ne trouvons pas ces divisions de l'espace : c'est qu'il forme une unité indissociable dont la cohésion même réside dans une fluidité étonnante. Cette fluidité lui confère des qualités plastiques exceptionnelles. Et pourtant le poème démarre avec fracas dans la lourdeur de "chars d'argent et de cuivre", lourdeur appuyée par la reprise inversée : "les proues d'acier et d'argent". Les images sont chargées d'une atmosphère guerrière, elles évoquent le fracas des armes, la conquête. Les métaux eux-mêmes sont éclatants : l'argent, le cuivre, ou majestueux : "les proues d'acier et d'argent". Ce sont les symboles de l'ère moderne : le luxe (argent, cuivre) associé à la puissance de l'industrie (l'acier). Déjà, dans VILLES II, le poète s'extasiait devant le luxe moderne : "l'éclat impérial des bâtisses", un dôme fait d'une "armature d'acier artistique de quinze mille pieds de diamètre environ", "des

passerelles de cuivre".

Le rythme est parfaitement adapté à la lourdeur majestueuse des éléments : il est lent et solennel. La reprise inversée, déjà signalée, assure l'équilibre harmonieux des deux premiers vers par la correspondance des proportions, (7 syllabes) et la rime interne. Les tirets à la fin des trois premiers vers suspendent le texte et permettent ainsi à l'auteur d'entrelacer dans la trame du poème ce qui appartient à la mer (les proues - vaisseaux) et ce qui rattache à la terre (les chars). Ce rapprochement calculé provoque la contamination de l'élément solide par l'élément liquide.

D'abord dans le parallélisme des images :

"les proues ..... battent l'écume, - "

"les chars ..... soulèvent les souches des ronces."

Images du labour qui expriment en fait l'analogie, soutenue par l'étymologie, entre sillage, et sillon : leur valeur symbolique est extensive : l'homme s'ouvre un chemin par la force dans une nature résistante.

ensuite, - dans la deuxième partie du poème, dans une véritable subversion du langage par l'usage systématique de la métonymie (I) : ainsi :

- I. les courants de la lande  
les ornières ... du reflux
2. les piliers de la forêt  
les fûts de la jetée

On remarquera que la technique poétique consiste dans chaque groupe nominal à provoquer la contamination de deux aires sémantiques différentes (la terre, la mer) par interversion de leurs lexèmes : les courants avec les ornières, les piliers

---

(I) Etymologie : changement de nom.

avec les fûts. Le processus de contamination du langage est achevé dans l'action : les composants qui la déterminent ne sont en effet plus identifiables. Cette perte d'identité est bien l'objectif du poète : opérer la fusion par le langage d'éléments physiquement distincts. Ainsi l'intégration des "courants de la lande" et des "ornières immenses du reflux" s'achève dans le mouvement général de convergence qui s'empare des perspectives et transforme les lignes en vastes courbes : "Et ... filent circulairement vers l'est".

Ces lignes deviennent les trajectoires de météores filant dans l'espace. Ce dernier verbe "filer" jouit d'ailleurs d'une prédilection marquée dans les tableaux du poète. Nous le retrouvons en effet dans ORNIÈRES : "des cercueils sous leur dais de nuit ... filant", dans MYSTIQUE : "tous les bruits désastreux filent leur courbe" et dans PONTS : "des accords mineurs se croisent, et filent". Le mouvement du tableau décrit une sorte de maëlstrom céleste dont le foyer d'attraction est à "l'est" : serait-ce "la ligne des orientes, des progrès"? (I) En fait c'est tout le poème lui-même qui constitue le foyer d'un maëlstrom attirant dans son orbite les éléments les plus opposés pour les amalgamer et les fondre finalement en "tourbillons de lumière."

Si l'image n'est pas trop hardie, on peut dire que le poète procède à la désintégration de l'univers sensible, désintégration de la matière donc, pour en opérer la fusion atomique en l'élément primordial : lumière. Ce qui prête quelque vraisemblance à cette extrapolation c'est la présence sémantique dans le poème des quatre éléments qui, selon les Anciens,

---

(I) MYSTIQUE.

composaient l'univers :

la TERRE	les souches des ronces la lande la forêt - les fûts
L'EAU	les proues les courants l'écume le reflux la jetée
L'AIR	les courants filent circulairement vers l'est

Le FEU enfin, car l'on sait que les métaux lui ont toujours été associés (1) : et ils sont fortement représentés ici avec l'argent, le cuivre, l'acier.

Ainsi en désintégrant ces éléments - comme nous l'avons montré par la métonymie, la substitution des termes entre eux et leur amalgame - c'est le fondement de l'Univers que le poète désintègre : c'est à dire la matière (2), pour transmuier ses atomes en lumière.

Ces considérations faites, il serait tout à fait dans la dynamique des ILLUMINATIONS que ce tableau formidable eut pour point de départ un simple jeu de lumière auquel la vision hallucinée du poète donne vie et formes.

(1) Tant par leur origine que par leur travail, la métallurgie.

(2) bien que ce terme soit devenu assez vague aujourd'hui.

A N G O I S S E

On ne saurait peut-être mieux définir l'angoisse qu'en la rapprochant du "repos éclairé" de VEILLEES I : celui-ci comme celle-là expriment un état d'âme du poète comportant des effets physiologiques. A l'intérieur de cette structure, nous observons des relations par couples d'opposés ; c'est ce que révèle l'étude de leurs composantes sémiques (I) :

<u>Repos éclairé</u>	<u>Angoisse</u>
état de relaxation du corps	état de contraction du corps
⌘	⌘
état dominant : connaissance	état dominé : ignorance
lumière	ténèbres
plénitude	manque
puissance / sécurité	faiblesse / peur sans objet

L'angoisse du poète se manifeste par un questionnement selon une série paradigmatique: " se peut-il que ... " Ce questionnement met l'accent sur l'origine de l'angoisse : l'ignorance et les ténèbres dans lesquelles se trouve le poète, l'impossibilité où il est de se situer. Chaque question reste sans réponse.

"Se peut-il qu'Elle me fasse pardonner les ambitions  
continuellement écrasées ...?"

Rimbaud, n'ayant jamais cherché à faire carrière, il faut entendre sans doute par "ambitions" les aspirations qu'il

(I) tel que nous avons analysé le "repos éclairé" dans VEILLEES.

éprouve d'être reconnu à sa juste valeur par la Société, c'est à dire d'être écouté : c'est aussi le préliminaire à l'action pour celui qui a peut être "des secrets pour changer la vie." (1) Aspirations bien naturelles si l'on rappelle les affirmations de VIES I : "Je vous indiquerais les richesses inouïes" et VIES II : "Je suis un inventeur bien autrement méritant que tout ceux qui m'ont précédé ; un musicien même, qui ai trouvé quelque chose comme la clef de l'amour." On sait que le poète ne rencontrera que l'incompréhension la plus totale, même parmi ses proches (2). Dans OUVRIERS nous trouvons une allusion très précise qui éclaire le texte : "l'horrible quantité de force et de science que le sort a toujours éloignée de moi." Rimbaud se plaint ici de n'avoir jamais eu l'occasion de matérialiser ses possibilités ; l'adverbe "toujours" est la réplique de "continuellement" pour reprendre le parallélisme des propositions, ("les ambitions continuellement écrasées") tandis que "le sort" est repris dans "l'inhabileté fatale")

De ce rejet de la société - silence ou mépris, le poète souffre profondément. Ne parle-t-il pas de son "atroce scepticisme" (3) de "l'horrible quantité de force ..." et des "ambitions .. écrasées"? La violence extrême des adjectifs en est la preuve .. comme le crescendo du paragraphe final : rouler "aux blessures, ... aux supplices, ... aux tortures." L'impuissance à se réaliser ne se traduit-elle pas par une mutilation de soi? N'est-ce pas ce crime contre soi-même (4) que Rimbaud doit se faire pardonner : de n'avoir pas su dominer le sort (la religion chrétiens en effet recuse la fatalité qu'il semble

---

(1) DELIRES I : UNE SAISON EN ENFER

(2) DELIRES II (ALCHIMIE DU VERBE) : UNE SAISON EN ENFER : "Je lui dis quelquefois "je te comprends." Il haussait les épaules."

(3) VIES II

(4) DELIRES I : UNE SAISON EN ENFER : "Un homme qui veut se mutiler est bien damné, n'est-ce pas?"

impliquer ici.

"Se peut-il qu'Elle me fasse pardonner ...". Notons que le pardon implique la culpabilité et donc la responsabilité qui s'oppose à "l'inhabilité fatale". Dans ce jugement, "Elle" pourrait venir comme facteur de déculpabilisation ; observons que le sujet n'est pas une simple personne, la majuscule en milieu de phrase signifie clairement qu'il s'agit d'une personnification. De qui s'agit-il? Ou plutôt quel est l'Actant en cause? On pourrait identifier le pronom à la "goule reine de millions d'âmes et de corps morts et qui seront jugés!" (1) On rapprochera goule de Vampire, et on observera sa personnification dans le texte d'ADIEU : elle est "reine". "Elle" pourrait être identifié ainsi à "la cité énorme au ciel taché de feu et de boue", le "port de la misère." (1) L'on songe à l'imagerie populaire de l'ogre capitaliste, à la théorie marxiste de la surexploitation de la force de travail ouvrière. Rimbaud n'a-t-il pas fait partie du "Lumpenproletariat" européen? Des poèmes tels que VAGABONDS, OUVRIERS en sont en tous cas l'illustration. (2)

Voici d'ailleurs que l'interrogation suivante reprend le langage même d'OUVRIERS : "Se peut-il ... - qu'une fin aisée répare les âges d'indigence ...?" comparé à "nos souvenirs d'indigents absurdes, notre jeune misère." Et le poète se prend à espérer, - sans trop y croire semble-t-il ("se peut-il!...?") une vieillesse confortable - où il jouira de quelque aisance - qui viendra effacer tous ces mauvais souvenirs. (noter que "aisée" s'oppose à "indigence" : il signifie donc fortuné).

(1) ADIEU : UNE SAISON EN ENFER.

(2) "Elle", - la Vampire -, est une figure de sens dont le noyau sémique est sans aucun doute l'angoisse. Et cette angoisse est associée à un lieu : la ville, qui est aussi lieu de sens (misère, déshumanisation, prostitution, drogue).

misère : OUVRIERS, VAGABONDS  
 déshumanisation : VILLE  
 prostitution, drogue : PARADE, H

"Se peut-il ... - qu'un jour de succès nous endorme sur la honte de notre inhabileté fatale?"

L' "inhabileté fatale" est explicitée dans le passage précédemment cité d'OUVRIERS : "l'horrible quantité de force et de science que le surt a toujours éloigné de moi." Mais le "jour de succès" nous paraît devoir orienter l'identification de l'Actant vers la drogue. En effet ce succès éphémère ne fait-il pas référence aux explosions d'enthousiasme de MATINEE D'IVRESSE et à la "révélation" sans lendemain de ROYAUTE ? C'est bien cet état d'euphorie procuré par l'excitant qui endort l'être sur sa faiblesse congénitale. "Je m'aperçois que mon esprit dort, dit Rimbaud dans la SAISON (I): "S'il était bien éveillé toujours à partir de ce moment nous serions bientôt à la vérité ... c'est cette minute d'éveil qui m'a donné la vision de la pureté!" N'est-ce point toujours l'excitant à l'origine de ce "double événement d'invention et de succès une raison"? (2)

On relèvera par ailleurs les parentés sémantiques nombreuses avec MATINEE D'IVRESSE, spécialement dans le dernier paragraphe, ainsi :

"nous si digne de ces tortures" et le "rêve des enfants" comparé "aux tortures qui rient" ;

"chacun de nos âges" et "les âges d'indigences" ;

"la fanfare atroce" et "le silence atrocement houleux"

"chevalet féérique" et "les accidents de féerie scientifique".

tandis que l'affirmation nietzschéenne, "démon-dieu", renoue avec la promesse "d'enterrer dans l'ombre l'arbre du bien et du mal." (3)

(1) L'IMPOSSIBLE

(2) JEUNESSE II

(3) L'affirmation de sa propre divinité est une prise de conscience attribuable à la drogue. (cf. le témoignage de Baudelaire dans les PARADIS ARTIFICIELS, "l'Homme-dieu").

Le parallèle ne s'arrête d'ailleurs pas à ce seul poème ; ainsi les "palmes" nous renvoient encore au jour de succès de ROYAUTE, "ou ils s'avancèrent du côté des jardins de palmes". Dans JEUNESSE I, les blessures sont associées à l'ivresse : "l'orage, l'ivresse et les blessures", aux desperadoes. Même dynamisme de l'image dans ANGOISSE : "Rouler aux blessures par l'air lassant et la mer".

Enfin les "accidents de féerie scientifique" (qui reprennent encore un thème de MATINEE D'IVRESSE : l'élégance, la science ...) comportent une juxtaposition intéressante ; elle traduit le double effet des excitants :

- d'une part pouvoir magique de transmuier la vision du monde et de "dégager nos sens" selon l'expression de SOLDE : et c'est la féerie
- d'autre part découverte des lois cachées qui gouvernent l'univers, des rapports du Nombre et de l'Harmonie, de la mathématique de la vie (ce sont les "trouvailles, les termes non soupçonnés, possession immédiate" (I). Plus largement c'est le pouvoir si particulier de la drogue de faire surgir un autre monde dont l'objectivité ne le cède en rien au nôtre. Ainsi les fameuses Villes décrites par Rimbaud, - comme "ce dôme ... artistique de 15000 pieds de diamètre environ", sont des illustrations de cette "féerie scientifique".

Il est assez probable que "Elle", "la Vampire" désigne bien une substance hallucinogène, peut-être l'opium. La figure de la Vampire s'associe naturellement à l'opium lui-même qui draine la force vitale de l'être : sa volonté. Elle est remarquablement la figure centrale du poème de Coleridge intitulé "Christabel".

---

(I) SOLDE

"The image of the icy vampire coalesced with the idea of opium"  
commente un auteur (1) qui a étudié la question.

Il est possible dès lors de réconcilier l'Aslant (la drogue)  
avec le poème.

Se peut-il, se demande Rimbaud, qu'elle me fasse  
pardonner mes échecs par la magie de son pouvoir, et les  
possibilités inouïes qu'elle a découvertes (la "féerie scienti-  
fique" et plus encore ces "mouvements de fraternité sociale").  
C'est le "changer la vie" qui est en balance ici, les espoirs  
entrevus de révolution par l'amour. Il ne faudrait pas négliger  
pour autant l'étrange bienveillance que la drogue introduit dans  
tout regard sur soi. Baudelaire ne l'ignorait pas : "J'en  
conclus, dit-il que si des fautes anciennes avaient nécessité ce  
châtiment temporaire, je pouvais compter cependant sur une bonté  
supérieure ..." (2)

La lucidité sans indulgence de Rimbaud sur la vanité de  
ces "jours de succès" est emportée par l'irruption soudaine de  
la vitalité du poète :

"O palmes! diamant! - Amour, force! - plus haut que  
toutes joies et gloires! - de toutes façons, partout,  
démon, dieu, - Jeunesse de cet être-ci : moi!"

L'angoisse, les doutes, le pessimisme, tout est balayé  
dans cette dernière affirmation d'une vitalité débordante  
("partout") et résumée dans le "moi" final. Affirmation de la  
suprématie des puissance de vie contre les pulsions de mort,  
transcendants les catégories morales (démon, dieu) et plus  
simplement toute réflexion pour situer le "moi", le juger.  
L'unique valeur reconnue, et le poète en fait la suprême valeur

---

(1) A. Hayter : "Opium and the Romantic Imagination."

(2) "Du Vin et du Haschisch" : p. 125, *op. cit.*

("plus haut que toutes joies et gloires"), c'est la force vitale de l'Amour.

Après cet intermède, - mais quel réveil de tout l'être!, - l'angoisse disparaît pour faire place à un ton messianique : "(Se peut-il) que des accidents de féerie scientifique et des mouvements de fraternité sociale soient chéris comme restitution progressive de la franchise première? ..." On reconnaît sans peine dans ces "mouvements de fraternité sociale" un écho de l'idéalisme généreux des journées de la Commune, dont le nom lui-même est symbole : tout à tous. Le second idéalisme de Rimbaud, qu'il garda toute sa vie, est nourri de l'esprit du 18e siècle : c'est la confiance placée dans les possibilités illimitées de la Raison de transformer la vie. Optimisme qui contredit l'affirmation précédente de "notre inhabileté fatale." Mais Rimbaud nourrit un véritable culte de la Science dont son siècle "résolument moderne" voit les réalisations prodigieuses. Cette admiration non feinte se retrouve dans les "accidents de féerie scientifique." "Accidents" a ici le sens d'imprévu et par extension, de découverte ... stupéfiante.

De la conjonction de ces deux idéalismes le poète attend et espère le retour à la transparence des coeurs (chère à Rousseau) à l'âge d'or de l'innocence partagée : la "franchise première".

" ... Mais la Vampire qui nous rend gentils commande que nous nous amusions avec ce qu'elle nous laisse, ou qu'autrement nous soyons plus drôles."

N'est-ce pas utopisme que tout cela? La Vampire se charge de rappeler brutalement le poète à la réalité de sa condition : les contraintes de la dépendance forcent la soumission. Aussi la misère est triste : si l'on veut y échapper il faut commencer par être plaisant, sociable, "monter au diapason

des camarades." (I) en un mot, être "drôles" à la façon de Jacques le Fataliste.

"Que nous nous amusions avec ce qu'elle nous laisse," : n'est-ce pas encore référence aux paradis artificiels : l'amusement qu'elle abandonne à la misère, c'est certainement la drogue.

La "Vampire" s'est bien sûr l'archétype de l'angoisse, ici figuré dans l'opium.

Le dernier paragraphe du poème est significatif des pulsions vers la mort qui envahissent le poète face à l'angoisse. La volonté de vivre semble avoir abandonné l'être qui se laisse couler et rouler dans le flux des événements. A la lutte constante pour dominer son destin et à l'angoisse qui l'accompagne, le poète préfère l'abandon ("l'air lassant"), qui, s'il est synonyme de défaite, apporte du moins la paix. C'est le remède ultime à l'angoisse, l'appel au sommeil de l'inconscient, le retour au néant.

Dans le verbe "rouler", cet inconscient est symbolisé par la mer dont le rythme - le bercement - inlassablement repris est proche du sommeil. A partir d'un axe sémantique principal ; "rouler", la conclusion du poème se développe dans un cadre paradigmatique dont la structure est la suivante :

Rouler	aux blessures	/	par l'air lassant et la mer
	aux supplices	/	par le silence des eaux et de
	aux tortures qui rient	/	dans leur silence <sup>l'air neutriers</sup> atrocement houleux

Moins peut-être que d'un appel au néant, il s'agit d'une

acceptation de son sort dans lequel le poète trouve quelque apaisement : l'image de la mer (I) reste toujours présente dans "le silence des eaux" et le silence "houleux", même s'il est atroce.

Nous avons souligné déjà la continuité de l'axe sémantique VILLE - misère - drogue. Sa cohérence n'est pas démentie par les informations dont nous disposons sur l'Angleterre du 19<sup>e</sup> siècle (2). Il apparaît, selon les sources revues par l'auteur, que l'opium était alors de consommation courante (3), et très répandu dans les classes laborieuses. Ce qui n'est pas pour surprendre puisqu'il était meilleur marché que le gin ou même la bière. Un rapport médical de l'époque déclare qu'"il n'y a pas le samedi soir un seul village dans tout le Lancashire (centre du textile) où l'on ne puisse trouver de boutique au comptoir envahi par les fioles du cordial ; ceci pour la satisfaction des ouvriers rentrant des ateliers." On dit que De Quincey gardait ostensiblement sa provision dans une carafe et les invités prenaient parfois le liquide pour du porto.

---

(1) Nous retrouvons un champ sémantique très voisin dans NOCTURNE VULGAIRE : "Et nous envoyer, fouettés à travers les eaux clapotantes et les boissons répandues, rouler sur l'aboi des dogues."

(2) cf. A. Hayter : "Opium and the Romantic Imagination" Ed. Faber & Faber : London 1968.

(3) sous sa forme succédanée (le laudanum). Les importations anglaises passèrent de 22000 lbs en 1830 à 90,000 en 1860.

B A R B A R E

"Bien après les jours et les saisons, et les êtres  
et les pays, ..."

Le rythme de la phrase est doux et harmonieux et lent grâce à la caravane des conjonctions. Mais voilà une introduction qui pourrait être le départ d'un conte : nous entrons d'emblée dans un univers étrange aux antipodes de notre monde familier. Nos points de repère habituels sont effacés : le temps (après les jours) et l'espace humain (les pays), n'existent plus, peut-être parce qu'ils sont désertés (après ... les êtres). Les saisons mêmes qui rythment la vie ont passé : notre vieux monde est loin derrière, à une distance considérable (bien après).

"L'air est immobile. Que les oiseaux et les sources sont loin! Ce ne peut être que la fin du monde en avançant." disait Rimbaud dans ENFANCE IV. N'est-ce pas un autre monde qui est annoncé ici, dans cet au-delà du temps et de l'espace, d'où nous parvient la voix du poète? Un autre monde à la jonction de l'inconscient personnel et de l'inconscient collectif, celui de la Genèse, ontogénèse mais aussi phylogénèse.

"("Moi, la première conscience du Chaos) je suis le contemporain des origines. J'ai habité le monde informe où sommeillent des bêtes hermaphrodites .. - quand les doigts, les nageoires et les ailes étaient confondus, et que des yeux sans tête flottaient comme des mollusques ..." (I)

Après ce transport dans un au-delà nimbé d'une aura

---

(I) cf. "La Tentation de St. Antoine" : G. Flaubert : p. 188  
Ed. Fasquelle : Paris 1919.

magique, la chute de la phrase est dure, choquante même :

"Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ;"

Au premier abord l'image n'a rien de poétique : l'évocation de la "viande saignante" est plutôt répulsive, étrange en tous cas. Mais non point unique : dans APRES LE DELUGE nous trouvons des "étals" et le "sang coule (ra) ... aux abattoirs ...". Son importance dans le poème est soulignée par un retour périodique, jusque dans la finale, comme si l'image était le point central de la vision poétique vers lequel le regard du poète revient toujours. L'image exerce ainsi une force d'attraction sur tout le poème, et vraisemblablement détermine le titre même : BARBARE. Peut-on préciser le contenu de l'image? "Le pavillon" est associé à la soie. Dans VILLE I, "l'ardeur du ciel pavoise les mâts". Et il y a des "oriflammes éclatants". Or celles-ci sont faites "d'un tissu de soie de couleur rouge" (I) et on les recevait avant de partir en guerre. Par ailleurs, le poème précédent, METROPOLITAIN, s'achève sur "les drapeaux noirs ... et les parfums pourpres du soleil des pôles" ; les "mers et les fleurs arctiques" de BARBARE appartiennent à la même contrée.

La puissance de l'image tient à sa "présence", c'est à dire au caractère d'extériorité qu'elle possède vis à vis du poète. Celui-ci manifeste dans un cri d'étonnement l'état de ravissement dans lequel le tient la vision : "Oh! le pavillon de viande saignante ..." Et pourtant, - et cela est d'autant plus remarquable, il s'agit toujours de la même vision. Son pouvoir de fascination est donc extraordinaire. Pas suffisant néanmoins pour anéantir la faculté critique : par deux fois le poète rectifie l'impression dans laquelle ses sens sont tenus :

---

(I) Littré

"elles n'existent pas" précise-t-il à propos des "fleurs arctiques". Mais, chose curieuse, sa réserve se limite au décor de la vision, aux "mers et (aux) fleurs arctiques." Le "pavillon en viande saignante" quant à lui, semble persévérer dans le monde réel, en ce sens qu'il n'appartient pas à l'illusion. Comment concilier ce paradoxe? La seule explication satisfaisante c'est que le poète "conserve un reste de conscience qui survit à la vision ... et empêche son imagination de trop s'écarter de la réalité." (1) Le poète se trouve dans un état de rêve éveillé; il maintient ainsi partiellement le contact avec le réel.

Quelle est l'aire sémantique de ce paysage intérieur? Nous avons observé la corrélation avec le titre du poème : BARBARE, par opposition au civilisé qui mange les aliments cuits. La "viande saignante" c'est aussi la chair dans sa nudité qui éveille peut être l'appétit sexuel, comme le suggère ce passage de BEING BEAUTEOUS : "... ce corps adoré ; des blessures écarlates et noires (couleurs du sang) éclatent dans les chairs superbes." Elle est encore associée à la soie dont la symbolique sexuelle est éclatante dans NOCTURNE VULGAIRE : "... pour m'enfoncer jusqu'aux yeux dans la source de soie." Par sa douceur, la soie est bien féminine, elle habille le luxe mais surtout ne serait-elle pas associée à son dérivé sémantique : la luxure? - luxure pour laquelle le poète professe une dévotion certaine : "magnifique, la luxure ;" (2) Et ne tient-il pas de ses "ancêtres gaulois", (2) à l'habillement "barbare" (les "écorcheurs de bêtes"), (2) "tous les vices", surtout la "paresse". Dans CONTE nous observons les mêmes séries d'associations : l'oisiveté, le luxe, les femmes, l'orgie, le feu et le sang. Il semble donc bien que Rimbaud exprime ici le noeud de fixation de ses pulsions les plus animales, où l'acte de dévorer la chair est à la fois sexuel et carnassier.

---

(1) Moreau de Tours : "Du Haschisch et de l'Aliénation Mentale" op. cit. p. 65.

(2) MAUVAIS SANG : UNE SAISON EN ENFER.

Les "fleurs arctiques" représentent une variante des "parfums pourpres du soleil des pôles" (1) et mettent en valeur le contraste des symboles du feu (le sang) et de la glace (arctiques) : mais au delà, elles sont peut-être le signe du grand froid qui glace l'affectivité du poète, qui étreint son "coeur gelé." (2)

La vision nous ouvre ainsi magnifiquement la demeure intérieure du poète, surgie des profondeurs de son inconscient. D'où la primauté des sensations : le goût (la viande), le toucher (la soie), l'odorat (les fleurs) et la richesse et l'éclat des couleurs : - bleu / vert l'arctique  
les mers  
rouge / noir le sang  
la soie.

Cette primauté des sens tendrait à montrer que le poète se trouve dans un état hallucinatoire : l'hallucination a en effet été précisément défini comme "le rêve des sens extérieurs" (3) Elle est notée comme un phénomène typique de l'action des substances toxiques (opium entre autres).

"... Remis des vieilles fanfares d'héroïsme - qui nous attaquent encore le coeur et la tête - loin des anciens assassins - "

"Remis" des vieilles fanfares d'héroïsme - ", comme l'on se remet d'une maladie : c'est le refus de l'exaltation facile, artificielle, orchestrée. Exaltation du coeur : "notre très pur amour", (4) et de la tête : "l'élégance, la science, la violence." (4) dont les tentations ne sont pas tout à fait

(1) METROPOLITAIN

(2) MAUVAIS SANG : UNE SAISON EN ENFER

(3) MOREAU DE TOURS : op. cit. p. 142

(4) MATINÉE D'IVRESSE

éteintes ("qui nous attaquent encore ..."). " - loin des anciens assassins" pourrait être une référence au fanatisme meurtrier de la secte des haschischins du Vieux de la Montagne. L'exaltation dangereuse de l'ego, potentiellement toujours présente, a été reconnue pour telle et écartée. Désormais le poète semble se tourner exclusivement vers le monde des sens qui forme tout son univers : "O Douceurs, ô monde, ô musique!" Les interjections manifestent le lien intime et l'harmonie entre son âme et le rêve des sens : il est véritablement subjugué par les merveilles révélées. Les impressions sensoriales qu'il en reçoit se fondent en "douceurs" et le poète ne peut que répéter son enchantement : "Douceurs!". L'image la plus adéquate pour exprimer les sensations du poète (étant donné la "soie" - et l'on aura en mémoire la "source de soie" de NOCTURNE VULGAIRE) serait celle du cocon, symbole de la vie dans la béatitude de l'espace intra-utérin.

Ainsi à l'abri du cocon produit par les sens, la fureur des éléments ne fait qu'accroître le sentiment de bien-être : "Douceurs! Les brasiers, pleuvant aux rafales de givre, - Douceurs! les feux à la pluie du vent de diamants ..."

Nous assistons ici au paroxysme du rêve des sens qui opère comme un creuset dans lequel les images réelles (brasiers, feux, pluie, rafale, vent) sont amalgamées et fondues ; ainsi : "les brasiers, pleuvant ... la pluie du vent". Et de cette fusion : " ... le coeur terrestre éternellement carbonisé pour nous", le poète extrait des trésors qu'il répand à profusion, diamants qu'il jette à tous les vents : "les feux à la pluie du vent de diamants jetée ..." car la source en est inépuisable. Ce "coeur terrestre", c'est bien sûr le symbole de l'Amour qui est au centre du monde et au coeur de l'être et qui récite les richesses inouïes (I) ; s'il est "carbonisé pour nous", c'est que l'Amour est partout,

---

(I) VIES I.

"vérité, qui peut-être nous entoure avec ses anges pleurant ..." (I)

Et le monde apparaît alors comme neuf, "loin des vieilles retraites et des vieilles flammes, qu'on entend qu'on sent." "Les brasiers et les écumes" sont signes de purification, comme la glace (le givre) et le cristal (les diamants). Purification par le feu (les brasiers) mais aussi par la mer (les écumes) "que j'aimais comme si elle eût du me laver d'une souillure" (2) nous dit le poète. "Loin des vieilles retraites" et des "vieilles flammes" évoque cet éloignement du temps, du poète situé aux confins "des jours et des saisons", de même que "vieilles fanfares d'héroïsme - "; mais point totalement effacé puisque encore présent aux sens : "on (les) entend", "on (les) sent". C'est l'âge de MATINEE D'IVRESSE déjà évoqué, "loin des anciens assassins", et peut-être aussi des rêveries de NOCTURNE VULGAIRE : "un souffle disperse les limites du foyer."

C'est le même monde neuf dont le poète perçoit la "musique des sphères" (3) : "La musique, virement des gouffres et choc des glaçons aux astres" et qu'il avait entrevu dans ENFANCE V : "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." Le "virement des gouffres" évoque la magie concentrique des ondes sonores par assimilation au fameux maëlstrom ; nous reconnaissons la même dynamique du maëlstrom dans MARINE, le "Voyage" vers le Centre, duquel émane l'immense vibration qui soutient le monde. (4) " ... et choc des glaçons aux astres." : musique d'une pureté cristalline qui vibre "dans le silence astral". (5)

(1) L'IMPOSSIBLE : UNE SAISON EN ENFER .

(2) DELIRES II / UNE SAISON EN ENFER

(3) cf. "Silences traversés des Mondes et des Anges" dans VOYELLES

(4) cf. Nerval : "Du sein des ténèbres muettes deux notes ont résonné, l'une grave, l'autre aiguë - et l'orbe éternel s'est mis à tourner aussitôt."

(5) FAIRY

"Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et  
les yeux, flottant, Et les larmes blanches,  
bouillantes, - ô douceurs! - ..." (I)

Dans FLEURS nous voyons "la digitale s'ouvrir sur un tapis de filigranes d'argent, d'yeux et de chevelures." (2) La vision reproduit cette association étrange : il semblerait que l'unité de la perception sensoriale soit éclatée. Les organes détachés du corps menant une vie autonome. Les corps eux-mêmes n'ont plus de substance : ils ne sont plus que des "formes", c'est à dire des contours, ou des sécrétions (sueurs, larmes). C'est à dire qu'il s'opère une liquéfaction de la sensation, une osmose avec le milieu ambiant : tout devient flottant, tout est "douceurs". Cet état d'osmose nous paraît reproduire les conditions de la vie in-utérine où le fœtus baigne dans le liquide amniotique. (3) La suite du poème renforce cette orientation de la lecture, avec l'intervention de la Femme : " - et la voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques."

"La voix féminine" renforce le sentiment de bien-être, elle est la douceur personnifiée. Elle parvient jusqu' "au fond des volcans et des grottes arctiques", symboles du feu et de la glace. Ainsi les "cratères ... rugissent mélodieusement ..." (4) et les glaçons renvoient l'écho de la musique divine.

La voix féminine entendue au plus intime du poète c'est l'écho de la Mère qui apaise révoltes et colères (les volcans), qui réchauffe le "cœur gelé" (les grottes arctiques) ; dans la symphonie des "Douceurs", c'est la note qui s'élève et atteint l'être dans ses profondeurs.

(I) cf. Baudelaire : "Alors sur les eaux mouvantes de l'Océan, la mer n'apparut pavée d'innombrables têtes tournées vers le ciel: des visages ... par milliers, par myriades, par générations, par siècles". in "Les Paradis Artificiels" : La Pléiade.

(2) nous soulignons

(3) Et précisément cette vie foetale retrace dans l'ontogénèse les étapes de la phylogénèse. cf. "Thalassa" : Sandor Ferenczi : Ed. Payot.

(4) "Thalassa"

S O I R   H I S T O R I Q U E

"En quelque soir, par exemple, que se trouve le  
touriste naïf, retiré de nos horreurs économiques..."

Relevons immédiatement le rapport d'homologie qui unit  
ce texte à l'introduction de PROMONTOIRE (I) :

Soir Historique

Promontoire

en quelque soir

l'aube d'or et la soirée  
frissonnante

que se trouve

trouvent

le tourist naïf

notre brick

retiré de nos horreurs  
économiques

au large

Ce "tourist naïf" n'est autre que Rimbaud, si l'on  
poursuit la lecture du poème : "La même magie bourgeoise à tous  
les points où la malle nous déposera!" "Touriste" et "brick"  
ont la même origine anglaise et couvrent le même thème du voyage.  
Enfin, "au large" et "retiré des horreurs économiques" admettent  
un troisième terme commun : l'isolement, celui qui se tient à  
l'écart du monde.

Le style impersonnel renforce l'élément descriptif du  
poème. Ainsi les verbes - "trouvent" et "se trouve" ; espace  
environné par le cosmos : ainsi - "en quelque soir" et "l'aube  
d'or et la soirée frissonnante". On peut même dire que le point-  
sujet est englouti dans l'immensité du cosmos. C'est "l'aube d'or"  
qui "trouve notre brick" dans PROMONTOIRE. Quant au tourist naïf,

---

(I) Baudelaire : "... fixant mes yeux sur l'étoile polaire, ...  
pour éviter de doubler de nouveau tous les caps et les  
promontoires que j'avais rencontrés." in "Les Paradis  
Artificiels" : p. 350 op. cit.

son espace est le soir environné par les "Rumeurs des villes ... au soleil, et toujours" (1) et par le ciel "sur le couchant" (SOIR HISTORIQUE).

De ces deux lectures parallèles nous pouvons essayer de dégager un lieu poétique (2). Ce lieu est défini : d'abord par l'isolement du monde extérieur (au large, retiré de nos horreurs économiques) puis par une contemplation, l'individu étant saisi par la grandeur du cosmos ("l'aube d'or", "les chromatismes légendaires, sur le couchant"). Et immédiatement l'admission dans ce lieu crée un état poétique privilégié : "la main d'un maître anime le clavecin des prés ;". Isolement et contemplation conduisant à la vision poétique, environnement crépusculaire ou nocturne ("en quelque soir"), ne sont-ce point là les éléments de la veillée? La présence de "prés" ne constitue pas une présomption négative, - au contraire si l'on se réfère au texte du poème VEILLES I : "C'est le repos éclairé, ni fièvre, ni langueur, sur le lit ou sur le pré." N'oublions pas la puissance magique attachée à la vision poétique dans la veillée : "La plaque du foyer noir, de réels soleils des grèves : ah! puits des magies ; seule vue d'aurore, cette fois." Magie qui est révélée par la puissance de réalité : le poète précise bien "réels soleils."

De même l'animation de la nature : "le clavecin des prés" participe d'un pouvoir sur les choses inanimées : Rimbaud y reconnaît "la main d'un maître." (3) Nous reconnaissons sa signature dans la faculté de s'identifier à toutes les formes créées, de les voir avec l'œil intérieur, seul capable d'animer la vie secrète qui est la leur. Il s'agit bien de participation

---

(1) DEPART

(2) cf. Nerval : "Je me trouvais sur une côte éclairée de ce jour sans soleil ...." : "Aurelia"

(3) "Le véritable poète n'est en écrivant que l'auditeur, non pas le maître de ses caractères ... il les regarde agir, comme dans le rêve." : Jean Paul : op. cit. A. Béguin, p. 189 : "L'Âme Romantique et le Rêve"

à ces formes d'existence (ou d'être) puisque les sens y prennent part. Ainsi dans APRES LE DELUGE, un lièvre dit sa prière dans "les clochettes mouvantes", "les fleurs regardaient" ; dans ENFANCE "les fleurs de rêve tintent" et il y a un "clair déluge qui sourd des prés." Le maître est bien celui qui a le pouvoir magique d'animer la nature : ce n'est pas Rimbaud qui ici n'est qu'auditeur. (1) Le touriste qui peut toujours (2) avoir recours à ce maître ne serait-il pas dépendant de ce dernier? Sa naïveté ("naïf") est peut-être le fait de celui qui ne parle pas le langage de la tribu comme le suggère L'IMPOSSIBLE : "Le Monde! les marchands, les naïfs!" (3) Mais le touriste est aussi un observateur "sérieux" puisqu'il a su déceler "les horreurs économiques."

" ... on joue aux cartes au fond de l'étang, miroir évocateur des reines et des mignonnes ... "

L'évocation est un terme de magie ; le miroir est le symbole de l'illusion de la réalité, illusion qui permet ici ce voyage dans le temps, dans l'histoire. La scène est animée : "on joue aux cartes", gaie, associée aux accords du clavecin avec "des reines et des mignonnes."

Le style impersonnel "on joue", "on a les saintes" renforce l'objectivité de la description. Il s'agit donc bien de visions provoquées par le maître du spectacle dont le poète est à la fois auteur (puisque'il lui prête la forme des mots) et spectateur ( qui contemple, ou écoute son expérience). L'objectivité de ces visions les range parmi les hallucinations. Le poète est à l'écoute de ce qui se crée en lui selon les termes de la LETTRE DU VOYANT : "Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute ..." et encore "si

---

(1) cf. Supra : "Le véritable poète n'est en écrivain ....."

(2) "on quelque soir"

(3) UNE SAISON EN ENFER

ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme, si c'est informe, il donne de l'informe." :

"on a les saintes, les voiles, et les fils d'harmonie, et les chromatismes légendaires, sur le couchant."

Les formes "sur le couchant" se dissolvent, se font évanescences s'étirant en fils d'harmonie (1). Remarquons le procédé synesthésique unifiant sons et couleurs :

les saints	les <u>chromatismes</u>	
↓		
les voiles	↑	sur le couchant
	→	les fils d'harmonie

La synesthésie n'est-elle point justement un "dérèglement de tous les sens"?

"..Il frissonne au passage des chasses et des hordes."

"Il" représente peut-être "le tourist naïf" mais il nous semble que la tournure est plutôt impersonnelle pour marquer la dominance de la sensation - sensation unique que nous rencontrons régulièrement dans les ILLUMINATIONS, (2) ainsi dans PROMONTOIRE : "la soirée frissonnante", dans VEILLEES : "Le rêve fraîchit."

Soit encore que le texte exprime une vision d'apocalypse (3) : et ce serait alors la mort qui passe. La Mort est souvent figurée à cheval (Apocalypse, Dürer) ; dans ORNIERES il y a "des cerceaux ... dressant les panaches d'ébène, filant au trot des grands juments bleues et noires." Dans ce même poème, cette dernière image est associée comme ici aux comédiens. Avec leurs

(1) cf. dans PONTS : "les accords mineurs se croisent, et filent ..!"

(2) cf. BEING BEAUTEOUS

H

FAIRY

(3) Dans l'état de rêve éveillé qui est celui du poète - croyons nous - une sensation peut produire le rêve et s'y intégrer, par traduction ou par condensation comme dans la métonymie.

costumes bariolés, leurs chars, leurs chevaux, leur troupe peut évoquer quelque "horde" barbare : "la comédie goutte sur les tréteaux de gazon." Remarquons l'effet stylistique de concentration produit par la double métonymie - la comédie goutte les tréteaux de gazon.

Processus d'analgane et de fusion des éléments qui donne naissance à une image neuve et surprenante.

" ... Et l'embarras des pauvres et des faibles sur ces plans stupides! "

"Ces plans" indique une projection dans un espace visionnaire comme le montre l'enchaînement du texte : "A sa vision esclave ..." Déjà dans VIES-I le poète proclamait : "Je vois la suite!", et il dressait le même constat navrant : "Qu'est mon néant auprès de la stupeur qui vous attend?" Il est remarquable que la "stupeur" se situe au carrefour sémantique de "l'embarras" (des pauvres) et (des plans) "stupides." Les "pauvres" et les faibles" s'opposent ici aux conquérants (les hordes, l'Allemagne, "les déserts tartares", "les révoltes anciennes").

"Quant au monde, quand tu sortiras que sera-t-il devenu? En tous cas rien des apparences actuelles" prévoyait Rimbaud dans JEUNESSE IV. Et en effet le monde qui va surgir est "un petit monde blême et plat ...", placé doublement sous le signe lunaire : "l'Allemagne s'échafaude vers des lunes" ; l'adjectif "blême" appartient à la même constellation sémantique : "les blêmes figures lunaires ..." (I) qui apparaît encore dans ENFANCE V : "C'est peut-être sur ces plans que se rencontrent lunes et comètes, mers et fables ... Pourquoi une apparence de soupire blémirait-elle au coin de la voûte?" Un monde sinistre, donc, sans vie, morne ("plat"), mesquin, étriqué ("petit") que le poète

---

(I) NOCTURNE VULGAIRE

résumé en un seul mot : bourgeois. Ce rétrécissement de l'espace est co-extensif à l'expansion du capitalisme conquérant. "La même magie bourgeoise à tous les points où la malle nous déposera!" Cette "magie" à laquelle il faut se soumettre! : "les blancs débarquent. Le canon! Il faut se soumettre au baptême, s'habiller, travailler." (I)

On reconnaît tous les maux imputés par Rimbaud à la société bourgeoise : le "baptême" est le symbole de la naissance à la culpabilité chrétienne (2) ; "s'habiller" signifie la perte de l'innocence, l'hypocrisie bourgeoise entretenue sur la sexualité ; "travailler" dans cette société c'est le signe de l'aliénation car la vision du travail est "esclave". "Travailler maintenant jamais, jamais ; je suis en grève" s'écrit Rimbaud dans son programme de voyance (3). On reconnaît le jugement impitoyable porté sur notre civilisation par Nietzsche dans ce passage parallèle de MAUVAIS SANG : "La race inférieure a tout couvert - le peuple, comme on dit, la raison ; la nation et la science."

Comment échapper à l'enserrement de la "magie bourgeoise", à l'ennui ("un petit monde, blême et plat") et à l'angoisse ("cette atmosphère personnelle, brume (4) de remords physiques") qu'elle secrète partout avec elle? Le poète répond implicitement mais par la négative : "puis (après le monde blême et plat) un ballet de mers et de nuits connues, une chimie sans valeur, et des mélodies impossibles." Ce qui doit succéder à la magie bourgeoise, c'est une autre magie, une "chimie sans valeur", c'est à dire sans pouvoir réel de transformer le monde. C'est une chimie qui opère donc à bon marché sur l'ennui et l'angoisse

---

(I) MAUVAIS SANG : UNE SAISON EN ENFER

(2) "Je suis esclave de mon baptême" (HUIT DE L'ENFER)

(3) Lettre à Isambard du 13 mai 1871.

(4) "Nous cultivons la brume ... M. Prudhomme est né avec le Christ" déclare Rimbaud dans l'IMPOSSIBLE (UNE SAISON EN ENFER).

car elle ne s'attaque pas aux conditions qui les suscitent. Rimbaud fait très probablement ici allusion aux drogues qu'il connaît : "un ballet de mers et de nuits connues ..... des mélodies impossibles " décrivant ainsi les fantasmes de leurs effets, et la désillusion qui s'ensuit.

SOIR HISTORIQUE s'achève ainsi sans la moindre lueur d'espoir pour l'humanité, "la race inférieure a tout couvert" ; la fin du monde bourgeois n'a pas d'autre perspective que l'Apocalypse dont il convient de "surveiller" les "certitudes si peu malignement indiquées dans la Bible et par les Nornes ...". Remarquons que pour Rimbaud le cataclysme final ne fait pas de doute, il s'agit d'une "certitude" et conclut-il "ce ne sera point un effet de légende!"

M O U V E M E N T

"L'air est immobile. Que les oiseaux et les sources  
sont loins! Ce ne peut être que la fin du monde en  
avançant." (1) et le poète ajoute :

"Pourquoi une apparence de soupirail blémirait-elle  
au coin de la voûte?" (2)

Nous mettons en exergue ces extraits des poèmes d'ENFANCE pour relever le chemin parcouru par Rimbaud depuis le début des ILLUMINATIONS. Ces deux poèmes ont en commun le thème de la Demeure : le "salon souterrain" au centre de la terre (ENFANCE IV) "à une distance énorme au-dessus de mon salon souterrain ...", et "le soupirail" d'ENFANCE V. Le poète accomplit un "voyage au bout de la nuit" : "ville monstrueuse, nuit sans fin." (2) Le terme de ce voyage doit être l'ensevelissement dans le néant : "Qu'on me loue ce tombeau ... Je suis maître du silence." (2) Immobilité, repli sur soi, enfouissement au sein de la terre et rupture avec le monde, nous trouvons dans ENFANCE V les éléments d'un désir de régression thalassale - c'est à dire que le poète est habité par des pulsions de mort.

NOUVEMENT au contraire obéit à la dynamique de la volonté de puissance : l'espace claustrophobique d'ENFANCE fait place aux nouveaux horizons qui s'ouvrent devant "les conquérants du monde." Ceux-ci sont "en prise" avec tous "les influx de vigueur." (3), comme le suggère "l'énorme passade du courant." Le néant de l'ennui

---

(1) ENFANCE IV

(2) ENFANCE V

(3) ADIEU : UNE SAISON EN ENFER.

("ces livres sans intérêt" d' ENFANCE V) devient "l'héroïsme de la découverte" et le silence se fait "extase harmonique." L'angoisse ("la boue est rouge ou noire")(I) et l'oppression ("nuit sans fin" (I) ) se dissipent devant "la lumière diluvienne." Voilà donc deux poèmes des ILLUMINATIONS en rapport diamétralement opposés : deux moments dans l'évolution de Rimbaud, dont MOUVEMENT est un sommet, par l'optimisme et le dynamisme qui l'animent.

Au centre du poème, se substituant à l'image pesante du tombeau, se dresse la haute et noble figure du "Vaisseau." Ce vaisseau est l'archétype de l'Arche ; il emporte les nouvelles fondations du monde : "l'éducation des races, des classes et des bêtes" et effectivement le cataclysme du Déluge est présent dans la première strophe avec ces "voyageurs entourés des trombes du val et du ström." Le ciel et la terre semblent confondus dans le déversement des eaux. (Strom pourrait être d'ailleurs l'abréviation du "maëlstrom" pour respecter la symétrie de la figure sémantique, trombe -- strom avec rime croisée.)

Ces mystérieux voyageurs n'ont cependant rien à craindre au milieu des éléments déchaînés : "le sport et le confort voyagent avec eux." (2) Ce sentiment de sécurité et de supériorité est la pure expression de la victoire de l'homme sur les forces naturelles. MOUVEMENT est un poème scientifique et humaniste : foi dans la science et confiance illimitée dans le génie humain. "Ces conquérants du monde" ne sont que les héritiers des grands

(1) ENFANCE V

(2) cf. Baudelaire : "bonheur de savant et de solitaire amoureux du confort : ... une belle bibliothèque et l'hiver faisant rage dans la montagne." in "Les Paradis Artificiels" : op. cit. p. 356 : Tome I. La Pleiade.

On notera, au delà de la parenté de ton, l'orthographe anglaise, - reprise deux fois par Rimbaud (cf. SOLDE).

voyageurs de la Renaissance. Ils continuent la tradition humaniste. (1) Rimbaud a l'intuition de l'immense parti que l'homme pourrait tirer de l'énergie enchaînée dans la nature. Sans la nommer précisément, il définit l'énergie hydro-électrique : "une digue ... la route hydraulique motrice ..." et "les chutes du fleuve, ... la célérité de la rampe, l'énorme passade du courant ..." Le poème charrie donc les qualités de son humanisme : dynamisme vital, esprit de conquête, optimisme, confiance dans les ressources illimitées de l'intelligence humaine pour "changer la vie." Cette confiance est placée dans le savoir prodigieux des voyageurs : "Monstrueux, s'éclairant sans fin, - leur stock d'études." (2) Chose curieuse, ce Savoir semble allié à la magie puisque les "conquérants" sont en quête de "la fortune chimique personnelle." Ne serait-ce point là, "le lieu et la formule de VAGABONDS?

Une autre observation s'impose : c'est le contraste entre la puissance sauvage et formidable des éléments liquides, et le calme azuréen, voire le flegme britannique, qui règnent sur le Vaisseau. Celui-ci est bien le symbole de la Demeure, de la sécurité au milieu de la tempête. Symboliques aussi des générations futures, c'est à dire de l'homme nouveau, la figure de proue de ce "couple de jeunesse (qui) ... chante et se poste." Image d'Epinal du réalisme socialiste! Il est possible que le Vaisseau qu'est le poème ait été lancé par un concours d' "accidents atmosphériques":

---

(1) cf. de même Nietzsche in l'ANTECHRIST (UGE ; 1967 ; Paris).

p. 79 : "la science est le premier péché, le germe de tous les péchés, le péché originel. Cela, et rien d'autre, est la morale."

p.107 : "A-t-on enfin compris, veut-on comprendre ce qu'était la Renaissance? La transvaluation des valeurs chrétiennes, la tentative ... pour faire triompher les valeurs opposées, les valeurs distinguées ... Il n'y eut pas jusqu'à présent de problématique plus décisive que celle de la Renaissance - sa question est sa question."

(2) cf. Baudelaire : "ces bibliothèques où sont accumulés les travaux de la science ..." in "Les Paradis Artificiels".

nous songeons à un orage violent ("les lumières inouïes") accompagné de pluies diluviennes (d'où le schème du Déluge, la route hydraulique motrice signifiant l'inondation).

Nous retrouvons par exemple la même constellation sémantique dans ces lignes d'ENFANCE IV :

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

qui, à elles seules auraient la force motrice nécessaire pour démarrer le vaisseau de MOUVEMENT.

Nous reconnaissons en effet : le thème du "savoir", le "stock d'études", le "confort" de la bibliothèque. Et le contraste de la Demeure chaude et confortable bravant les assauts des éléments déchaînés, ne peut manquer de faire naître chez le poète le sentiment de sa propre puissance ainsi qu'une certaine jouissance.

Démarré dans ces conditions, le Vaisseau de MOUVEMENT serait ainsi la projection d'un rêve éveillé. Ne serait-il pas le fruit d'un de ces "terribles soirs d'étude" à la "lumière diluvienne"? "L'extase harmonique" n'est-elle pas le signe de ce ravissement des sens provoqué par les excitants?

"Car de la causerie parmi les appareils, - le sang, les fleurs, le feu, les bijoux - "

On remarquera que l'on retrouve encore une fois (I) les termes de la physique des quatre éléments, avec une légère translation. Dans l'ordre : l'élément liquide et l'élément aérien, le feu et la terre (les bijoux). L'irruption de la matière brute fait contraste avec la haute éducation et la distinction (de ces voyageurs) que nous associons à "la causerie parmi les appareils".

---

(I) cf. MARINE

L'image est symbolique de la maîtrise de l'homme sur les forces naturelles : il est significatif qu'elle s'achève sur la vision "sans fin" de "leur stock d'études."

Le poème s'arrête sur la promesse de ce "couple de jeunesse (qui) s'isole sur l'arche". Rappelons en effet qu'une sélection de tous les animaux est entrée par couples dans l'arche de Noë. L'ancien monde et ses couples menteurs sont laissés loin derrière (c'est le sens du pardon : l'effacement du passé). La jeunesse s'est déjà réconciliée avec elle-même ; l'amour est retrouvé et avec lui la joie de l'action :

"Est-ce ancienne sauvagerie qu'on pardonne?  
Et chante et se poste."

Cet optimisme de Rimbaud fondé sur une philosophie scientiste est particulièrement visé par SOLDE, poème qui brade toutes les conquêtes de MOUVEMENT.

Ainsi : "A vendre les habitations et les migrations, sports, féeries et conforts parfaits, (I) et le bruit, le mouvement et l'avenir qu'ils font!"

---

(I) Remarquer l'orthographe anglaise déjà signalée ici même.

B O T T O M

"La réalité étant trop épineuse pour mon grand caractère, - je me trouvais néanmoins chez Madame, en gros oiseau gris bleu ... "

Il est significatif que les premiers mots du poème soient : "la réalité" ; car "elle" est bien le point de départ où il convient de ne point trop s'attarder, "étant trop épineuse" pour le tact de l'auteur. Le poème s'annonce donc dès la première ligne comme une évasion hors du réel. Nous sommes ainsi conviés à accepter sans surprise excessive les avatars du poète, tour à tour oiseau, ours et âne.

La marque de cette évasion, nous en voyons le signe dans la suspension du discours (après l'affirmation préliminaire) suivie immédiatement de la localisation de l'ailleurs avec "Je me trouvais ... " - suspension qui est la trace écrite du hiatus qui s'introduit entre l'espace-temps du réel et le lieu poétique dans lequel le poète se trouve transporté. La forme verbale passive indique l'absence de continuité entre les deux espaces : le passage de l'un à l'autre se fait sans lien intermédiaire. Simplement on "se trouve" dans un ailleurs qui n'est pas situable sur les coordonnées de notre réel défini par la physique.

Nous reconnaissons la configuration du même lieu poétique que hante le poète dans PROMONTOIRE ("l'aube d'or et la soirée ... trouvent notre brick ...") ou dans SOIR HISTORIQUE ("en quelque soir ... que se trouve le touriste ..."). La structure spatiale est fidèlement reproduite avec la localisation d'un ailleurs (se trouve) et l'environnement qui semble indispensable à l'évasion :

le soir (la nuit). Ici encore "les ombres de la soirée" font partie du décor. Univers familier de la veillée dont le point de concentration est "la plaque du foyer noir" (1) tandis que "le gros oiseau gris bleu s'essorant vers les moulures du plafond" évoque les battements des "tourterelles de la veillée" (2). Rappelons encore du même poème les "groupes sentimentaux", si prééminents dans BOTTOM (3), comme ces "êtres de tous les caractères parmi toutes les apparences" (4) dont nous assistons ici à quelques métamorphoses.

Dans la veillée l'espace est ainsi réduit à un point par le centre duquel l'esprit s'échappe, libre alors de se réincarner "en gros oiseau gris bleu" ou "en gros ours aux gencives violettes." L'insistance mise sur l'adjectif "gros" peut être prise comme un signe de familiarité, voire un lien d'habitude entre le maître et l'animal. Nous voyons ici un schème imagé des relations entre le poète et "Madame" (sa mère) : relations, on ne saurait être plus explicite - de domestication. C'est bien la figure imposante de Madame Rimbaud qui se dresse sur ce baldaquin, "supportant ... ses chefs d'oeuvres physiques", tandis que le fils est "au pied" dans la position du quémendeur. Ce bon "gros ours (de foire) ... au poil chenu de chagrin" semble quêter l'affection de son maître (5). Il n'en est pas moins probablement rivé à sa chaîne, tout comme "l'oiseau gris bleu" est prisonnier de sa cage dont il explore les limites (6). On notera que "s'essorant" se dit d'un "oiseau s'écartant et revenant

---

(1). VEILLEES III

(2) VEILLEES III

Cf. aussi Baudelaire : "Les peintures du plafond prennent une vie effrayante" in "Du Vin et du Haschisch".

(3) "Je fus, au pied du baldaquin ..."

(4) VEILLEES II

(5) Comme l'enfant Rimbaud à la recherche du coeur maternel.

(6) cf. Baudelaire : "le plafond est doré... cela ressemble un peu à une cage très distinguée, à une très belle cage pour un très-grand oiseau." : "Les Paradis Artificiels" op. cit. p. 297 Tome I La Pleiade.

difficilement sur le poing" (I) : on transposera sans forcer le texte, en "dressage maternel".

La relation de maître à l'esclave est aussi perceptible sur le plan sexuel : Madame devient la Femme chez qui le poète passe la soirée, "au pied du baldaquin." "Bijoux adorés" et "chefs d'oeuvre physiques" ont une connotation sexuelle évidente - relation sexuelle qui tendrait à s'établir selon le type sado-masochiste, sur le modèle maître-esclave.

En toute hypothèse, à la frustration affective que nous avons notée, s'ajoute la frustration sexuelle qui s'exprime avec véhémence dans les dernières lignes : "je courus aux champs, âne, claironnant et brandissant mon grief ..." ; elle se transforme dans le langage en agressivité : l'aube de juin est "batailleuse" ; il s'en ira "claironnant et brandissant" son grief, la poitrine devient "poitrail". Les "Sabines de la banlieue" rappellent les "Bacchantes des banlieues" (2). Toutefois, à la frénésie sexuelle est superposée la notion de rapt, ce qui correspond bien à l'humeur guerrière du poète.

On concluera par une observation concernant la temporalité du poème. La veillée s'étend des "ombres de la soirée" jusqu' "au matin" : cependant son axe temporel n'est pas du tout continu. La cassure est aisément repérable, elle est fixée dans cet énoncé : "Tout se fit ombre et aquarium ardent." Nous avons parlé d'un hiatus de l'espace ; il faut reconnaître aussi une béance dans le temps, ouverte par cette dernière phrase. Au sortir de cette a-temporalité, comme d'un sommeil, c'est le matin.

Il semble que ce soit par la vision que le poète entre dans cette a-temporalité ; elle est en effet précédée par la

---

(I) Littré

(2) VILLES I

fixation du regard : "les yeux aux cristaux et aux argents des consoles." On connaît l'attraction irrésistible exercée par la lumière sur le veilleur. Mais ici le phénomène va beaucoup plus loin, il s'apparente à la magie : l'esprit du poète plonge dans le miroitement de la lumière comme dans un "aquarium ardent." L'adjectif "ardent" souligne la fusion des sens qui s'opère sur le catalyseur lumière/tenèbres. "Tout" se confond en lui. C'est cette fusion des sens qui introduirait l'expérience de l'a-temporalité. Il est enfin remarquable que la vision soit animée par une dynamique interne : "Tout se fit ..." La forme verbale réfléchie indique que l'image échappe au contrôle ou à la création du poète : elle obéit à sa dynamique interne. Nous reconnaissons là le régime personnel de l'hallucination. L'intention de s'évader hors du réel, affirmée dès l'introduction du poème, prend dès lors tout son sens : le poète a recours aux substances hallucinogènes.

Ceci est confirmé par la critique interne du texte : nous avons noté l'effacement de l'espace réel devant un espace intérieur dans lequel le poète se trouve transporté ; l'espace intérieur suscité par la magie ("le chemin mystérieux va vers l'intérieur" notait Novalis), mais tout aussi réel que l'univers physique, plus vivant même par sa mobilité, le flux inépuisable de ses métamorphoses.

La rupture de l'axe temporel est aussi significative : l'expérience de l'a-temporalité est une constante majeure couramment attribuée à l'action des excitants. La critique externe du poème vient corroborer notre affirmation. Rimbaud a emprunté le titre de son poème au personnage d'une comédie de Shakespeare "A Midsummer Night's Dream".

On a relevé le parallèle entre le sous-titre donné par Rimbaud à son poème, METAMORPHOSES (I) et le sort de Bottom dont

---

(I) cf. Bachelard : "L'imagination pure désigne ses formes projetées comme l'essence de la réalisation qui lui convient. Elle jouit naturellement d'imaginer, donc de changer de formes.

La métamorphose devient ainsi la fonction spécifique de l'imagination." in "Lautréamont" p. 195 : J. Corti.

la tête est métamorphosée en celle d'un âne. L'image a du impressionner Rimbaud puisqu'il la reproduit : "Je courus aux champs, âne ...". Mais beaucoup plus qu'une image, c'est le rapport d'analogie avec la comédie de Shakespeare qui est révélateur : la magie est en effet au centre de la pièce. Et c'est par le charme d'une potion magique que la Reine des Fées, Titania, tombe amoureuse de Bottom changé en âne. (I) Comme dans le poème de Rimbaud, l'amour apparaît comme l'artifice de la magie, il n'est pas réel. Il semble bien que le "grief" du poète soit en rapport avec l'illusion dont il a été victime. Dans la comédie de Shakespeare comme dans notre poème, l'illusion a probablement sa source dans une substance hallucinogène (peut-être l'opium qui serait la potion magique). Quand le charme est rompu les personnages sont incapables de reconnaître s'ils ont rêvé ou vécu ce qui leur est arrivé. Un thème important de la pièce est la difficulté de distinguer entre l'illusion (ou le rêve) et la réalité (d'où le titre de la comédie). Titania s'exclame ainsi :

"My Oberon, what visions I have seen!  
Methought I was enamoured of an ass."

(IV, I, 70)

tandis que Demetrius hésite encore :

"Are you sure  
That we are awake? It seems to me  
That yet we sleep, we dream ..."

(IV, I, 188)

Le critère fondamental de l'hallucination est bien cette incapacité pour le sujet en état de veille apparent, de discerner entre l'illusion de ses sens et la réalité objective. Absence

---

(I) Transformation qui reste inconsciente des acteurs de la pièce.

de discernement qui constitue une menace pour la raison : "A chaque être, plusieurs autres vies me semblaient dues ...  
Devant plusieurs hommes, je causai tout haut avec un moment d'une de leurs autres vies. - Ainsi j'ai aimé un porc.  
Aucun des sophismes de la folie, - la folie qu'on enferme, - n'a été oublié par moi : ..." (I)

---

(I) ALCHEMIE DU VERRE : UNE SAISON EN ENFER.

H

Le poète nous invite en conclusion à trouver "Hortense." Ceci n'a de sens que dans l'hypothèse où Hortense assume un signifié différent de son signifiant. Si, en effet, comme le prénom l'indique, "Hortense" était une femme, le questionnement devient un exercice gratuit. Qu'importe au lecteur l'identité de cette "passante" qui lui restera à jamais inconnue? Puisque nous ignorons donc le signifié de ce prénom féminin, le plus simple est de prendre le signifiant comme "Actant." En le voyant fonctionner dans le poème, peut-être pourrions-nous préciser la figure de sens qu'il recouvre. Cette méthode a d'autre part l'avantage de ne pas présumer du résultat.

L'Actant est identifié dans le poème à "l'ardente hygiène des races." Compte tenu des limites imposées à l'aire sémantique d'investigation par le contexte, cette "hygiène" entretient un rapport avec la sexualité. Quelle est la nature de ce rapport? Nous trouvons plusieurs systèmes possibles de lecture :

Dans le premier système on identifiera assez naturellement l'Actant à l'onanisme. A l'appui de cette lecture du poème, il y a cette affirmation transparente : "sa solitude est la mécanique érotique", ainsi que la présence d' "une enfance." Mais la clarté ici n'est pourtant pas simplicité : cette lecture se heurte en effet à de multiples difficultés émanant du texte, et laisse nombre de questions sans réponse. Notons une divergence de ton d'abord : les gestes "atroces", "les monstruosité" s'accordent mal avec le caractère de l'onanisme.

Comment concilier ensuite cette "hygiène des races" avec la précision "à des époques nombreuses."? Enfin comment intégrer l'actant comme fonction dans cette affirmation : "la moralité des êtres actuels se décorpore en sa passion (1) ou en son action." La "passion" semble incompatible avec la lecture proposée. (2)

Le deuxième système de lecture s'appliquant à "l'ardente hygiène des races", c'est la prostitution. On sait en effet que la prostitution a bien souvent été légalisée ("à des époques nombreuses"). Et ce sont des considérations d'hygiène qui ont prévalu, aussi bien que d'ordre public, notamment de contrôle sanitaire et de police. Mais la précision suivante : "sous la surveillance d'une enfance ..." établirait un lien obscur entre la prostitution et "une enfance." La suite du poème pourrait suggérer un rapport avec les "amours novices" ; il pourrait s'agir d'adolescents initiés à l'acte sexuel par des prostituées. La "surveillance" serait alors non plus un signe d'hostilité mais d'attraction : le jeu d'approche de la "machine désirante." "Une enfance" pourrait encore désigner la partie noble et pure qui surveille l'homme en nous.

"Sa porte est ouverte à la misère" : voilà qui ne soulève pas de difficultés. Il est bien connu en effet que la misère est le pourvoyeur de la prostitution,

"Là, la moralité des êtres actuels se décorpore en sa passion ou en son action .... "

Dans l'acte sexuel mercantile, il n'y a pas union de deux êtres mais plutôt dissolution de l'individu dans son instinct

(1) Nous soulignons.

(2) En outre, le rapport d'Hortense à l'onanisme n'est pas élucidé, et le mystère du monogramme "H" reste entier.

sexuel. Le néologisme de Rimbaud "se décorpore" est emprunté au vocabulaire de la chimie comme l'expression plus courante "mœurs dissolues." On peut le rapprocher et l'opposer à l'incorporation : il signifie la désagrégation (de la moralité).

"O terrible frisson des amours novices sur le sol  
sanglant et par l'hydrogène clarteux!"

Dans le langage courant, nous informe Littré, l'hydrogène désigne "le gaz de l'éclairage." Le néologisme clarteux paraît être la contraction de "clarté" et "laiteux". "Hydrogène clarteux" désigne ainsi une lumière blanche et laiteuse et place donc "les amours novices" sous le signe lunaire. Dans NOCTURNE VULGAIRE Rimbaud établit la même série de correspondances :  
"les blèmes figures lunaires, feuilles, seins ;"

"Les amours novices sur le sol sanglant" évoquent la perte de la virginité dont le sang est révélateur. L'apprentissage sexuel effectué dans un lieu de prostitution expliquerait le côté lugubre de l'expérience (elle est associée à l'influence lunaire). A l'appui de cette lecture nous pouvons citer ce texte de VILLES I :  
"les Bacchantes des banlieues sanglotent et la lune brûle et hurle". Son aire sémantique recouvre la même expérience faite par le poète : celle de la prostitution (les Bacchantes). Elle est associée comme ici (sur le sol sanglant) à l'animalité de l'instinct sexuel : elles "sanglotent" et la lune "hurle", comme "la Lune entendit les chacals piaulant ..." et "les églogues grognant dans le verger." (I) Le signe lunaire est évident dans les deux cas ("l'hydrogène clarteux"). Présent aussi le sentiment de terreur dont l'origine ne serait autre que Pan - ique. A ces indices s'ajoute un élément extérieur au texte

---

(I) APRES LE DELUGE

du poème : BOTTOM et H sont écrits sur la même page manuscrite, dans l'ordre ; or, BOTTOM qui précède ainsi immédiatement H, s'achève de même sur une figure de la prostitution : ce sont "les Sabines de la banlieue" dont nous avons montré la parenté avec "les Bacchantes de la banlieue."

On pourrait objecter à cette "lecture" de l'Actant l'incompatibilité du rapport avec : "sa solitude est la mécanique érotique." Mais on pourrait accorder cette "mécanique érotique" à la prostitution : elle serait les lois de fonctionnement de la "machine désirante" dans l'acte sexuel isolé de tout sentiment. D'où "sa solitude", puisqu'il s'agit d'un acte accompli mécaniquement non par inclination mais par fonction.

Et cependant ce système de lecture n'emporte pas la conviction car il présente des faiblesses évidentes : tout d'abord on voit mal la raison d'être du masque dans le poème si Hortense désigne simplement la prostitution. Le monogramme du titre n'est pas élucidé. On remarque la même distorsion (1) de ton entre la prostitution et "les monstruosités" et les "gestes atroces." Le système a du mal à absorber certaines précisions comme : "sous la surveillance d'une enfance ..." et "à des époques nombreuses." La prostitution a toujours existé, même chez "le peuple saint" (cf. histoire de Joseph). Enfin, et c'est la critique la plus décisive, la prostitution ne saurait s'accommoder de la passion. (2)

Examinons encore un troisième système de lecture dans lequel l'Actant signifie l'homosexualité, dont H est la lettre initiale. Le recours à un langage voilé devient alors compréhensible, (3). Subsiste le mystère d'Hortense, le pourquoi du

(1) qu'avec l'onanisme. cf. supra

(2) cf. "se décorpore en sa passion ..."

(3) Rimbaud et Verlaine ont toujours nié avoir eu une relation homosexuelle.

prénom féminin. Peut-être le sobriquet de celui qui tient le rôle de la femme dans la relation homosexuelle .....

Quelle est la cohérence de ce système par rapport au texte? L'homosexualité identifiée à "l'ardente hygiène des races", "à des époques nombreuses" est en effet un fait historique. On sait par exemple qu'elle était de règle, et qu'elle remplissait une fonction importante dans l'éducation des enfants à Sparte. L'amoureux de l'enfant étant à la fois son mentor et son héros. Le lien entre la pédérastie et l'enfance est mis en évidence par l'étymologie. (1) "Les monstruosité" et "les gestes atroces" peuvent être attribués à la pédérastie. Ils renvoient implicitement à une expérience contre-nature (monstruosité). L'état de disharmonie qui la reflète provient justement de la nature forcée : c'est ce que signifie "violer". L'aspect "monstrueux" de l'acte est poursuivi dans la "mécanique érotique", qui ajoute la figure de l'être-robot, c'est à dire la déshumanisation. A l'union amoureuse s'oppose "sa solitude."

La structure de la phrase est remarquable par la symétrie des formes, (solitude/lassitude : mécanique/érotique) et du rythme "instinctif". (2)

"... Sa porte est ouverte à la misère."

Il s'agit de misère morale puisque le poète enchaîne : "Là, la moralité des êtres actuels se décorpore en sa passion ou en son action." "se décorpore" signifie la désagrégation de la moralité selon les deux pôles d'attraction de l'homosexualité,

---

(1) pédérastie de pais  
paidos : enfant : cf. Bloch-Wartburg :  
 "Dictionnaire étymologique de la  
 langue française."

(2) cf. L'ALCHIMIE DU VERBE : UNE SAISON EN ENFER : "Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne ... avec des rythmes instinctifs."

actifs et passifs. La "passion" désigne le pôle féminin. Rimbaud réactive la résonance passive du lexème en posant la contiguïté dans l'espace scriptural de "l'action". Il en résulte un lieu de sens du lexème "passion", associant les sèmes de - la passivité, la soumission, l'attraction amoureuse°. Ce lieu de sens pourrait être défini comme une tendance masochiste, tandis que le pôle "actif" de la relation homosexuelle serait occupé par les tendances sadiques. La misère morale résulterait ainsi d'un type de relation sado-masochiste.

La lecture du dernier paragraphe du poème ne comporte pas de différence notable dans le présent système avec le système fondé sur la prostitution. "Les amours novices sur le sol sanglant" évoquent de même l'animalité de l'acte ("sur le sol"), son côté barbare ("sanglant"). L'influence lunaire ("l'hydrogène clartoux") le "terrible frisson" indiquent bien l'aspect traumatique de l'expérience pour le "novice".

Le poème H apparaîtrait finalement comme un regard sur l'homosexualité. Mieux qu'un rebus, le poète nous livrerait une définition mathématique de l'homosexualité dans une série de propositions axiomatiques. A nous de résoudre l'équation.

On peut s'arrêter sur ce fait remarquable : ce qui nous apparaît comme langage chiffré est pour Rimbaud une suite d'évidences. Cette transparence des choses et des êtres n'est-elle pas révélée au poète grâce à sa méthode de voyance? Le vocabulaire le laisserait supposer. Nous y reconnaissons en effet les outrances (monstruosités, atroces) et le symptôme (frisson, sensation de froid) associé régulièrement (I) au "poison". Ce qui rend l'hypothèse de l'influence du haschisch la plus probable c'est l'assimilation de l'Actant à une substance

---

(I) BEING BEAUTEOUS  
 PROMONTOIRE  
 SOIR HISTORIQUE  
 FAIRY  
 METROPOLITAIN  
 VEILLEES

chimique qui agit sur l'individu. Nous avons déjà remarqué la présence du néologisme verbal "se décorpore", emprunt au vocabulaire de la chimie. On parle aussi de l'action ("son action") d'un corps sur un autre. On observera enfin que la présence d'une enfance ("sous la surveillance d'une enfance") était déjà associée au haschisch dans MATINEE D'IVRESSE : "Rire des enfants, discrétion des esclaves ..."

Si nous acceptons l'hypothèse du haschisch, il reste à concilier cette donnée nouvelle avec l'un des trois systèmes que nous avons examinés. Le plus favorable nous paraît être celui de l'onanisme : la "passion" pouvant être attribuée aux effets passifs de l'excitant (état d'engourdissement) et les "gestes atroces" et "monstruosités" étant redevables à la vision déformante du haschisch. Le monogramme "H" ne fait alors aucune difficulté : c'est la lettre symbole désignant l'excitant.

D E V O T I O N

Selon Littré, la dévotion est "l'attachement aux pratiques religieuses". (1) Elle se manifeste dans le culte que l'on rend à la Divinité. La Dévotion chez Rimbaud est une attitude instinctive, un besoin même. Dans MAUVAIS SANG il nous dit : "Ah! je suis tellement délaissé que j'offre à n'importe quelle divine image des élans vers la perfection." (2)

A la Divinité et aux saints intercesseurs, Rimbaud substitue son panthéon personnel. De qui est-il composé? Nous trouvons en apparence un assemblage hétéroclite ;

"ma soeur" : c'est le nom que l'on donne couramment aux religieuses. Dans ce sens, la "cornette" de Louise Vanaen de Voringhem désigne la coiffe que portaient les soeurs de St. Vincent de Paul, dont le costume était effectivement de couleur bleue ("cornette bleue" marquerait ainsi un glissement de sens). ... "Tournée à la mer du Nord" est le prolongement de la même figure de sens : la cornette évoque les ailes déployées d'un oiseau des mers, par exemple la mouette. "Pour la fièvre des mères et des enfants" est empreint de sollicitude maternelle et évoque ces vers : (3)

"Quand le front de l'enfant, plein de rouges tourmentes  
 Implore l'essaim blanc des rêves indistincts  
 Il vient près de son lit deux grandes soeurs (4) charmantes  
 Avec de frêles doigts .....

(1) La notion d' "attachement" à son origine dans la racine étymologique "voeu" de dévotion.

(2) UNE SAISON EN ENFER

(3) LES CHERCHEUSES DE POUX

(4) Les "soeurs" sont les demoiselles, parentes d'Izambard, qui accueillirent Rimbaud après sa première fugue à Paris.

Le nom aristocratique de Léonie Audois d'Ashby s'oppose de toute sa longueur à la brièveté familière de "Lulu" : "Lulu, - démon - qui a conservé un goût pour les oratoires du temps des Amies et de son éducation incomplète." Les "oratoires du temps des Amies" désignent peut-être le lieu sûr et tranquille où les collégiennes échangeaient leurs secrets. Si Lulu est une prostituée, comme le suggère la promiscuité impliquée par le sobriquet, son "goût pour les oratoires" serait plutôt un signe de perversité (1). D'où l'exclamation du poète : "démon!". Oratoires à l'usage "des hommes" comme le texte l'indique : "Pour les hommes!"

"A Madame \*\*\*", contraste encore avec la familiarité de "Lulu" par la réserve et la distance respectueuse qui est impliquée. Cette figure lointaine mais chère pourrait être, avec sa nuance de mystère, l'archétype de la Femme. C'est la même distanciation exprimée dans APRES LE DELUGE où le culte est manifeste : "Madame établit un piano dans les Alpes. La messe et les premières communions se célébrèrent aux cent mille autels de la cathédrale."

La présence, dans le panthéon de Rimbaud, de "l'adolescent qu' (il) fut" prouve, s'il en est besoin, sa sincérité. S'il s'incline devant les figures qui ont traversé son existence ce n'est pas par dérision : c'est qu'elles représentaient une valeur humaine. Et l'on sait la place spéciale, héroïque, occupée par son adolescence : "N'eus-je pas une fois une jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse, à écrire sur des feuilles d'or ...?" (2) L'adolescence est associée à la haute figure de "ce saint veillard, ermitage ou mission" car ils ont en commun la noblesse du cœur : le désintéressement. "Sobre surnaturellement, plus désintéressé que le meilleur des mendiants, fier de n'avoir ni pays, ni amis .." nous dit L'IMPOSSIBLE (3).

---

(1) "Les Amies" pourrait être une référence aux poèmes de Verlaine groupés sous ce titre (que Rimbaud connaissait) tel "Pensionnaires". De même "A Madame" semble être repris jusque dans sa forme (astérisques) au poème de Verlaine du même titre. ... Un souvenir commun sans doute ...

(2) MATIN : UNE SAISON EN ENFER

(3) UNE SAISON EN ENFER

Ce que Rimbaud adolescent partage avec le vieil ermite c'est la sainteté de sa solitude ; qu'on se souvienne du mouvement d'adoration exprimé dans PHRASES : "Qu'il n'y ait ici-bas qu'un vieillard seul, calme et beau ... et je suis à vos genoux." (1)

"A l'esprit des pauvres. Et à un très haut clergé."

Dévotion à première vue contradictoire et dont l'antagonisme même était féroce dans le poème LES PAUVRES A L'EGLISE :

" ... tous leurs yeux vers le choeur ruisselant d'orrie ...  
Heureux, humiliés ....  
Les Pauvres au bon Dieu ....  
Tendent leurs oreilles risibles et têtus."

C'est en fait devant cette foi naïve et têtue des "pauvres" que s'incline le poète dont il place "très haut" les vrais représentants.

"Aussi bien à tout culte en telle place de culte mémoriale et parmi tels événements qu'il faille se rendre, suivant les aspirations du moment ou bien notre propre vice sérieux."

"Telle place de culte mémoriale" doit être rapproché de ces "jeunes mères et grandes soeurs aux regards pleins de pèlerinages" (2) - pèlerinage dont le lieu est dans le passé

(1) Dans ENFANCE IV, le poète s'identifie au "saint, en prière, sur la terrasse."

cf. la rencontre avec le vieillard chez Nerval : "Je me trouvais sur une côte éclairée de ce jour sans soleil, et je vis un vieillard qui cultivait la terre ..." : AURELIA, op. cit. p. 367 : La Pleiade Tome I.

(2) ENFANCE I.

("place", "mémoriale") (1) et auquel il faut "se rendre" en remontant le fil des "événements" : c'est à dire en retrouvant les souvenirs qui y sont associés. Le poète fait ainsi référence aux objets (personnes ou idéaux) auxquels s'adresse sa dévotion et qui appartiennent à son expérience passée. Ainsi "à l'adolescent que je fus" est un de ces lieux de sens appartenant au passé vers lequel se tourne le poète.

L'énumération s'arrête ainsi sur une généralisation ("à tout culte") qui englobe tous les objets possibles de culte dont l'énoncé est encore informulé.

Il est intéressant de remarquer que la dévotion de Rimbaud a deux motivations bien distinctes : -

1. "les aspirations du moment" désignent le mouvement d'élévation de l'âme dont MAUVAIS SANG (2) nous donne des exemples : "le culte de Marie, l'attendrissement sur le crucifié s'éveillent en moi parmi mille féeries profanes." et encore "Ah! je suis tellement délaissé que j'offre à n'importe quelle divine image des élans vers la perfection." C'est la même note désespérée qui est perceptible dans cette manière de "jeter" sa dévotion "à tout culte." (3) Elle signifie en tous cas l'attitude fondamentalement religieuse du poète dans son besoin d'adorer, - la dévotion étant mouvement d'adoration. Cette attitude néanmoins est détournée de son but naturel qui est Dieu. Elle est profane, et même profanation du sentiment religieux, en s'adressant à des êtres comme "Lulu" qui est aussi "démon". (4)

(1) On observera que l'adjectif est au féminin.

(2) UNE SAISON EN ENFER

(3) Dans A UNE RAISON nous trouvons un exemple d'une similarité frappante : "Elève n'importe où la substance de nos fortunes et de nos vœux" on t'en prie."

(4) cf. "quelle bête faut-il adorer?" : MAUVAIS SANG : UNE SAISON EN ENFER.

2. C'est "le propre vice sérieux" du poète qui est à l'origine de cette corruption du sentiment religieux qui a nom idolâtrie, comme nous le dit d'ailleurs Rimbaud : "D'eux (les Gaulois) j'ai : l'idolâtrie et l'amour du sacrilège ; - oh! tous les vices, colère, luxure - magnifique la luxure ; ... "(1) Plus loin il reconnaît avec sa lucidité habituelle : "sans doute la débauche est bête, le vice est bête. Il faut jeter la pourriture à l'écart." (2) Le "vice sérieux" du poète, entretenant un rapport intime avec l'idolâtrie ne peut être que la luxure. (3) Nous trouvons de multiples exemples de cette association sexualité-divinité (4) dans l'Antiquité et notamment dans les fêtes Dionysiaques, les Bacchanales (5) et Lupercales. La "dévotion" de Rimbaud ne saurait nous surprendre de la part de celui qui s'est voué à la conquête de l'état (primitif) de "fils du soleil". Le culte de Dionysos s'intègre tout naturellement dans la pratique du poète, comme l'indique les lignes qui suivent, à l'érotisme appuyé :

"Ce soir à Circeto des hautes glaces, grasse comme le poisson et enluminée comme les dix mois de la nuit rouge - (son coeur ambre et spunk) - .K... " (6)

Il est frappant de constater que la sexualité ("grasse comme le poisson") est associée à des images frigides : les "hautes glaces", "le chaos polaire", "ma prière muette". Cette

(1) MAUVAIS SANG : UNE SAISON EN ENFER

(2) idem

(3) D'où l'on peut inférer l'onanisme de Rimbaud.

(4) cf. la prostitution sacrée.

(5) cf. "Les Sabines de la banlieue" : BOTTOM  
"Les Bacchantes des banlieues" : VILLE I

(6) cf. Baudelaire : "Je crus entrer dans un monde de ténèbres, qui d'ailleurs s'épaississaient graduellement, pendant que je rêvais nuit polaire et hiver éternel." : "Les Paradis Artificiels" op. cit. p. 292 : La Pléiade Tome I.

configuration sémantique était déjà présente dans BARBARE :  
 "et la voix féminine arrivée au fond (des volcans) et des grottes arctiques". "Circeto" serait la grotte marine où la magicienne Circe aurait pris sa demeure ; on sait qu'elle transforma en porcs les compagnons d'Ulysse (1) : n'est-ce point une allégorie choisie par celui qui veut se vautrer dans le vice, la débauche? Car "Circeto" c'est sans doute la femme prostituée (2), "grasse", "enluminée" (le visage peint), évoquant de lourds parfums orientaux (ambre et spunk) mais aussi ("la nuit rouge") ces yeux "hébétés à la façon de la nuit d'été, rouges et noirs ..." (3) et ces "facies déformés, blêmes, incendiés." (3) Dans VILLE I "les Bacchantes des banlieues sanglotent et la lune brûle et hurle" ; plus explicitement encore que Circe, Venus symbolise le désir qui s'empare du solitaire (4) : "Venus entre dans les cavernes des forgerons et des ermites." Les "dix mois de la nuit rouge" signifient, - par analogie avec la "nuit sans fin" de la Ville (ses spectres, "son éternelle fumée de charbon" (5)), la nuit polaire. Ce sont ces "régions de nuit" sur lesquelles règnent "les parfums pourpres du soleil des pôles." (METROPOLITAIN). Dans ce dernier poème nous reconnaissons une figure de sens qui nous est familière : la sexualité associée à la frigidité : "le matin où avec Elle, vous vous débattîtes parmi les éclats de neige, ... les glaces,". Comme le suggère le choix verbal (se débattre) l'acte sexuel est plutôt un acte de bravoure, ("précédant des bravoures plus violentes ... ") presque désespéré. (6) D'où "la prière muette" qui le précède.

---

(1) en leur faisant absorber une drogue. Or celle-ci a été identifiée à l'opium : "the Circean cup" désigne par métonymie le stupéfiant cf. Coleridge. op. cit. A. Hayter. p. 197. Les Stendues glacées qui suivent appartiennent aussi aux paysages opiacés ("these visions are pervaded with a diamond brilliance of polar wastes and Northern lights." : id. op. cit. p. 169.

(2) Si le charme de Circée est sans effet, il lui reste le pouvoir de séduction : "Mais allons! c'est assez : rentre au fourneau ton glaive et montons sur mon lit : qu'unis sur cette couche et devenus amants nous puissions désormais nous fier l'un à l'autre!"  
 Odyssée X : 335 - 340

(3) PARADE

(4) cf. JEUNESSE IV : "Tu es <sup>en</sup> encore à la tentation d'Antoine."

(5) VILLE

(6) cf. aussi dans VILLE I : "les Rolands sornent leur bravoure."

"A tous prix et avec tous les airs, même dans des voyages métaphysiques. - Mais plus alors."

"alors" renvoie à un temps indéterminé dont le contenu est repoussé ("plus" étant relié à "alors", est nécessairement un négatif.) Est-ce une allusion à l'expérience sexuelle manquée symbolisée par ce "chaos polaire"? Plus vraisemblablement, l'auteur se réfère à l'ennui et à l'angoisse qui nourrissent ses états d'âme avant la "Dévotion". Il est à propos de rappeler (1) l'attraction sémantique mutuelle qui s'exerce entre les lexèmes "drogue" et "dévotion" (2). Ceux-ci relèvent de la même attitude fondamentale, manifestée par l'engagement corps et âme de la personne. (3) Attitude résumée dans ces vers de "O Saisons, ô châteaux" :

"Ce Charme! il prit âme et corps,  
Et dispersa tous efforts."

Rimbaud avouerait ici sa dépendance psychique des excitants ; il en connaît le prix, mais quel qu'il soit ("à tout prix") tout est préférable à l'ennui quotidien qu'il a connu ("Mais plus alors") (4) Le poète se dit même prêt à toutes les expériences : "avec tous les airs", aussi psychotiques soient-elles : ainsi "les voyages métaphysiques" font songer à ces prodigieuses élucubrations enfantés par la drogue dans un cerveau assoupli à toutes les gymnastiques.

---

(1) cf. VIES II : "... je suis dévoué à un trouble nouveau..."

(2) attachement - engagement total  
accoutumance

(3) cf. les rapports de De Quincey avec le "Mighty Opium".

(4) cf. ENFANCE V : "La lampe éclaire très vivement ces journaux que je suis idiot de relire, ces livres sans intérêt."

cf. aussi E. Poë : "l'opium avait produit son effet accoutumé qui est de revêtir tout le monde extérieur d'une intensité d'intérêt." op. cit. in les "Paradis Artificiels" p. 130.

DEMOCRATIE

Ce sont les "conscrits du bon vouloir" qui parlent, d'où l'emploi de guillemets dans le texte. Le point de départ du poème serait "la scène villageoise ... d'un départ de conscrits, vu au chef-lieu de canton" (1). C'est très vraisemblable si l'on se reporte au texte : le "patois" de ces jeunes hommes, le folklore villageois (le drapeau, le tambour), les accents militaires ("En avant, route!) signalent bien un départ de conscrits ... Mais l'analogie ne va pas plus loin que la "couleur locale". Dès la première ligne la transmutation des éléments est opérée :

"Le drapeau va au paysage immonde, et notre patois étouffe le tambour".

Ce "paysage immonde" est décrit dans SOIR HISTORIQUE : "Un petit monde blême et plat, Afrique et Occident, va s'édifier." L' "immonde" est le domaine de la corruption et de la pourriture : il engendre l'image de la vermine. Comme ces "révoltes anciennes (qui) grouillent dans le centre du Céleste Empire." (2) La parenté avec les lignes suivantes n'échappera pas :

"Aux centres nous alimenterons la plus cynique prostitution  
Nous massacrerons les révoltes logiques."

Et plus loin le poète ajoute :

"Conscrits du bon vouloir, nous aurons la philosophie féroce."

Nous reconnaissons dans ces gaillards sans foi ni loi, les "drôles très solides" de PARADE, dont le cynisme semble être la profession de foi.

---

(1) op. cit. Delahaye : Les ILLUMINATIONS : p. 103: Ed. Messiaen, Paris.

(2) SOIR HISTORIQUE.

Ces aventuriers se comportent en mercenaires "au service des plus monstrueuses exploitations industrielles ou militaires". Le poète ne peut s'empêcher de révéler son horreur devant le mécanisme broyeur du capitalisme conquérant. La seule manière d'intégrer le monstrueux, c'est de <sup>se</sup> faire soi-même monstrueux ; aussi doit-il étouffer en lui tout sentiment, toute espérance :

"Je parvins à faire s'évanouir dans mon esprit toute espérance humaine. Sur toute joie pour l'étrangler j'ai fait le bond sourd de la bête féroce ... je me suis séché à l'air du crime." (1)

N'est-ce pas là le portrait du poète-aventurier? Nous le reconnaissons encore sous les traits de ces "desperados (qui) languissent après l'orage, l'ivresse et les blessures." (2) N'est-ce pas le nom qui lui convienne le mieux?

Le désespoir du poète est perceptible, malgré son cynisme apparent, derrière sa volonté farouche de s'intégrer à la société moderne (même si "la crevaision" est sa prochaine étape). Il s'engage dans le monde tel un joyeux troupier ("conscrits du bon vouloir") mais il aura "la philosophie féroce". N'a-t-il pas dû écraser en lui toute joie et toute espérance? Les "révoltes logiques" qu'il massacrera dehors sont les mêmes qu'il a dû mater en lui. Il ne fait rien qu'il n'ait déjà accompli sur lui-même : voilà qui justifie en quelque sorte une "philosophie féroce". L'amoralisme et le cynisme du poète naissent des mutilations qu'il a dû opérer sur lui-même. Le poète-mutilé : c'est l'aventurier sans scrupules, le mercenaire (3) de DEMOCRATIE. Il ne fait aucun doute que Rimbaud associe

(1) "JADIS ..." : UNE SAISON EN ENFER

(2) JEUNESSE I

(3) MAUVAIS SANG : UNE SAISON EN ENFER : "A qui me louer? Quelle bête faut-il adorer? ... Dans quel sang marcher?"

ici Démocratie à Bourgeoisie. Dans SOIR HISTORIQUE encore, il nous dit son écoeurément "la même magie bourgeoise à tous les points où la malle nous déposera!" Dès lors qu'importe le lieu, ici ou ailleurs, c'est indifférent :

"Au revoir ici, n'importe où"

DEMOCRATIE est un poème nietzschéen dans son inspiration, remarquable par la haine et le mépris des valeurs bourgeoises. Rimbaud a pris son parti de hurler avec les loups. DEMOCRATIE est un poème qui n'a rien de démocratique, mais Rimbaud n'a jamais prôné l'égalitarisme : "la race inférieurs a tout couvert - le peuple, comme on dit, la raison ; la nation et la science". (I)

---

(I) MAUVAIS SANG : UNE SAISON EN ENFER.

F A I R Y

"On the afternoon of 18th March 1819, KEATS joined in a game of cricket, was hit in the face by a ball and got a black eye. He perhaps took laudanum (mixture d'opium) that evening to deaden the pain .... he certainly had an unusually good night's sleep, and woke very late next morning to a delightful sensation of indolence." (I)

Le matin suivant lui apparurent les figures personnifiées de la Poésie, de l'Ambition et de l'Amour au cours d'une sorte de rêve éveillé :

"His physical state was such a happy one that pleasure had no show of enticement and pain no unbearable frown."

et l'auteur conclut en suggérant l'influence de l'opium :

"Some potent physical agent may have contributed to the change."

L' "Ode on Indolence" de Keats reprend le thème des trois muses sur le décor d'un vase grec :

"In placid sandals, and in white robes graced they passed, like figures on a marble urn .... "

Ce poème de Keats entretient des rapports étroits avec FAIRY :

---

(I) A. Hayter - "Opium and the Romantic Imagination": op. cit. p. 315

par le thème d'inspiration, par le décor, et par son atmosphère lourde et opiacée :

"Ripe was the drowsy hour ;  
The blissful cloud of summer indolence  
Benumbed my eyes ....  
Pain had no sting and pleasure's wreath no flower ..."

Dans FAIRY nous retrouvons la même épaisseur de l'atmosphère avec les "parfums affaissés", "l'ardeur de l'été" et ses "oiseaux muets", et surtout "l'indolence requise". Le poète atteint aussi une sérénité au-delà du plaisir et de la douleur :

"Et ses yeux et sa danse supérieurs ... au plaisir  
du décor et de l'heure uniques!"

Le décor de Fairy est certainement construit à partir d'une oeuvre d'art immortalisée dans un vase grec ("l'heure unique") qui rendrait compte aussi du plaisir unique. Ainsi s'expliqueraient "les sèves ornementales", "les clartés impassibles", "le silence astral", "les anses d'amours morts".

"La barque de deuils" évoque les barques funéraires de la mythologie grecque qui emmenaient les mortels vers leur dernier voyage.

Le thème d'inspiration est incarné par la figure légendaire d'Hélène de Troie, symbole de la beauté éternelle : "Ses yeux et sa danse" tels qu'ils sont représentés sur ce vase grec. En fait, FAIRY semble avoir été inspiré à Rimbaud par la lecture de plusieurs poèmes de Keats de la même période. On relève notamment de nombreux parallèles avec "L'Ode on a Grecian Urn". Ainsi les "ombres vierges" et les "clartés impassibles" s'harmonisent avec :

"(Thou) still unravished bride of quietness  
Thou foster child of silence ... "

et nous relèverons encore les rapprochements suivants :

- (The) "dales of Arcady" avec "l'écho des vals"  
 (the) "Sylvan historian" et "l'air des bûcheronnes"  
 (the) "heifer lowing" } et "la sonnerie des bestiaux"  
 (the) "pipes and timbrels"  
 (the) "leaf-fringed legend" et "les légendes du ciel"  
 (the) "silent form" et "le silence astral"  
 (the) "Cold Pastoral" et "les influences froides"

Le moment qui est saisi sur le vase est unique, il est fixé pour l'éternité : la beauté d'Hélène est ainsi immortalisée dans l'oeuvre d'art.

Mais peut-être par la magie de l'opium, Hélène est plus qu'une oeuvre d'art (c'est à dire "le plaisir du décor et de l'heure uniques"). Elle est rendue à la vie, elle continue à enchanter le poète par le regard ("ses yeux") et la grâce de son corps ("sa danse") comme elle enchantait ses contemporains.

Rimbaud serait-il tombé amoureux de la beauté d'Hélène? Se serait-il aussi aventuré dans le royaume des Mères? (1)

"Pour celui qui s'est aventuré chez les Mères  
 Il n'est plus rien d'insurmontable." (2)

Rimbaud avait lu en effet le FAUST de Goethe et il a pu donc s'en inspirer aussi. (3)

(1) Bien que probablement il ne connût pas encore Goethe, Rimbaud exprimait dans SOLEIL ET CHAIR des intuitions dont la résonance attire notre attention :

"(l'Homme)NSombre-t-il dans l'Océan profond  
 Des germes, des Fœtus, des Embryons, au fond  
 De l'immense Creuset d'où la Mère-Nature  
 Le ressuscitera, vivante créature .... "

(2) Le SECOND FAUST, Acte II (La Pleiade) Goethe: Théâtre Complet

(3) cf. Lettre à Delahaye, mai 1873 : "Prochainement je t'envverrai des timbres pour m'acheter et m'envoyer le FAUST de Goethe."

Faust descend dans le royaume des Mères à la recherche d'Hélène et rencontre le passeur Chiron :

"Tu es sur la rive, je suis prêt à te porter de  
l'autre côté du fleuve"

Dans FAIRY nous avons déjà noté la barque funéraire ("une barque de deuils sans prix").

Rimbaud contraste "l'indolence requise" aux "frissons", c'est à dire aux émotions. Et de même Faust déclare :

"Mais dans la torpeur je ne cherche pas mon salut  
Le frémissement est la meilleure part de l'homme" (I)

Nous avons dit à propos de FAIRY qu'Hélène était plus qu'une oeuvre d'art, qu'elle apparaissait vivante au poète. Et c'est exactement le désir qui éperonne Faust :

"Hélène est mon unique passion" s'exclame-t-il, et quand Chiron loue l'oeuvre poétique qui ressuscite à la vie, en ces termes : "le poète en un mot, ne se laisse pas enchaîner par le temps", Faust lui réplique :

"Qu'elle (Hélène) ne soit donc pas non plus soumise  
au temps?  
Tu la vis, jadis ; je l'ai vue AUJOURD'HUI  
Aussi belle que charmante, aussi désirée que belle  
Mes sens, mon être en sont désormais possédés" (2).

Dans est "aujourd'hui" souligné par Goethe, réside toute la différence entre la magie et l'art : seule la magie est capable de faire franchir au vivant le fleuve qui sépare du séjour

(I) FAUST II : Acte I.

(2) FAUST II, : Acte II.

des morts, de restituer les apparences de la vie à des ombres :

"Quel rare bonheur! (dit Faust)  
Avoir conquis l'Amour contre le Destin"

Si l'oeuvre d'art immobilise le "décor et l'heure uniques" pour l'éternité, la magie seule peut l'animer et lui rendre la vie de l'instant présent, (1) car l'hallucination n'est qu'une autre forme d'existence à la réalité.

Dans sa Préface à la première édition des ILLUMINATIONS, Verlaine fera justement la comparaison entre Rimbaud et le Second Faust :

"Le Faust, du Second Faust, ingénieur de génie après avoir été l'immense poète vivant élève de Méphistophéles et possesseur de cette blonde Marguérite."

Nous rappellerons ici l'intuition de Gérard de Nerval :

"S'il est vrai, dit-il dans sa Préface à sa traduction de Faust (2), comme la religion nous l'enseigne, qu'une partie immortelle survive à l'être humain décomposé, si elle se conserve indépendante et distincte, et ne va pas se fondre au sein de l'âme universelle, il doit exister dans l'immensité, des régions ou des planètes, où ces âmes conservent une forme perceptible aux regards des autres âmes et de celles mêmes qui ne se dégagent des liens terrestres que pour un instant, par le rêve, par le magnétisme (3) ou par la contemplation ascétique."

Du point de vue de l'a-temporalité, qui est, croyons-nous celui de Rimbaud, les figures du passé coexistent avec celles de

---

(1) cf. BEING BEAUTEOUS

(2) G. de Nerval : OEUVRES COMPLETES : Ed. Bernouard Paris.

(3) et l'on songe à Rimbaud : Le mot lui-même est employé dans les ILLUMINATIONS. (cf. PARADE).

de l'avenir dans un éternel présent. Citons en ce sens le fragment de NOVALIS :

"Le chemin mystérieux va vers l'intérieur. En nous, ou nulle part est l'éternité avec ses mondes, le passé et l'avenir."

et encore :

"Le Royaume de la Nuit ne connaît ni le temps, ni l'espace." (I)

Peut-être convient-il de mentionner aussi André BRETON lorsqu'il dit :

"Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur ... cessent d'être perçus contradictoirement."

(Second Manifeste Surrealiste).

---

(I) M. Besset : op. cit. p. 89.

G U E R R E

C'est un des rares poèmes des ILLUMINATIONS qui soit "subjectif", c'est à dire dont le sujet soit la personne même du poète. La structure du poème est linéaire et temporelle. Considérations sur le passé : "Enfant, certains ciels ...", sur le présent : "A présent l'inflexion éternelle ... " et sur l'avenir : "Je songe à une Guerre ... ". Cette dernière proposition donne le titre du poème .

"Enfant, certains ciels ont affiné mon optique :  
tous les caractères nuancèrent ma physionomie".

Rimbaud invoque souvent la maîtrise de la psychologie humaine qu'il affirme ici, dès l'enfance. Et dans VIES III en effet, le poète nous dit : "A douze ans j'ai connu le monde, j'ai illustré la comédie humaine." Dans PARADE il monte cette comédie en spectacle ; dans VEILLEES lui apparaissent "des êtres de tous les caractères parmi toutes les apparences."

Ainsi la prise de conscience de la vanité du monde a été faite très tôt. Rappelons "l'Ecclésiaste moderne" ("l'Eclair") dans UNE SAISON. "La vie est la farce à mener par tous" dit encore MAUVAIS SANG.

L'apprentissage de la vie à l'école de Mme Rimbaud est sans doute impliqué ici : "Enfant; certains ciels ont affiné mon optique." Ces ciels peuvent être l'horizon du regard de la mère : "Elle avait le bleu regard, - qui ment!" lit-on dans LES PORTES DE SEPT ANS. Ce sont aussi sans doute les drames conjugaux des parents qui ont impressionné la sensibilité délicate

de l'enfant.

Enfin n'oublions pas le conformisme rigide de l'éducation (1) surtout quant il est imposé avec une vigilance sévère ; c'est alors surtout que l'enfant doit cultiver le "paraître", porter le masque de la soumission : "Tout le jour il suait d'obéissance ..... quelques traits semblaient prouver en lui d'âcres hypocrisies." Quand le poète affirme : "tous les caractères nuancèrent ma physionomie" il met en avant sa faculté d'assimilation du jeu psychologique et ses qualités d'acteur qui lui permettent de le reproduire. "Caractères" a ainsi le double sens de la comédie : "l'expression étant le signifiant, - comme l'on dit d'une physionomie sans caractère - et l'exprimé qui est le signifié, c'est à dire le portrait.

Mais au-delà du contenu psychologique du discours pris dans son développement linéaire, l'analyse de ses sèmes montre la relation d'osmose qui intervient entre l'enfant et les "ciels". Le poète étend aussi le champ sémantique de son expérience à la nature (ciels, nuances) avec laquelle il a vécu en affinité ("ont affiné mon optique"). Affinité révélée par le regard qui sait voir et par une sensibilité qui saisit la nature dans ses moindres nuances ... et sait les reproduire. Ainsi, plus profondément que la comédie à jouer, c'est la vocation poétique qui est à la source de l'expérience de l'enfant. (2) C'est l'enseignement sans égal de son contact privilégié avec la nature. Témoins de son pouvoir, "les Phénomènes s'émurent." La nature en effet obéit à la voix du poète et lui révèle son âme : "la première entreprise fut ... une fleur qui me dit son nom" (3) et "les pierreries regardèrent." Dans APRES LE DELUGE, un lièvre "dit sa prière à l'arc-en-ciel" ; dans ENFANCE encore, "les fleurs

---

(1) "Et la mère, fermant le livre du devoir .. " LES POÈTES DE SEPT ANS.

(2) cf. "Tu vate eris"

(3) cf. AUBE

de rêve tintent, éclatent, éclairent" ; "les talus le bercaient" et la "haute mer" est "faite d'une éternité de chaudes larmes." "Les Phénomènes s'émurent" manifeste ainsi l'admission de l'enfant dans le domaine du merveilleux. A son approche, "les ailes se levèrent sans bruit." (1)

"A présent, l'inflexion éternelle des moments et l'infini des mathématiques me chassent par ce monde .." (2)

"L'inflexion éternelle des moments" : l'expression est complexe et mérite une analyse sémantique : "l'inflexion" a pour sème contextuel le changement, mesuré par l'écart à la ligne droite. Mais cette modification n'est pas assez marquée pour heurter la continuité de la trajectoire décrite : la figure géométrique adéquate est donc celle d'une courbure de l'espace. Par chaque point de la courbe on peut en effet construire la tangente et mesurer ainsi l'écart tangentiel de cette courbe .

Chaque point représente un "moment" dont la succession décrit la courbe fugitive du temps (3) : courbe par ailleurs infinie puisque sa courbure (son écart tangentiel) est constante, ce que traduit l'adjectif "éternelle". Ceci amène "l'infini des mathématiques". Seules celles-ci apparaissent en effet aptes à exprimer le temps ... et la situation limite dans laquelle se trouve le poète. Le présent dans lequel il vit le porte constamment en avant de par le monde : "me chasse (nt) par ce monde ..." (4)

(1) cf. AUBE

(2) cf. Baudelaire : "le temps présent se réduit à un point mathématique et même ce point périt mille fois avant que nous ayons pu affirmer sa naissance. Dans le présent tout est fini et aussi bien ce fini est infini dans la vélocité de sa fuite." "Les Paradis Artificiels" op. cit. p. 399 : La Pleiade Tome I.

(3) cf. Boileau : "Hâtons-nous, le temps fuit et nous traîne après soi  
Le moment où je parle est déjà loin de moi.  
Ep. III

(4) cf. GENIE : "Et nous nous le rappelons et il voyage ..."

("Chasser" signifie ici pousser en avant, comme la mer chasse inlassablement ses vagues au rivage (le présent). Celui qui ainsi chevauche le temps nous apparaît comme une figure formidable (cf. A UNE RAISON : "arrivées de toujours, qui t'en iras partout.")

"... Où je subis tous les succès civils, respecté de l'enfance étrange et des affections énormes."

Figure proche encore de celle de GENIE, au magnétisme universel et quasi messianique : "Il est l'affection et le présent". A cet égard, la connotation de l'adjectif "énorme" est concluante :

"l'énorme passade du courant" (MOUVEMENT)

"les migrations plus énormes que les anciennes invasions"  
(GENIE)

"O les énormes avenues du pays saint ...." (VIES I)

On relève sans peine le caractère messianique des deux dernières citations (pays saint, migrations provoquées par celui qui doit soulever les foules). Dans MOUVEMENT, "énorme" s'inscrit dans un "champ magnétique". Enfin dans le poème FLEURS, nous contemplons "un dieu aux énormes yeux bleus", dans "la mer et le ciel (qui) attirent", (champ d'attraction).

Ici même, le poète subit "tous les succès civils" c'est-à-dire qu'il n'y a aucun mouvement de sa part pour les obtenir ; ils se portent vers lui comme un dû, qu'il reçoit avec l'orgueil naturel de celui qui est investi d'un droit divin. Figure tutélaire donc, respectée de "l'enfance étrange" : "Change nos lots, crible les fléaux à commencer par le temps" te chantent ces enfants"(I), et des affections énormes, potentiellement présentes et qui attendent d'être mises en oeuvre. "Fiez-vous donc à moi, ...Tous

---

(I) A UNE RAISON

venez - même les petits enfants - que je vous console, qu'on répande pour vous son coeur, - le coeur merveilleux! - Pauvres hommes, travailleurs!" (1)

"Je songe à une Guerre, de droit ou de force, de logique bien imprévue."

Cette guerre, quelle qu'en soit la logique, doit avoir un lien, d'après le texte, avec ce qui précède puisqu'elle en est l'adjonction. Les "affections énormes" ne seraient-elles pas le potentiel de cette guerre "imprévue" dont GENIE serait le catalyseur, porteur de "la grâce croisée de violence nouvelle." Et l'on voit déferler derrière lui "les migrations plus énormes que les anciennes invasions". N'est-il pas le Sauveur, celui qui tire derrière lui toute l'humanité, celui qui est "l'affection et l'avenir, la force et l'amour que nous ... voyons passer dans le ciel de tempête et les drapeaux d'extase" ?

Dès lors, la conclusion lapidaire du poème prend tout son sens : "C'est aussi simple qu'une phrase musicale". GENIE est en effet l'amour, mesure parfaite et réinventée, raison merveilleuse et imprévue ... " (Une Guerre ... de logique bien imprévue)

L'amour, raison imprévue de cette Guerre prophétique : "Un pas de toi, c'est la levée des nouveaux hommes et leur marche" (2). Guerre de droit ou de force? mais la force et le droit ne font que réfléchir "la danse et la voix à présent seulement appréciées." (3)

(1) NUIT DE L'ENFER : UNE SAISON EN ENFER

(2) A UNE RAISON

(3) JEUNESSE II

G E N I E

"Il est l'affection et le présent puisqu'il a fait la maison ouverte à l'hiver écumeux et à la rumeur de l'été.. "

Qui est "Génie"? Le poète déploie sous nos yeux les trésors de son savoir, et nous restons saisis, émerveillés devant la simplicité éblouissante de sa science. C'est dans cette simplicité même que réside la difficulté d'entrer dans le texte. Celui qui nous a devancé, a laissé cependant des signaux, à notre charge de les repérer : ainsi le déterminant "puisque'il" de l'affirmation primordiale : "il est l'affection et le présent". Examinons la proposition qu'il introduit :

"La maison" c'est l'espace familial où l'on est chez soi. Plus symboliquement, la maison désigne le monde intérieur de l'ego (I), l'espace clos et bien défendu de notre moi. C'est à l'intérieur de ses limites mêmes que nous nous définissons, que se forme notre "image" dont le reflet est plus ou moins perçu, selon la perception que nous avons de nous-même. "La maison" fait ainsi allusion à l'espace familial qui nous fait et auquel nous nous identifions, et particulièrement décrit par nos habitudes : c'est l'archétype spatial de l'individualité. Mais celle-ci n'est possible que dans le double mouvement de différenciation et d'identification de soi : voilà introduit l'état de séparation en même temps que la fiction de l'ego.

Le premier acte de Génie c'est de chasser cette fiction et de replonger l'être dans le flux de la vie cosmique : "il a fait la maison ouverte à l'hiver écumeux et à la rumeur de l'été".

---

(I) cf. JEUNESSE I : "la demeure, la tête et le monde de l'esprit"

L'écume et la rumeur appartiennent au champ sémantique de la mer, qui a valeur purificatrice (1) : prélude à la naissance de l'homme nouveau. Les barrières de la peur, de l'égoïsme, qui retenaient l'être prisonnier de lui-même ont été levées et plus rien n'empêche la libre interpénétration de l'énergie individuelle avec l'énergie cosmique. Génie opère (2) la dissolution de l'individualité, dans l'abandon de ses propres limites, non par une rupture violente mais par osmose. Génie crée ainsi un état d'harmonie essentielle, réceptif à "tous les influx de vigueur et de tendresse réelle" (3) ; il est "l'affection", réceptivité du coeur, et "le présent", ouverture aux courants de l'existence : sensibilisation à la vie donc.

" ... lui qui a purifié les boissons et les aliments ..."

Nous avons noté la valeur purificatrice de la mer : voilà qui est confirmé par le texte. Les boissons et les aliments - (physiologiquement, ce qui est ingéré dans l'estomac), "purifiés", deviennent symbole de la purification du corps :

" ... L'eau verte pénétra ma coque de sapin  
Et des tâches de vins bleus et des vomissures  
Me lava, dispersant gouvernail et grappin."

Dans ces vers du BATEAU IVRE en harmonie avec GENIE, le lien entre la purification intérieure et l'abandon de l'ego est déjà pressenti. Gouvernail et grappin ont un sens allégorique : le grappin c'est ce qui concerne notre identité, ce qui nous attache à l'ego : le gouvernail étant bien sûr le "je", la machine désirante. Il apparaît bien dans ces deux poèmes, que l'ego est senti comme une entrave ; nous sommes retenus par l'illusion de la réalité de notre "moi", qui fait écran entre notre être et le monde. GENIE comme le

---

(1) "la mer que j'aimais comme si elle eût dû me laver d'une souillure" : DELIRES II, ALCHEMIE DU VERRE : UNE SAISON EN ENFER.

(2) Il y a une lointaine parenté avec la prédication (l'illusion du moi) et l'illumination du Bouddha.

(3) ADIEU : (S)

BATEAU IVRE lève l'obstacle et le poète retrouve la santé  
essentielle :

"Et dès lors, je me suis baigné dans le poème  
De la mer, infusé d'astres, et lactescent,  
Dévorant les azurs verts"

Ces "retrouvailles" ne sont possibles que par l'abandon de l'individualité et le renoncement au "je" egocentrique, c'est à dire au désir : la purification des boissons et des aliments ne peut avoir d'autre sens : d'opaque, le corps devient transparent.

Le troisième trait distinctif de GENIE : "lui qui est le charme des lieux fuyants et le délice surhumain des stations", doit être rapporté à l'affirmation : "Il est le présent". Le présent est le "lieu fuyant" par excellence comme le souligne le poème GUERRE : "l'inflexion éternelle des moments et l'infini des mathématiques me chassent par ce monde ... " ... le charme est celui de pratiquer le "surfing" sur la crête du temps! Lieu fuyant, parce qu'insaisissable, le présent sait aussi être immobile. Au cours de l'instant se découvrent les plages infinies de l'éternité : les "stations" du Temps, "les arrêts de la vie" (1). Alors le présent "dure une minute, ou des mois entiers" (2) ; "des millénaires s'enfuirent à l'horizon pareil à des nuées d'orages" selon l'image grandiose de Novalis (3). Le paradoxe du présent est formulé avec simplicité dans A UNE RAISON : "Arrivée de toujours, qui t'en iras partout", intégrant les images de la station dans l'éternité et du déplacement dans l'espace-temps. T.S. Eliot rejoint ici Rimbaud (4).

(1) DEPART

(2) PARADE

(3) HYMNE A LA NUIT (III) p. 87. Novalis (Ed. Aubier)

(4) At the still point of the turning world. Neither flesh nor  
fleshless:  
Neither from nor towards; at the still point, there the dance  
is,

But neither arrest nor movement ....

I can only say, there we have been: but I cannot say where,  
And I cannot say how long, for that is to place it in time.  
The inner freedom from practical desire.

"Il est l'affection et l'avenir, la force et l'amour ... "

Associé à l'amour, (1) la force doit être comprise comme puissance d'action, capacité de créer. Si Génie est notre avenir, c'est parce qu'il rassemble cette énergie créatrice que nous laissons dormir en nous (2). Et cette puissance vitale ne peut se développer harmonieusement et connaître sa plénitude que dans l'amour. On se souvient de la devise souveraine de St. Augustin, "Aime, et fais ce que veut."

" ... que nous, debout dans les rages et les ennuis, nous voyons passer dans le ciel de tempête et les drapeaux d'extase."

"L'ennui" qui fait que nous ne sommes pas au monde, coupés des courants de la vraie vie ; les "rages" qui sont l'expression de notre insatisfaction, de notre frustration devant le destin qui nous est imparti. Rimbaud s'est plaint amèrement de son rejet du monde : "l'horrible quantité de force et de science que le sort a toujours éloignée de moi" (3), et de l'impuissance à laquelle il a été réduit : "Se peut-il qu'Elle me fasse pardonner les ambitions continuellement écrasées ...?" (4) Génie concentre ainsi toutes les promesses d'avenir ; il est le complément indispensable de nos manques ; il comble le vide de notre ennui par la plénitude de l'amour et remplace la rage de la frustration par le triomphe de l'énergie créatrice. Il symbolise le plus haut achèvement de l'homme : la réalisation de soi par la toute-puissance de l'amour.

La double métonymie "ciel de tempête", "drapeaux d'extase" manifeste cette puissance conquérante, que "nous voyons passer" (5)

(1) cf. ANGOISSE : "O palmes! diamant! - Amour, force!"

(2) L'IMPOSSIBLE : "Je m'aperçois que mon esprit dort" (S)

(3) OUVRIERS

(4) ANGOISSE

(5) De même, Zarathoustra évolue dans l'air raréfié et lumineux des cimes, inaccessible au commun des mortels.

Le dynamisme de celle-ci est relevé par le contraste avec la position statique "debout". Sans aucun doute, cette précision est déjà signe d'émergence, elle évoque la vigie de ce "couple de jeunesse" (I) face "aux accidents atmosphériques" (I). Elle est le prélude au "délice surhumain des stations" et au ravissement annoncé par les "drapeaux d'extase" : le passage en nous de l'amour et de la force nous saisit, nous transporte, mais nous laisse là où nous sommes. Nous retrouvons "L'enfant abandonné sur la jetée partie à la haute mer" d'ENFANCE IV. Plus loin, le poète dira "et nous nous le rappelons et il voyage ... "

Chaque affirmation du poète est reprise et dépassée dans l'affirmation suivante tandis que l'hymne enfile sa voix avec plus de puissance :

Il est l'affection et le présent  
 Il est l'affection et l'avenir  
 Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée

Rimbaud nous livre dans une progression dialectique le mystère de Génie :

"Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée, raison merveilleuse et imprévue, et l'éternité : machine aimée des qualités fatales."

Nous reprendrons dans ses grandes lignes notre démonstration antérieure (2) : La "mesure parfaite et réinventée" de l'amour est en résonance avec cette affirmation de VIES II : "je suis un inventeur ... un musicien même qui ai trouvé quelque chose comme la clef de l'amour", et plus encore avec celle-ci de L'EPOUX INFERNAL : "l'amour est à réinventer, on le sait". (3) A réinventer (4) parce

(1) MOUVEMENT

(2) cf. A UNE RAISON supra.

(3) DELIRES I : (S)

(4) cf. "Le nouvel amour" dans A UNE RAISON

qu'il a perdu son origine, corrompu sa nature. "Mesure parfaite" l'amour est synonyme d'accomplissement, de plénitude aussi bien que d'harmonie. "Raison merveilleuse et imprévue" signifie la découverte d'un sens derrière l'apparence chaotique et absurde. L'amour étant cette "raison", cette loi cachée qui donne son sens à la vie.

C'est la même nécessité prodigieuse où tout s'accomplit selon l'ordre cosmique de l'amour qui caractérise le champ de l'éternité, "machine aimée des qualités fatales". Ordre nécessaire dont on ne veut se dégager (machine aimée) parce que nous le portons en nous-même comme il nous porte. En découvrant les lois de sa destinée (les qualités fatales), l'homme rejoint la loi de la création, il participe à l'éternité de l'univers créé et échappe au temps et à la mort. Si Génie est affirmé comme "l'amour .... et l'éternité" c'est que la loi de la création est aussi la loi d'amour.

"Nous avons tous eu l'épouvante de sa concession et de la nôtre .... "

Génie étant l'amour, est amené à rencontrer le destin de chacun : "Nous avons tous eu l'épouvante". Mais pourquoi cette épouvante? Parce que l'amour comporte une exigence formidable : le don de soi (c'est la double "concession"). Comme le dit le poète, ce don comporte l'abandon de notre égoïsme :

"O jouissance de notre santé, élan de nos facultés, affection égoïste et passion pour lui ... "

Le dernier signe de cet égoïsme étant l'amour inversé qu'est la passion où le désir de possession est la négation du don de soi.

L'angoisse de se perdre dans l'autre naît de notre attachement à l'ego, celui qui dit "je" ; la perte de conscience

de notre identité a pour nous une connotation de mort. Et c'est précisément cette mort à soi-même qu'entraîne la concession de Génie : l'abandon de notre "moi" dans l'océan de "sa vie infinie" :

"Lui qui nous aime pour sa vie infinie ..... " :

gratuité, immensité et unité de l'amour comme de la vie ; notre épouvante est celle d'être engloutis par l'appel de la vie. Mourir à soi pour renaître à la vie, redécouvrir l'amour : Génie a des accents évangéliques qu'on ne saurait nier, sans être pour autant diminué dans son originalité.

"Et nous nous le rappelons et il voyage ... Et si  
l'Adoration s'en va, sonne, sa promesse sonne :  
"Arrière ces superstitions, ces anciens corps, ces  
ménages et ces âges."

"Il voyage" : car en effet, l'amour est libre, "il passe" ; si nous le rencontrons, nous ne le possédons jamais, puisque le posséder c'est le détruire. Il nous reste toutefois l'empreinte de notre rencontre avec l'amour (nous nous le rappelons).

Avec la majuscule, "l'Adoration" désigne la relation de l'homme à la divinité : relation qui est donc religieuse, (appuyée par l'étymologie, semble-t-il). Dans GENIE, Rimbaud donne une nouvelle approche du concept "Dieu" (1) : mais son originalité même, son caractère unique interdisent de lui donner d'autre nom que celui qu'il a choisi lui-même : GENIE.

Ainsi l'Adoration qui "s'en va", c'est l'absence de l'amour dans la vie, le détournement de sa raison d'être : alors apparaissent les faux-dieux (les superstitions), la corruption (ces anciens corps) "les vieilles amours mensongères" (2) de ces "ménages". L'exorcisme

(1) Ceci résulte du moins de ses attributs puisqu'il est éternel, universel et a la vie infinie. Mais nous préférons maintenir sa qualité : force vivante de l'amour.

(2) ADIEU : (S) et DELIRES I : "arsène de ménage".

de GENIE ("Arrière", résonne comme le "va de retro Satanas") sera repris plus tard dans ces paroles d'ADIEU : "j'ai vu l'enfer des femmes là-bas".

"Il ne s'en ira pas, il ne redescendra pas d'un ciel, il n'accomplira pas la rédemption des colères de femmes et des gaités des hommes et de tout ce péché : car c'est fait, lui étant et étant aimé".

Les références à l'Évangile sont ici transparentes : ainsi dans St. Jean 7, 33 : "Je ne suis plus avec vous que pour peu de temps ; puis je m'en irai vers celui qui m'a envoyé" ; et dans St. Luc 21, 27 : "Et alors on verra le Fils de l'homme venir dans une nuée avec puissance et grande gloire". Concernant la rédemption des péchés, Matthieu 26, 28 : "Voici mon sang, le sang de l'alliance qui va être répandu pour une multitude en rémission des péchés". Sans aucun doute possible c'est le Christ, sauveur messianique qui est ici visé par Rimbaud. Non sans quelque agacement pour ce qu'il semble considérer comme mythologie, ("il ne redescendra pas d'un ciel"), il annule purement et simplement la nécessité - et donc la valeur rédemptrice - du sacrifice de la croix. Le Christ médiateur est un détour inutile pour nous libérer du péché car "c'est fait, lui (Genie) étant, et étant aimé". Cette Formule d'une concision ... toute biblique, demande un développement : l'être de Génie ("lui étant") "nous aime pour sa vie infinie" c'est sa "concession". Si nous répondons à son appel ("lui étant aimé"), nous sommes donc, selon Rimbaud, délivré de la corruption du péché. C'est que pour l'auteur, l'amour agit comme un feu purificateur, il transforme l'homme. La mort du vieil homme (c'est ce que signifie : "c'est cette époque-ci qui a sombré") s'accompagne d'une renaissance c'est "la levée des nouveaux hommes" saluée dans A UNE RAISON, du "nouvel amour", de la "nouvelle harmonie". La découverte de ce nouvel amour délivre donc du poids du passé (1) par la participation

---

(1) Dans MATINEE D'IVRESSE, il y a la promesse "d'enterrer dans l'ombre l'arbre du bien et du mal ... afin que nous amenions notre très pur amour".

à la vie éternelle et infinie de Génie : " ... Tout mon fardeau est déposé. Appréciations sans vertige l'étendue de mon innocence" s'exclamera Rimbaud dans MAUVAIS SANG reprenant possession de lui-même. (1) Il est évident que Rimbaud parle maintenant d'expérience puisqu'il nous rapporte dans la suite du poème sa rencontre avec Génie. Vision ineffable dont témoigne le souffle extraordinaire de son Verbe - suspendu entre des explosions d'enthousiasme :

"O ses souffles, ses têtes, ses courses ; la terrible  
célérité de la perfection des formes et de l'action.  
"O fécondité de l'esprit et immensité de l'univers!  
"Son corps! le dégagement rêvé, le brisement de la  
grâce croisée de violence nouvelle!"

Cette dernière évocation n'est pas sans analogie avec "le corps merveilleux" de MATINEE D'IVRESSE, "l'élégance, la science, la violence."

Et voici le "climax" de cet hymne cosmique :

"Sa vue, sa vue! tous les agenouillages anciens et les  
peines relevées à sa suite" (2)

L'apparition messianique de Génie marque la fin du monde ancien : l'irradiation qui émane de sa présence délivre l'humanité de sa condition misérable. C'est la fin des superstitions (cf. la nuance méprisante contenue dans "agenouillages") et du carcan de la faute. L'homme "relevé" est rendu à sa vraie nature de "fils du soleil". Le mal sous toutes ses formes est aboli :

"Son jour! L'abolition de toutes souffrances sonores et  
mouvantes dans la musique plus intense."

(1) UNE SAISON EN ENFER

(2) Souligné par Rimbaud.

Et c'est : "la levée des nouveaux hommes et leur en-marche" (I) :

"Son pas! les migrations plus énormes que les  
anciennes invasions."

"O lui et nous! L'orgueil plus bienveillant que les  
charités perdues" (2)

Voici encore une allusion directe au christianisme : l'humilité chrétienne, l'abaissement et le renoncement à soi, font place à l'exaltation de l'homme, aux nobles sentiments. Génie est l'annonce de la royauté de l'homme nouveau (3). Et cependant la note finale de cet hymne à la gloire de l'homme laisse présager des futurs moins enchanteurs ; la lucidité du poète perçoit déjà "le chant claire des malheurs nouveaux". Rimbaud évoque peut-être là l'impossibilité du temps, notre impuissance à lui (Génie) donner "notre vie tout entière tous les jours", bien qu'il nous ait "tous aimés". Dès lors, la séparation est inévitable ; il serait même vain de vouloir retenir l'amour puisqu'il est dans sa nature d'être libre (4) : sachons le reconnaître ("le héler et le voir") mais aussi "le renvoyer". Il nous reste la trace lumineuse de son passage, "Sachons ... suivre ses vues, ses souffles, son corps, son jour", et la certitude qu'il est.

(1) A UNE RAISON

(2) Cette Bienveillance nous paraît devoir quelque chose à la munificence de l'Opium :

cf. Baudelaire : "une bienveillance singulière appliquée même aux inconnus, une espèce de philanthropie plutôt faite de pitié que d'amour ..." : "Les Paradis Artificiels" op. cit. p. 309, La Pleiade Tome I.

et encore, "l'expansion des sentiments bienveillants causée par l'opium n'est pas un accès de fièvre ; c'est plutôt l'homme primitivement bon et juste restauré et réintégré dans son état naturel" id. p. 346.

(3) Le mépris envers la morale chrétienne et l'exaltation de l'homme font de "Génie" un précurseur de Zarathoustra.

(4) cf. "nous nous le rappelons et il voyage ..." supra.

J E U N E S S E I

DIMANCHE

"Les calculs de côté, l'inévitable descente du ciel, et la visite des souvenirs et la séance des rythmes occupent la demeure, la tête et le monde de l'esprit."

L'esprit c'est le foyer des facultés cérébrales "en action", c'est pourquoi le poète nous dit "la tête". Dans le même sens, citons les "fanfares d'héroïsme - qui nous attaquent encore le coeur et la tête ... " (1). Nous avons ajouté "en action" ; en fait "le monde de l'esprit" c'est celui de la veille, défini par l'état de "repos éclairé" (2) à l'écart de l'agitation et de la rêverie : "Ni fièvre, ni langueur". Cet état s'acquiert par le détachement intérieur et la disponibilité de tout l'être : "cependant c'est la veille. Recevons tous les influx de vigueur et de tendresse réelle. Et à l'aurore, armés d'une ardente patience nous entrerons aux splendides villes". (3) L'esprit essentiellement est donc vision, de la simple clarté à l'illumination de l'aurore. C'est dans une "magnifique demeure cernée par l'Orient entier" que le poète a "accompli (son) immense oeuvre et passé (son) illustre retraite" (4). L'esprit est donc encore découverte : "s'il était bien éveillé toujours ... nous serions bientôt à la vérité", est-il reconnu dans L'IMPOSSIBLE. Sa demeure est la sagesse : "S'il

- 
- (1) BARBARE  
 (2) VEILLEES  
 (3) ADIEU (S)  
 (4) VIES III

avait toujours été bien éveillé, je voguerais en pleine sagesse! ..."  
(I)

Pour l'heure, l'esprit du poète est "occupé" (2), c'est à dire qu'il n'est pas disponible : ce qui le distrait de son but ce sont d'abord "les calculs de côté" : peut-être des supputations intéressées sur son travail, qui s'écartent de sa ligne de recherche (trop) absolue. Et puis il y a "l'inévitable descente du ciel." Les figures de la montée et de la descente du ciel apparaissent deux fois liées à la narration évangélique : dans DELIRES I (3), la Vierge folle s'exclame : "que je voie un peu l'assomption de mon petit ami!" : dans GENIE, "il ne s'en ira pas, il ne redescendra pas d'un ciel ...", et il semble là que le poète veuille surtout écarter l'imagerie populaire pour restituer, par delà la figure, le sens. Tout ça c'est en effet inutile, semble-t-il nous dire, puisque "C'est fait, lui étant et étant aimé." (4)

Le texte de GENIE s'oppose ainsi précisément à "l'inévitable descente du ciel", avec son double mouvement : ascensionnel (la phase "d'élévation") et "descensionnel". Nous ne pouvons qu'induire la phase d'élévation, mais nous savons qu'elle est suivie inmanquablement, après un temps indéterminé, par une "retombée" de l'être. Il nous paraît difficile de ne pas reconnaître en l'espèce le "système" de la drogue : l'exaltation de l'être qu'elle produit est toujours suivie, après un laps de temps variable, par une retombée due à l'épuisement de son action excitante. N'est-ce pas justement à celle-ci que Rimbaud fait

(I) L'IMPOSSIBLE (S)

(2) " ... occupent la demeure ... "

(3) UNE SAISON EN ENFER

(4) GENIE

allusion? Il s'agirait donc d'une phase de dépression associée à des pensées sombres qui envahissent l'esprit. Ainsi "la visite des souvenirs" maussades et tristes comme ceux rapportés dans OUVRIERS : "nos souvenirs d'indigents absurdes, notre jeune misère ... Les misérables incidents de mon enfance ... " Rappelons que le sous-titre du poème est DIMANCHE et que le thème d'OUVRIERS est une promenade dominicale dans la banlieue par une jeune couple "d'orphelins fiancés". Enfin, il semble que Rimbaud ait gardé de son enfance une aversion pour ce jour fatal : "il craignait les blafards dimanches de décembre" nous dit le Poète de Sept Ans.

Qu'est-ce que "la séance des rythmes"? Probablement l'activité poétique elle-même, comme le suggère les "Délires" d'ALCHIMIE DU VERBE : " avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens." (I) Notons sous cet aspect, le redoublement incantatoire - et la visite, et la séance ... qui élance le rythme dans sa sphère magique, comme les proportions symétriques de la phrase contribuent à la perfection mathématique de l'énoncé.

"Un cheval détale ...  
 Une misérable femme de drame .....  
 Les desperadoes languissent ...°.  
 De petits enfants étouffent des malédictions ... "

Ces lambeaux de réalité dont le poète nous fait le rapport, montrent un univers heurté et discontinu sur lequel plane une menace de mort. L'atmosphère en est lourde, pesante, irrespirable même, telle qu'elle se dégage avec insistance à travers la dispersion sémantique : ainsi "la peste carbonique", les soupirs, la langueur, l'ivresse, les malédictions étouffées. Climat

---

(I) UNE SAISON EN ENFER.

oppressant de ce dimanche donc, qui se situe assez bien dans la connotation que nous connaissons à ce jour particulier. Le poète peut s'identifier sans peine à ces "petits enfants (qui) étouffent des malédictions le long des rivières" ; cet état de révolte rentrée contre la tutelle maternelle est évoqué dans le poème MEMOIRE (I) dans un contexte familier :

"Mon canot, toujours fixe ; et sa chaîne tirée  
Au fond de cet oeil d'eau sans bords, - à quelle boue?"

et encore :

"Jouet de cet oeil d'eau morne, je n'y puis prendre ô  
canot immobile! oh! bras trop courts! ni l'une ni  
l'autre fleur ... "

image plus précisément de l'impuissance dans ce dernier cas.

Les "desperadoes" comme leur nom l'indique, sont l'image du désespoir qui conduit à tous les excès (orages, ivresses, blessures). On retrouve aussi le goût de Rimbaud enfant pour l'aventure : "A sept ans, il faisait des romans, sur la vie du grand désert ... " (2) et dans la confession de la Vierge folle (3) : "Oh! la vie d'aventures qui existe dans les livres des enfants ... me la donneras-tu?" (3)

Les bruits épars de la vie qui nous parviennent (viennent) du monde extérieur, tels le trot de ce cheval sur le "turf suburbain" et les lamentations de cette "misérable femme de drame", sont transformés par le poète en images de cauchemar. Ainsi, l'image d'un cheval fringant s'achève dans celle d'une charogne en putréfaction : "percé par la peste carbonique."

---

(I) Comme bien sûr dans les Poètes de Sept Ans.

(2) LES POETES DE SEPT ANS

(3) DELIRE I : (S)

(L'emploi de la métonymie justifie l'adjectif "carbonique" qui évoque les exhalaisons de gaz putride émanant d'une charogne (1) ). Cauchemar surgi de l'apparition du vide : "percé" est signe d'une béance au milieu de la vie. La vie encore, ce spectacle médiocre (c'est le sens de "femme de drame") qui serait presque comédie s'il ne dévoilait la misère de la vie quotidienne. Si cette femme "souponne après des abandons improbables", c'est qu'elle mène sans doute une existence faite de platitudes dont elle attend la délivrance de quelque héros de roman ou d'un de ces aventuriers semblables aux "desperadoes."

Toutes ces images composent un univers désespéré, miné, angoissant, dont la vraie vie est absente. Il est la marque de l'état de séparation, d'exil du poète qui écoute le monde des confins où il demeure, pour se replonger aussitôt dans son espace intérieur : "Reprenons l'étude au bruit de l'oeuvre dévorante qui se rassemble et remonte dans les masses." Cette reprise est donc le signe d'une interruption momentanée de "l'étude". Ce sont peut-être les échos du monde extérieur parvenus jusqu'au poète qui ont occupé un instant son esprit, qui l'ont ainsi distrait de sa recherche

Chez Rimbaud, "l'étude" est revêtue d'un sacre personnel : dans MOUVEMENT le poète évoque les "terribles soirs d'étude". C'est l'esprit concentrant tous les influx de vigueur dans la "veillée". Dans "O Saisons, ô châteaux", le poète résume cette expérience :

"J'ai fait la magique étude  
du Bonheur, que nul n'élude."

Le poète se met à l'écoute de lui-même, ("au bruit de l'oeuvre dévorante") plonge et s'absorbe dans les profondeurs de son inconscient. (2) Et voici "l'oeuvre dévorante (qui) se

(1) Probablement aussi par analogie (résonance phonétique) avec "peste bubonique".

(2) cf. LA LETTRE DU VOYANT : "La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte ... l'apprend."

rassemble et remonte dans les masses ... " Peut-être assistons-nous ici au processus même de la création poétique (I).

L'image est caractérisée d'abord par sa fluidité. Ce serait la phase encore inconsciente du "travail" poétique dont les éléments dispersés se recherchent et s'agrègent : l'oeuvre "se rassemble". La deuxième phase serait nettement ascensionnelle, l'oeuvre "remonte" c'est à dire qu'elle signifie le mécanisme positif de la prise de conscience qui est en même temps cristallisation. Les "masses" bien sûr, étant le milieu mouvant de l'inconscient. L'oeuvre prend forme.

---

(1) cf. LA LETTRE DU VOYANT : "Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée, je la regarde, je l'écoute ... la symphonie fait son remuement dans les profondeurs."

J E U N E S S E I I

SONNET

Selon le philosophe Marmontel le sonnet est "le cercle le plus parfait qu'on ait pu donner à une grande pensée et la division la plus régulière que l'oreille ait pu lui prescrire." (I)  
Ouvrons donc ce cercle :

"Homme de constitution ordinaire, "

"Homme" en italique désigne sans doute le sexe masculin. Doté d'une "constitution ordinaire", c'est à dire des attributs naturels de la virilité.

" ... la chair n'était-elle pas un fruit pendu dans le verger, "

Malgré sa connotation chrétienne (concupiscence charnelle, le péché de la chair) et le contexte biblique (le fruit défendu, le verger synonyme de paradis), il ne nous semble pas que la chair soit associée ici au complexe de la Faute, au sens chrétien. Rimbaud entretient plutôt un culte de la chair dont BEING BEAUTEOUS serait la déité : ce "corps adoré", ces "chairs superbes" ne sont-ils pas le "fruit pendu dans le verger"? Il n'est d'ailleurs pas indifférent que ce dernier poème succède à l'image du satyre, telle qu'elle apparaît dans ANTIQUE. Le satyre est une Figure typiquement dionysiaque, alliant l'ivresse et l'appétit sexuel : ses joues sont "tâchées de lies brunes", ses "croc's luisent". Nous rencontrons encore cette figure dans APRES LE DELUGE où l'on

---

(I) Littré.

entend : "les églogues en sabots grognant dans le verger." Le paganisme de cette sexualité ne fait donc pas de doute : c'est en ce sens qu'elle est libre et dénuée de tout sentiment de culpabilité. Elle est donc innocente et joyeuse, : " ... 5 journées enfantes! le corps un trésor à prodiguer ;", parce qu'elle ignore les catégories de la morale chrétienne. (1) Sa divinité tutélaire serait bien Dionysos.

Nous percevons dans ce retour sur soi que fait le poète ("ô journées enfantes!"), le regret de cette adolescence radieuse et harmonieuse. Mais ce regret s'accompagne d'un doute : "ô aimer, le péril ou la force de Psyché?" L'amour pris dans ce contexte est centré sur la sensualité : la jouissance serait-elle soeur de la mort? Psyché est associée à Eros dans la mythologie grecque. Le "péril" de Psyché c'est la menace qui plane sur son amour, sous forme d'interdit : elle ne peut contempler Eros sans disparaître quand elle le voit. Mais l'amour est aussi sa "force", son audace qui lui permet de braver l'interdiction.

Il semble toutefois que chez Rimbaud l'amour aille plutôt de pair avec la force pour exprimer la vitalité et la jeunesse de l'être : "Amour, force! plus haut que toutes joies et gloires!"(2) L'amour se situe par delà le bien et le mal : "de toutes façons ... démon, dieu - Jeunesse de cet être-ci : moi!" (2) - affirmation qui emporte le doute, quel qu'il soit.

" ... La terre avait des versants fertiles en princes et artistes, et la descendance et la race nous poussaient aux crimes et aux deuils : le monde votre fortune et votre péril."

Il s'agit toujours d'un temps révolu (cf. l'imparfait),

---

(1) "Je me souviens, nous dit le poète, des heures d'argent et de soleil vers les fleuves ... et de nos caresses debout dans les plaines poivrées." VIÉS I

(2) ANGOISSE

l'âge d'or des "journées enfantes" : "Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin où s'ouvraient tous les coeurs, où tous les vins coulaient." (1) Le monde était noble, riche et beau, et cependant il était condamné, car la mort (les crimes, les deuils) était déjà en lui. La mort pour le poète c'est la Fatalité qui nous porte "aux crimes et aux deuils" ("vous poussaient") et qui demeure en chacun de nous : "le monde votre fortune et votre péril." Celui qui parle n'appartient pas en effet ("votre") à notre monde, il nous le dit souvent : "Je n'ai jamais été de ce peuple-ci ; je n'ai jamais été chrétien ; je suis de la race qui chantait dans le supplice : je ne comprends pas les lois ... " (2) et encore : "ma vie n'est pas assez pesante ... " (3) Le monde, notre fortune car nous nous accrochons à sa réalité rugueuse : la vie ; et notre péril, car nous oublions la "vraie vie" qui sommeille en nous . Assez courageux pour vivre, mais pas assez pour être désintéressé : la seule noblesse! : "Ah! cette vie de mon enfance ... plus désintéressé que le meilleur des mendiants ... " (4)

" ... Mais, à présent, ce labeur comblé, toi, tes calculs, toi, tes impatiences - ne sont plus que votre danse et votre voix ... "

Le "labeur" du poète c'est le travail qu'il a exercé sur lui-même, la connaissance de son âme. Sa conclusion, c'est la reconnaissance de l' inanité de sa problématique personnelle que désignent les "calculs" et les "impatiences", et le redoublement égocentrique du "toi". L'univers clos du "moi" qui s'enferme dans ses problèmes est bien la marque d'un état séparé, d'une communication rompue avec le monde des autres. Il est plausible que Rimbaud ait fait l'expérience de la vérité du "moi", de son néant nourri

- 
- (1) JADIS .... : (S)  
 (2) MAUVAIS SANG : (S)  
 (3) ADIEU : (S)  
 (4) L'IMPOSSIBLE : (S)

d'illusions. En tous cas la prise de conscience de cette fiction le délivre de sa prison, comme elle libère le flot des forces de vie : le poète-individu se résorbe "en l'humanité fraternelle" participant à sa "danse" et à sa "voix". (1) Le "labeur" du poète l'a ainsi conduit de l'état de séparation, qui est notre lot depuis la Chute, à l'état d'harmonie qu'expriment la fraternité dans un "univers sans images" ; le "moi" étant peut-être "l'imgo" par excellence, nous verrons dans cet univers sans images le signe de la communication directe (2) comme aux premiers temps de la création, - la transparence des coeurs si chère à Rousseau. La disparition des "images" peut encore signifier la fin des superstitions. (3)

"... votre danse et votre voix, non fixées et point forcées."

C'est l'orgueil de sa propre élévation qui est ici condamné par le poète car l'orgueil est d'abord démesure. Ayant ainsi redécouvert la mesure de lui-même et de l'homme, le poète peut se reconcilier avec l'humanité dont il apprécie maintenant les rythmes instinctifs. Ce thème de la réconciliation est contenu dans "l'humanité fraternelle et discrète" dont il fait l'expérience "une saison". Ce n'est que maintenant que le poète est en mesure d'apprécier le rythme secret de la vie qui est essentiellement une danse. L'effort même de l'homme, sa volonté de puissance traduite en actes et en règles ("la force et le droit"), fait partie intégrale du rythme vital : il réfléchit "la danse et la voix".

---

(1) Plus exactement, le poète écrit votre danse et votre voix, le redoublement pluriel étant le contrepoint de la double insistance sur la personne : toi, tes calculs, toi, tes impatiences. Ce contrepoint souligne le double mouvement opéré par le poète : effacement de soi ("humanité discrète") et mise en valeur de l'AUTRE (altruisme contenu dans "l'humanité fraternelle").

(2) Sans l'intermédiaire des abstractions que sont les images.

(3) cf. VILLE : "Ici vous ne signaleriez les traces d'aucun monument de superstition".

Et c'est à travers cette danse que Rimbaud redécouvre l'humanité pour l'apprécier.

Le "double évènement d'invention et de succès ..." c'est une allusion à l'aboutissement de son "étude". C'est le succès de la découverte dont nous avons déjà eu quelques échos. Ainsi dans VIES II : "Je suis un inventeur bien autrement méritant que tous ceux qui m'ont précédé ..." et dans GUERRE le poète "subit tous les succès civils." Redécouverte de l'humanité donc, de "sa danse et de sa voix", des rythmes instinctifs qui la gouverne à son insu. En prenant part à cette harmonie secrète qui dessine l'architecture de nos destins, le poète assume la rédemption de l'humanité qui devient "fraternelle". L'univers devient une symphonie cosmique, "l'éveil fraternel de toutes les énergies chorales et orchestrales." (I)

La conclusion de ce "Sonnet" pourrait reprendre la finale de GUERRE : "C'est aussi simple qu'une phrase musicale" (2) avec cette restriction que "la musique savante manque à notre désir". (3) Mais c'est justement celle-ci qui métamorphose la vie, qui la rend légère et gaie comme la danse. (4) Il est remarquable de trouver réunis dans ce poème les thèmes dionysiaques de la jouissance (Eros/Psyche), de l'énergie vitale, de la fête (la danse), de l'innocence, de la libération (ici de la culpabilité). C'est Dionysos qui meut notre danse et émeut notre voix, qui rédime l'humanité des "crimes et des deuils" pour la restituer à son harmonie première, qui opère la fusion de l'individu au sein de l'humanité fraternelle. S'il y a d'autre raison que technique au titre du poème SONNET, c'est certainement cette harmonie retrouvée par le poète qui en rend compte.

- 
- (1) SOLDE  
 (2) GUERRE  
 (3) CONTE  
 (4) cf. Zarathoustra

J E U N E S S E   I I I

V I N G T   A N S

Observons au préalable que le titre du poème peut donner lieu à une interprétation rigoureuse : auquel cas VINGT ANS désigne l'année 1874 - 1875 (le poète étant né en Octobre). Mais cette lecture stricte nous paraît contredite par cette affirmation d'UNE SAISON EN ENFER : " ... aller mes vingt ans, si les autres vont vingt ans ... " (1). Lorsqu'il écrit ces lignes, Rimbaud en effet n'a pas encore 19 ans. Ce qui est anticipation ici, pourrait bien l'être là encore, et il serait donc hasardeux d'en tirer des conclusions strictes sur la date du poème. (2)

"Les voix instructives exilées ... L'ingénuité physique  
amèrement rassise ... "

Le poète reprend certains thèmes déjà enveloppés dans VIES. Ainsi l'exil : "Exilé ici, j'ai eu une scène où jouer les chefs-d'oeuvres ... " (3), et la transmission d'un savoir : "Qu'a-t-on fait du brahmane qui m'expliqua les Proverbes?" (3) et, " ... dans un vieux passage à Paris on m'a enseigné les sciences classiques." (4) Ainsi, la sagesse orientale non plus que la culture occidentale (les sciences classiques) n'apportent de réponses aux exigences d'un poète de vingt ans.

(1) L'ECLAIR : Ce poème pourrait ainsi bien être contemporain de la SAISON, ou légèrement postérieur.

(2) Même anticipation dans le poème intitulé ROMAN. Rimbaud y déclare : "On n'est pas sérieux quand on a dix sept ans." Or, le poème étant daté 29 septembre 1870, il n'a pas encore 16 ans.

(3) VIES I

(4) VIES III

Les "voix exilées" sont synonymes de silence. L'esprit est dés-  
 emparé et le corps a perdu son innocence, sa fraîcheur naïve :  
 il y a désormais le triste savoir que donne la maturité, compris  
 dans "l'ingénuité amèrement rassise." C'est le constat douloureux  
 fait par le poète au seuil de l'âge adulte. Est-ce l'effet de cette  
 douleur qui fait vibrer ses fibres sensibles? L'âme du poète devient  
 musicale, engendre une symphonie dont nous suivons les lois de  
 composition :

Un premier mouvement avec : "les voix exilées" ;  
 L'adagio avec : "les airs ... mourant"  
 et enfin la Finale : des "choeurs" "pour calmer  
 l'impuissance et l'absence."

Viennent les regrets exhalés sur un temps révolu :

"Ah! l'égoïsme infini de l'adolescence, l'optimisme  
 studieux : que le monde était plein de fleurs cet  
 été!"

C'est une phase de la vie du poète qui disparaît, l'adolescence  
 lumineuse et ses états d'âme, qui imprègnent "les airs" et sa  
 vision naïve ("les formes"). "A l'adolescent que je fus" reconnaît  
 Rimbaud dans le poème DEVOTION.

"Que le monde était plein de fleurs cet été! Les airs et les  
 formes mourant ... " Dans l'air baigné de lumière, les contours se  
 font fluides, les formes se dissolvent, l'adolescent se fond dans la  
 Nature : "J'écartai du ciel l'azur, qui est du noir, et je vécus,  
 étincelle d'or de la lumière nature ... "(I)

C'est le même privilège de communion avec la nature que nous  
 rencontrons dans AUBE et que le poète semble avoir irrémédiablement  
 perdu. On comprend dès lors à quel point il en est affecté :

"Un choeur, pour calmer l'impuissance et l'absence!"

L'adolescent, "cette idole" qui régnait orgueilleusement sur "son domaine, azur et verdure insolents ... " (1) est maintenant déchu de ses pouvoirs et exilé. Avec la maturité, - c'est ce que signifie d'abord le titre du poème VINGT ANS : la fin de l'adolescence - l'homme est chassé du royaume de l'enfance, du monde de la transparence et de l'harmonie. Désormais il n'est plus au monde en ce sens que "la vraie vie est absente." (2)

Les seuls remèdes qu'il appelle pour calmer ses tourments sont en fait destinés à masquer son vide intérieur, à étouffer sa révolte et son désespoir. Pour la première fois peut-être, le poète ne peut plus faire face à la réalité, il doit la "noyer" dans un "choeur", l'oublier. (3) Les choeurs s'enflent jusqu'à remplir tout l'espace intérieur, apaisent la douleur et adoucissent la peine : on connaît le pouvoir de la musique sur l'âme.

Que le poète ait besoin de sérieuses "consolations" ne fait aucun doute : "En effet, conclue-t-il, les nerfs vont vite chasser." "Chasser" signifie ici partir à la dérive.

C'est bien donc l'effondrement nerveux qui guette le poète.

---

(1) ENFANCE I

(2) DELIRES I : (S)

(3) Un "choeur de verres" pourrait être aussi une référence à l'alcool, par métonymie.

J E U N E S S E I V

"Tu en es encore à la tentation d'Antoine."

Il est possible que l'auteur fasse référence à "La Tentation de Saint Antoine" de G. Flaubert publié dans la vingtième année du poète (1874). (1) Dans SONNET, l'image archétype de la tentation était déjà présente : "la chair n'était-elle pas un fruit pendu dans le verger ...?" Serait-ce donc la sexualité qui tourmente le poète, comme Antoine dans sa thébaïde est assailli par des visions lascives? : "la possession de la moindre place de mon corps t'emplira d'une joie plus véhémence que la conquête d'un empire" lui dit la "Reine de Saba". (2) Dans VILLES I, encore, "Vénus entre dans les cavernes des forgerons et des ermites."

La référence à la "tentation d'Antoine" revêt une autre signification : c'est la notion de lutte intérieure, le fameux "combat spirituel" d'UNE SAISON (3), auquel le concept de "tentation" introduit directement. L'existence même de cette

(1) Mais dès la SAISON (1873) Rimbaud avouait son admiration pour "les anachorètes, des artistes comme il n'en faut plus."  
MAUVAIS SANG : (S)

Plus décisive, nous semble-t-il cette référence au "Club des Haschischins" : "Je voyais luire des épaules de satin, étinceler des seins d'argent ... , onduler des hanches opulentes, sans éprouver la moindre tentation. Les spectres charmants qui troublaient Saint Antoine n'eussent eu aucun pouvoir sur moi." p. 60. (Th. Gautier). "Le Club des Haschischins" ayant été publié dès 1846, puis de nouveau en 1863 dans "Romans et Contes", il est fort probable que Rimbaud en ait pris connaissance. On sait qu'il classait Gautier parmi les "Voyants". La référence à la tentation d'Antoine n'est donc pas la preuve que Rimbaud ait lu l'ouvrage de Flaubert.

(2) p. 55 : "La Tentation de St. Antoine : G. Flaubert : E. Fasquelle, Ed. 1919. (Première édition : mars 1874)

(3) Rappelons MAUVAIS SANG : "magnifique, la luxure :"

lutte montre bien que Rimbaud est toujours prisonnier des catégories de la morale chrétienne. C'est justement ce constat qui l'amène à reconnaître son échec personnel : "Tu en es encore ...". Il n'a pas dépassé la conscience chrétienne, il reste prisonnier de la morale du bien et du mal, qualifiée pourtant de "faiblesse de la cervelle." (I)

Remarquons encore que la formulation "Tu en es encore ..." est l'expression d'une tentative de situation de soi par le poète (ce que l'on appelle communément "faire le point"). Ce regard sur soi nous apporte deux précisions intéressantes : ce sont les coordonnées du poète. Il nous permet d'affirmer ainsi la continuité de l'axe sémantique personnel au poète ; c'est à dire la certitude d'un projet intérieur. D'abord indéterminable puisqu'il renvoie à un non-dit avec "en", il est ensuite désigné comme "travail". Observons que si le projet n'est d'abord pas précisé (avec "en") ce peut être que la précision n'était pas nécessaire : c'est à dire qu'il renvoyait à un texte le précédant, levant l'ambiguïté. Ce pourrait fort bien être la conclusion de DIMANCHE : "Reprenons l'étude ...". Quel que soit son nom : étude, travail, entreprise, oeuvre, le projet de Rimbaud est bien établi : il s'agit de libérer l'homme du christianisme, c'est à dire de la notion de péché. Il faut le rendre à sa vraie nature de fils du Soleil, retrouver la vraie vie par delà le Bien et Mal (2) : "moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale ..." est-il dit dans ADIEU. Dans le même poème (ADIEU) nous reconnaissons la présence de l'arbre du Bien et du Mal dans "l'horrible arbrisseau". C'est lui en effet qui est à l'origine de notre dichotomie, notre état séparé de la création.

Nous avons considéré jusqu'à maintenant l'espace dans

- 
- (1) DELIRES II : (S) :  
Mais ne se reconnaît-il pas par ailleurs (NUIT DE L'ENFER)  
"esclave de son baptême" ?
- (2) MATINEE D'IVRESSE : "On nous a promis d'enterrer dans  
l'ombre l'arbre du bien et du mal ..."

lequel se meut le "moi" du poète. La précision "encore" ("Tu en es encore ...") nous donne la mesure de sa progression le long de son axe temporel. En fait celle-ci s'est stabilisée (elle piétine même) et le poète en reste au niveau du projet. Et pourtant les aperçus extraordinaires qui suivent révèlent une connaissance éprouvée du but à atteindre. Le monde qu'il découvre alors ne lui est pas inconnu : il semble que Rimbaud sache où il aille et ce qu'il va trouver. Ce n'est pas non plus un rêve, mais le résultat d'un travail. "Ce travail" est magique - comme il nous l'est suggéré dans le passage suivant : "toutes les possibilités harmoniques et architecturales s'émouvront autour de ton siège."

Nous faisons ici, il faut bien le constater, un saut dans l'inconnu : "ce travail" opère comme un charme. Reprenant le langage même de PARADE, "il(s) transforme(nt) le lieu et les personnes." Ainsi "des êtres parfaits, imprévus, s'offriront à tes expériences." Le poète énonce des promesses étonnantes sur un ton de parfaite certitude : nul doute qu'il n'ait déjà pénétré dans cet univers fabuleux. Nous sommes ainsi amenés au problème central : quelle est la nature de "ce travail" qui amènera le poète aux "portes d'ivoire et de corne"? La référence à l'anachorète nous servira encore de fil conducteur. Rappelons encore l'admiration de Rimbaud pour ceux dont il parle comme en connaisseur : "les saints! des forts! les anachorètes, des artistes comme il n'en faut plus!" (1) Quelle est donc l'analogie présumée avec les "artistes"? Rimbaud lui-même ne s'est-il pas identifié au "saint, en prière sur la terrasse"? (2) L'œuvre d'art de l'anachorète n'est autre que lui-même et c'est sans doute l'œuvre de création la plus haute car elle est essentiellement vivante. Dans cette optique le titre d'artiste lui appartient plus qu'à tout autre créateur, puisqu'il est maître de lui-même. On comprend alors que Rimbaud ait pu être fasciné par ces figures légendaires : "à ce saint vieillard, ermitage ou mission" dit-il dans DEVOTION.

---

(1) MAUVAIS SANG (S)

(2) ENFANCE IV

Si Rimbaud peut parler en connaisseur des anachorètes, c'est qu'il en est proche par la démarche suivie ; le travail sur soi qu'il opère est en effet une sorte d'ascèse à rebours (1) qui engage toutes les facultés de son être. Et "puisqu'il a cultivé son âme plus qu'aucun ... il arrive à l'inconnu!" (2) Nous reprochons les termes de la LETTRE DU VOYANT car ils semblent s'imposer ici. C'est bien à cet inconnu que le poète nous introduit par un travail identique à celui des ascètes mais de sens contraire. La discipline qu'il s'impose, c'est le "dérèglement de tous les sens. Toutes formes d'amour, de souffrance, de folie. Il épuise en lui tous les poisons ... ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient ... le suprême savant!" (3) A ce "travail" est attachée la récompense d'une "promesse surhumaine" (4) : "Toutes les possibilités harmoniques et architecturales s'émouvront autour de ton siège. Des êtres parfaits, imprévus s'offriront à tes expériences." N'est-ce point là la "promesse surhumaine faite à notre corps et à notre âme créés"? (4) Le "travail" de JEUNESSE IV nous semble être l'évocation de la "méthode" de MATINEE D'IVRESSE.

Nous avons déjà relevé (supra) une parenté d'inspiration entre les deux poèmes : si la vraie vie est par delà le Bien et le Mal, il faut selon la promesse de MATINEE D'IVRESSE "enterrer dans l'ombre l'arbre du bien et du mal." Ce faisceau d'indices semble donc bien indiquer une convergence entre les deux poèmes. Auquel cas, il faut admettre un usage systématique

---

(1) Un critique en a déjà fait la remarque. (J. Rivière)

(2) Lettre à P. Demeny (15 mai 1871)

(3) idem

(4) cf. MATINEE D'IVRESSE

d'excitants par Rimbaud. (I)

Au terme de ce "travail", quel est l'inconnu auquel arrivera le poète?

" .... toutes les possibilités harmoniques et architecturales s'émouvront autour de ton siège."

La poésie du Voyant est remarquablement aussi "plein(e) du Nombre et de l'harmonie." (2) Les mathématiques sont la mère de l'harmonie et de la musique selon la vieille école Pythagoricienne, théorie reprise par Novalis : "tout plaisir, dit-il, est musical par conséquent mathématique."

(I) Si nous rapprochons les termes de la LETTRE DU VOYANT de ceux de MATINÉE D'IVRESSE, une évidence saute aux yeux : le langage recouvre une réalité commune aux deux textes. Il suffit de les mettre en vis à vis pour en avoir la certitude :

Lettre du Voyant

Matinée d'Ivresse

Le poète se fait Voyant par un long  
raisonné dérèglement de tous les sens ..

Nous t'affirmons, méthode!

Toutes les formes d'amour, de souffrance,  
de folie.

cette promesse, cette  
démence!

Il épuise en lui tous les poisons .....

Ce poison va rester dans  
toutes nos veines

Ineffable torture

O maintenant nous si digne  
de ces tortures

où il a besoin de toute la foi

Nous avons foi au poison

de toute la force surhumaine

cette promesse surhumaine

où il devient ... le suprême Savant!

L'élégance, la science, la  
violence!

(2) LETTRE DU VOYANT

cf. aussi Baudelaire : "l'harmonie, le balancement des lignes ... apparaissent comme des nécessités (au rêveur) doué d'une merveilleuse aptitude pour comprendre le rythme immortel et universel! "Les Paradis Artificiels" op. cit. p. 307 : La Pléiade Tome I.

VEILLEES II est peut-être une illustration de ces "possibilités" : "L'éclairage revient à l'arbre de bâtisse. Des deux extrémités de la salle, décors quelconques, des élévations harmoniques se joignent", possibilités qui sont énormes. Le poète apparaît comme un démiurge ordonnant les symphonies de ses créations ; il semble qu'il connaisse le moyen de forcer le secret de la vie (I) puisque motions et émotions ("s'émouvront") concourent à son exaltation. Tout, autour de lui, apparaît infiniment riche, varié et vivant. C'est peut-être une amplification de la vision de l'Enfance ainsi que le suggère GUERRE : "Enfant, certains ciels ont affiné mon optique..... Les Phénomènes s'émurent." C'est en tout cas une vision magique :

" ... Des êtres parfaits, imprévus, s'offriront à tes expériences. Dans tes environs affluera rêveusement la curiosité d'anciennes foules et de luxes oisifs."

Les correspondances avec les deux poèmes cités sont trop étroites pour ne pas être relevées ; ainsi VEILLEES II : "Rêve intense et rapide de groupes sentimentaux avec des êtres de tous les caractères parmi toutes les apparences." Et GUERRE : "ce monde où je subis tous les succès civils, respecté de l'enfance étrange et des affections énormes." - passage qui restitue deux éléments clefs du texte : l'attraction exercée par le poète et le sentiment d'être "reconnu". La notion qui nous paraît le mieux convenir à la situation est celle de magnétisme. Les foules sont attirées vers le poète comme les papillons par la lumière (2) : serait-ce parce qu'il détient des secrets pour changer la vie?

" ... Ta mémoire et tes sens ne seront que la nourriture de ton impulsion créatrice."

Sous-entendu : au lieu de la gouverner. Nous reconnaissons

(I) "Il a peut-être des secrets pour changer la vie?" dit la Vierge Folle, UNE SAISON EN ENFER.

(2) Les "anciennes" foules peuvent être une référence à l'Antiquité où "vers et lyres rythmaient) l'Action" et dont le poète est le continuateur direct (cf. LETTRE DU VOYANT).

encore ici le programme de la Voyance : "C'est faux de dire : Je pense ; on devrait dire : On me pense ... Je est un autre." "On" est pensé, remarque Rimbaud, beaucoup plus qu'on ne pense. L'enchaînement des pensées est le plus souvent commandé par notre mémoire et nos sens : "L'homme ne se travaillant pas, n'étant pas encore éveillé ... " (1) Mémoire et sens sont ramenés au rôle de matériaux ("nourriture") du processus créateur, dont ils ne sont plus que les serviteurs. Le "travail" du poète le délivrera ainsi du joug de l'espace (sens) et du temps (mémoire). Ceux-ci ne seront plus que les instruments de son "impulsion créatrice" dont il est à l'écoute, comme d'une voix universelle.

Il est curieux que pour conclure, Rimbaud s'intéresse au destin de ce monde qu'il met tant de zèle à effacer. Peut-être dernier regard que le voyageur jette derrière lui au détour de sa route. Le poète nous donne bien l'image de ce "passant considérable" (2) qui ne fait que traverser notre monde : "Quant au monde, quand tu sortiras, que sera-t-il devenu? En tout cas rien des apparences actuelles." La question même nous montre que le poète n'est plus parmi nous : il est étranger au monde de l'homme il a choisi les "promesses surhumaines". "J'ai eu raison de tous mes dédains : puisque je m'évade!" nous dit le poète dans L'IMPOSSIBLE. (3)

---

(1) LETTRE DU VOYANT

(2) Mallarmé

(3) UNE SAISON EN ENFER

S O L D E

Rimbaud procède à l'apurement de ses comptes : nous assistons dans ce poème à la liquidation de l'expérience des ILLUMINATIONS. Le recours à des métaphores commerciales est lourd de sens. "Il révèle d'abord l'amertume et la déception du poète à l'égard de pouvoirs exceptionnels qu'il croyait en sa possession. Selon son habitude, Rimbaud réagit à la déception par le mépris et l'ironie cinglante. Le mépris est manifesté par l'emprunt d'un vocabulaire mercantile et la référence (insultante) aux "Juifs". L'ironie est révélée dans l'exclamation finale : "Les vendeurs ne sont pas à bout de solde! Les voyageurs n'ont pas à rendre leur commission de si tôt!" ... Nous croyons entendre dans ces mots le ricanement sardonique qui dut accompagner cette conclusion ; aussi, "la vie est la farce à mener par tous" affirme Rimbaud dans MAUVAIS SANG (I).

Une entreprise comme celle des ILLUMINATIONS dans laquelle Rimbaud s'est donné si totalement, n'est pas aisément récupérable, surtout lorsqu'elle a conduit son auteur au bord de la faillite. Sa liquidation à bas prix (c'est ce que signifie d'abord SOLDE) est l'ultime tentative de redressement d'un Rimbaud au bord du gouffre. Effort héroïque par lequel le poète choisit de se mutiler en sacrifiant une expérience à laquelle il s'était voué corps et âme. (2) SOLDE apparaît ainsi comme l'antithèse de DEVOTION dont il reprend d'ailleurs la structure en contrepoint. Ce qui est bradé maintenant, trouvait alors acquéreur "à tout prix." (2)

---

(I) UNE SAISON EN ENFER

(2) cf. DEVOTION

Pourquoi le poète sacrifie-t-il son expérience? La réponse s'impose : il s'agit d'une amputation nécessaire à sa survie. Rimbaud rejette son expérience comme l'on se sépare d'un membre malade (1) ; c'est finalement un sursaut de vitalité qui l'emporte : "Assez !... Des erreurs qu'on ne souffle magies, parfums faux, musiques puériles." (2) L'ironie dirigée contre soi peut avoir ainsi le tranchant d'un scalpel!

On remarquera enfin que l'expérience des ILLUMINATIONS est doublement dévalorisée dans SOLDE. Dévalorisée parce qu'elle est commercialisée ("à vendre") et - ce qui est impliqué par le titre - qu'elle est considérée comme une marchandise au rabais.

Il reste à montrer que ce solde monstre concerne bien l'expérience des ILLUMINATIONS. Entrons donc dans le texte même :

"A vendre ... Les Voix reconstituées ; l'éveil fraternel de toutes les énergies chorales et orchestrales et leurs applications instantanées ;" (3)

Les "Voix reconstituées" sont symboliques de l'harmonie qui règne entre les hommes (l'adjectif "reconstituées" rappelle les discordances de l'homme divisé, séparé des courants de la vie). Avec l'harmonie, l'unité est retrouvée : elle est exprimée par le chant des hommes, les chœurs de cette symphonie du nouveau monde (les énergies chorales et orchestrales). L'accent est mis ici sur la renaissance de l'homme à travers la communauté fraternelle : c'est ainsi qu'il reprend possession de sa force originelle. Le signe de cette renaissance c'est "l'éveil" ; quant au signal, il est donné dans A UNE RAISON : "un pas de toi, c'est la levée des nouveaux hommes et leur en-marche", "un coup de ton doigt .... commence la nouvelle harmonie." Voilà pour les "applications

(1) On connaît la formule de Mallarmé à propos du poète "opéré vivant de la poésie."

(2) NUIT DE L'ENFER : (S)

(3) cf. Baudelaire : "... parmi les jouissances octroyées par le généreux opium, ... est esprit de charité et de fraternité universelles." "Les Paradis Artificiels" op. cit. p. 335 La Pléiade Tome I.

instantanées", promesses contenues encore dans JEUNESSE IV :  
 "toutes les possibilités harmoniques et architecturales  
 s'émouvront autour de ton siège."

L'écho de ces chœurs fraternels est encore sensible dans ces "groupes de beffrois (qui) chantent les idées des peuples". (1) et ces "compagnies (qui) ont chanté la joie du travail nouveau". (2) Peut-être l'application la plus prodigieuse se trouve-t-elle dans GENIE : "l'abolition de toutes souffrances sonores et mouvantes dans la musique plus intense." N'est-ce pas là "l'occasion, unique de dégager nos sens!" ? Dans le même poème nous relevons une connotation similaire : "son corps! Le dégagement rêvé ... " La notion de dégagement s'oppose ici à la notion de pesanteur. Il s'agit donc de "libérer" les sens. Mais de quoi? De leur gangue d'habitudes, du "déjà vu" ; nous reconnaissons là une préoccupation identique à celle exprimée dans la LETTRE DU VOYANT. Dépasser le donné sensoriel pour arriver à l'inconnu : "car il (le Voyant) arrive à l'inconnu!" (3)

Dans l'ALCHIMIE DU VERBE (4) Rimbaud déclare : "je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très franchement . . . un salon au fond d'un lac." Il ajoute plus loin : "je dus voyager, distraire les enchantelements assemblés sur mon cerveau. (5)

Mais comment donc dégager nos sens de l'emprise et du contrôle de la Raison ce qui suppose comme le reconnaît Rimbaud, la pratique de l'hallucination? Il n'y a guère qu'un moyen, à notre connaissance, qui permette à volonté d'atteindre l'état hallucinatoire : l'absorption de substances excitantes et

---

(1) VILLES I

(2) idem

(3) LETTRE DU VOYANT

(4) UNE SAISON EN ENFER

(5) DELIRES II : ALCHIMIE DU VERBE:(S)  
 Nous soulignons

spécialement de stupéfiants, ceux-ci semblant particulièrement impliqués dans ces "enchantelements assemblés sur (le) cerveau" du poète, ces "sommeils de plusieurs jours" (1), et l'état de rêve éveillé qui est généralement le sien : "levé, je continuais les rêves les plus tristes." (1) On rappellera qu'une hallucination consiste, brièvement, dans le rêve des sens extérieurs. (2) Selon les termes mêmes de Rimbaud, on "voit franchement" une réalité sensible qui ne répond pas au critère de l'objectivité, qui n'est donc pas partagée.

Les interférences du "rêve éveillé" dans les ILLUMINATIONS sont nombreuses : dans ENFANCE I : "les fleurs de rêve tintent .." ; dans PARADE, des drôles surgissent "dans des costumes improvisés avec le goût du mauvais rêve ..." ; et l'on peut poursuivre l'énumération : VILLES I avec "ces Alleghanys et ces Libans de rêve", LES PONTS, avec son réveil brutal : "un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie", AUBE où "au réveil, il était midi." L'on peut citer encore le cauchemar de VAGABONDS : "presque chaque nuit, aussitôt endormi, le pauvre frère se levait ..." et ce "rêve intense et rapide de groupes sentimentaux avec des êtres de tous les caractères ..." de VEILLEES. La première partie de ce même poème nous révèle l'état du poète : "et le rêve fraichit", comme s'il sortait d'un rêve. Il faudrait encore citer les "postillons et bêtes de songe" de NOCTURNE VULGAIRE, mais une telle liste ne saurait être exhaustive car il faudrait y adjoindre tous les poèmes structurés et fonctionnant (régime associatif) comme le rêve. Des exemples? : la "Vision" de BEING BEAUTEOUS, et par excellence : BARBARE.

Revenant au poème SOLDE, "l'occasion, unique" qui permet de "dégager nos sens" ne peut que résider dans les vertus hallucinogènes de la drogue. Nous songeons plus précisément à l'opium. (3)

---

(1) DELIRES II : ALCHEMIE DU VERBE : (S)

(2) Selon le mot de Taine : "la perception extérieure est une hallucination vraie."

(3) cf. JADIS ... : (S) : "le démon qui me couronna de si aimables pavots."

" ... A vendre les Corps sans prix, hors de toute race,  
de tout monde, de tout sexe, de toute descendance! ... "

Le dégagement des sens se prolonge dans le dégagement du corps, comme le souligne le texte de GENIE : "son corps! Le dégagement rêvé, le brisement de la grâce croisée de violence nouvelle! (1) La majuscule (Corps) souligne l'annoblissement que lui attache Rimbaud. C'est un corps spiritualisé (hors de tout sexe), allégé (de tout monde), libéré du poids de la destinée (la race, la descendance) : et donc de la Faute. (référence à JEUNESSE II, "la descendance et la race vous poussaient aux crimes et aux deuils.").

Loïn de "ces anciens corps, ces ménages ... " (2), l'homme est "revêtu d'un nouveau corps amoureux" selon l'expression de BEING BEAUTEOUS (3) dont les résonances pauliniennes et mystiques n'échapperont pas. Rappelons l'enthousiasme de MATINEE D'IVRESSE : "Hourra pour l'oeuvre inouïe et pour le corps merveilleux, pour la première fois!" "L'occasion unique" de SOLDE n'est-elle pas cette "promesse surhumaine faite à notre corps et à notre âme créés" (4) dont "le poison" (4) est à l'origine?

" ... Les richesses jaillissant à chaque démarche!  
Solde de diamants sans contrôle! "

Dans VIES I, le poète promet de nous indiquer "les richesses inouïes ; dans NUIT DE L'ENFER (5) le poète se targue

(1) Le texte de SOLDE fait sans aucun doute référence, entre autres au texte de GENIE. Leur rapprochement, particulièrement ici, emporte la conviction. GENIE ne peut donc être la "finale" des ILLUMINATIONS.

(2) GENIE

(3) "nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux."  
cf. Paul I Cor. 15, 50-54 : "la chair et le sang ne peuvent hériter du Royaume de Dieu ... Il faut en effet que cet être corruptible revête l'incorruptibilité. Il nous faut revêtir aussi l'image du céleste.

(4) MATINEE D'IVRESSE

(5) UNE SAISON EN ENFER

de posséder des pouvoirs extraordinaires : "Veut-on ... que je plonge à la recherche de "l'anneau"? ... Je ferai de l'or, des remèdes." La métaphore de la source ("jaillissant") signifie le pouvoir magique qui appartient au monde évoqué. Pouvoir de faire naître de rien, sinon de la simple présence en mouvement : la "démarche" ici peut être associée à "la perfection des formes et de l'action" de GENIE. Toutes les promesses sont attachées aux "Corps sans prix" : "l'élégance, la science, la violence" (1), images que semble porter quelque vaisseau du désert ...

"... Solde de diamants sans contrôle!"

N'est-ce point Méphistophéles proposant son marché de dupes? L'excès même du langage témoigne de la dérision et de l'amertume qu'il dissimule. "Moi! moi qui me suis dit mage ou ange, je suis rendu au sol ... " s'écrie Rimbaud dans ADIEU (2). Le trésor s'est avéré plus apparent que monnayable.

" ... A vendre l'anarchie pour les masses ; la satisfaction irrépressible pour les amateurs supérieurs;"  
(3)

"Les masses" ce sont les âmes frustes par opposition aux esprits cultivés des "amateurs supérieurs." Les "amateurs" ce sont ceux qui usent de la drogue pour leur jouissance personnelle, qui sont à la recherche d' "états élevés". L' "anarchie" pour les masses s'explique aisément par l'incompatibilité qu'il y a entre la drogue et les piliers traditionnels de l'Ordre : travail, famille, patrie. Comment accepter l'effort, les contraintes, la vie dure et l'absurdité du quotidien quand l'on croit détenir les secrets de la "vraie vie" ? L'Ordre dont la vraie vie est absente ne doit-il pas être renversé?

(1) MATINEE D'IVRESSE

(2) UNE SAISON EN ENFER

(3) cf. Baudelaire : "Jamais un Etat raisonnable ne pourrait subsister avec l'usage du haschisch. Cela ne fait ni des guerriers, ni des citoyens." "Du Vin et du Haschisch" p. 91 : Coll. Folio.

Et plus généralement, les substances excitantes ont pour effet de désocialiser l'individu, en lui donnant l'impression de trouver le bonheur en lui-même. C'est ce que semble annoncer "la mort atroce pour les fidèles et les amants!" L'isolement de l'individu dans son monde intérieur condamne l'amour à la mort, par l'absence de besoin mutuel et d'échange. Au besoin de l'Autre se substitue le besoin de la drogue, esclavage dont le poète voit la fin avec lucidité. On peut dire que Rimbaud en ces trois lignes, a reconnu les dangers majeurs suscités par l'usage des substances hallucinogènes.

Poursuivons l'inventaire de SOLDE :

"... A vendre les habitations et les migrations, sports, fêtes, et conforts parfaits, et le bruit, le mouvement et l'avenir qu'ils font."

On reconnaît le style et le dynamisme du poème MOUVEMENT : "Ce sont les conquérants du monde ... Le sport et le confort voyagent avec eux ..." (On relèvera l'écriture anglaise déjà présente dans SOLDE). Rimbaud était fasciné par les possibilités infinies de la science qu'il met en action dans plusieurs poèmes ; ainsi les voyageurs de MOUVEMENT circulent par "les lumières inouïes" et "la nouveauté chimique", chassés dans "l'extase harmonique!" Sur leur "Vaisseau" on remarque, "s'éclairant sans fin, - leur stock d'études." Dans le poème ANGOISSE, Rimbaud associe les "accidents de féerie scientifique" aux migrations : les "mouvements de fraternité sociale". (1) (C'est encore la "marche des peuples" de MATIN (2) ). C'est peut-être que cette féerie scientifique est la condition nécessaire qui ouvre à l'humanité la voie de la libération.

Un exemple de ces accidents de féerie scientifique ce

---

(1) ANGOISSE

(2) UNE SAISON EN ENFER

sont les poèmes VILLES I et II : voici leurs "chalets de cristal" les "passerelles de cuivre", "l'éclat impérial des bâtisses" ; mais aussi les "diligences de diamants", les "châteaux en os" d'où sort "la musique inconnue." "La nature primitive (est) travaillée avec un art superbe." Un "dôme ... d'acier artistique de 15,000 pieds de diamètre environ" domine "l'acropole officielle." Fusion de réalisme scientifique et de contes de fées, qui s'entoure d'une atmosphère messianique : ainsi "des groupes de beffrois chantent les idées des peuples", et ce boulevard (I) de Bagdad "où des compagnies ont chanté la joie du travail nouveau."

Toutes ces promesses d'avenir sont résumées en une ligne de DEPART : "Départ dans l'affection et le bruit neufs!", dont l'axe sémantique est repris par "le bruit, le mouvement et l'avenir qu'ils font."

"... A vendre les applications de calcul et les sauts d'harmonie inouïs. Les trouvailles et les termes non soupçonnés, possession immédiate."

"possession immédiate" est une variante des "applications instantanées" (2). Rimbaud insiste sur le caractère tangible, réalisable de ses découvertes ; il a dévoilé une réalité qui était là, à notre portée, mais jamais "soupçonnée" ; tout, soudain, semble s'être éclairé devant ses yeux (3) : il comprend ce qui, jusque là, lui restait caché. Des correspondances audacieuses et étonnantes se révèlent à lui, il découvre les rapports du Nombre et de l'Harmonie (4), et leurs applications architecturales (5) et

---

(1) cf. METROPOLITAIN et ses boulevards de cristal.

(2) cf. Supra

(3) cf. Novalis : "Tout m'apparaissait avec une clarté, une intensité, une intimité que je n'avais jamais connues .."  
Heinrich d'Ofterdingen. Ch. I, p. I.

(4) cf. LETTRE DU VOYANT

(5) cf. JEUNESSE IV : "toutes les possibilités harmoniques et architecturales s'ébranleront autour de ton siège."  
id. VILLES II : "Ce dôme est une armature d'acier artistique de 15,000 pieds de diamètre environ."

musicales (I). Ce regard neuf sur l'univers, peut-être en trouvons-nous la "raison" dans GENIE : "il est l'amour, mesure parfaite et réinventée, raison merveilleuse et imprévue ...", et dans VIES II : "je suis un inventeur ... un musicien même qui ai trouvé quelque chose comme la clef de l'amour." "mesure parfaite" résume le Nombre et l'Harmonie ; "réinventée" fait écho aux "trouvailles" ; "raison (...) imprévue" est l'exacte symétrie des "termes non soupçonnés". Quant à l'émerveillement contenu dans "raison merveilleuse", il est apparent dans le langage de SOLDE (inouïes, trouvailles), bien que ce langage soit récusé par le leitmotiv implacable du poète : "à vendre ... !". Émerveillement devant cet "autre monde" (2) qui transcende nos limites spatio-temporelles :

" ... Elan insensé et infini aux splendeurs invisibles  
aux délices insensibles ... "

La transgression de nos données sensibles est indiquée par l'insistance du poète à se servir du préfixe négatif "in". Ainsi : inouïe, insensé, infini, invisibles, insensibles. Les merveilles de cet autre monde ne nous parviennent ainsi que négativement, comme un au-delà de toute expérience sensible. Peut-être parce qu'il est justement indicible, le "vécu" étant irréductible au langage. "L'autre monde" c'est le domaine de l'ineffable dans lequel les ILLUMINATIONS se meuvent librement. Ainsi dans CONTE, "un Génie apparut, d'une beauté ineffable ... " ; citons l'Être de Beauté de BEING BEAUTEOUS, le chevalet féérique de MATINEE D'IVRESSE, "l'habitation bénie par le ciel et les ombrages", d'OUVRIERS, les anges de MYSTIQUE, le poème AUBE qui est l'expérience de l'ineffable. Mais plaçons avant tout GENIE, où le poète s'est

---

(1) cf. "La musique inconnue" de VILLES I.

cf. Baudelaire : "les notes musicales sont des nombres et vous résolvez avec une rapidité effrayante de prodigieux calculs ..."  
"Du Vin et du Haschisch".

(2) cf. OUVRIERS

vraiment fait "voleur de feu."

On peut s'interroger sur la voie suivie par le poète pour parvenir à cet "ineffable" : le fait que sa "possession (soit) immédiate" suggère l'absence d'étapes intermédiaires. Force est de constater la coïncidence sémantique avec les "applications instantanées" des substances hallucinogènes. Le transport dans "l'autre monde" se fait par une libération des sens. (1) Nous retrouvons le schème ascensionnel (2) dans "l'élan insensé et infini ... " ; (insensé, parce qu'il est justement un défi au bon sens!) Les "délices insensibles" dénotent un détail intéressant : l'expérience du vœu est si dense qu'elle domine la prise de conscience de soi ; celle-ci n'intervient que pour constater, - ou plutôt s'émerveiller. L'intuition est toujours en avant de l'arrêt que constitue le retour sur soi.

" ... et ses secrets affolants pour chaque vice - "

L'affolement de la sensibilité est le signe de son excitation portée à son comble ; ainsi dans CONTE, le "Génie" porte la promesse d'un "bonheur indicible, insupportable même." Les "secrets" signifient la connaissance approfondie de notre sensibilité qui nous est soudain révélée : "le bois se trouve violon" selon les termes de la première lettre du Voyant (3). On aura sans doute remarqué que le poète utilise le possessif (ses) : il est peu vraisemblable qu'il se réfère au substantif "élan". En fait, tout le poème SOLDE se réfère à un non-dit toujours présent bien que jamais exprimé. Le possesseur des "secrets", et le lieu géométrique de SOLDE, est sans aucun doute la puissance magique des substances hallucinogènes. Peut-être le haschisch puisque Rimbaud semble faire allusion ici à un symptôme qui lui est spécifique : "et sa

---

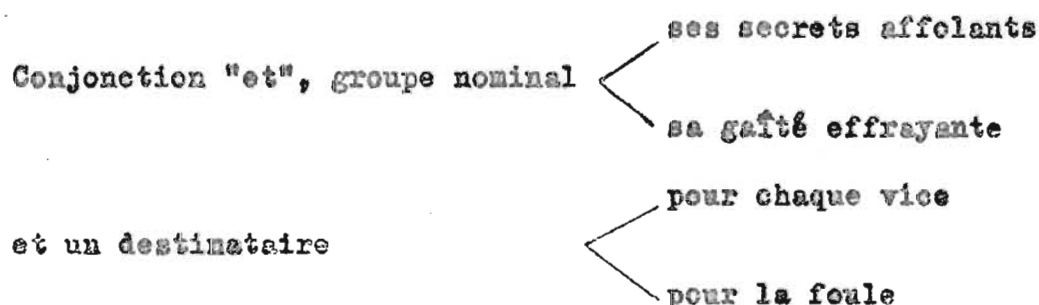
(1) C'est à dire que le contact avec le monde extérieur se fait par INTUITION.

(2) cf. "l'occasion, unique, de dégager nos sens" : Supra.

(3) Lettre à Izambard. (mai 1871).

gaîté effrayante pour la foule." (I) Nous voulons parler des accès de rire qui sont provoqués par la diffusion de l'excitant dans le système nerveux. C'est une réaction connue, que rapporte d'ailleurs Rimbaud dans MATINÉE D'IVRESSE, "cela commença sous les rires des enfants ... "

Observons que la proposition "et sa gaîté effrayante pour la foule" est structurée comme la précédente :



(Cette structuration interdit la lecture : et sa gaîté qui est effrayante pour la foule.)

En quoi la gaîté suscitée par l'excitant est-elle "effrayante" ? Le rire peut causer de l'effroi quand il est immotivé ce qui est le cas. (Le rire gratuit passe aisément pour un signe de dérangement mental.) Rappelons les "enrouements folâtres" de PARADE et ces "jeunes ... pourvus de voix effrayantes." Néanmoins on peut proposer une lecture plus extensive : la gaîté effrayante pour la foule est aussi complémentaire de "l'anarchie pour les masses." (2) Si l'on peut trouver son bonheur en dehors du cadre socio-économique en place, alors l'ordre n'a plus d'autorité. L'esprit de l'individu est libéré de l'instance morale, de l'auto-répression qu'il exerce sur ses désirs : c'est cette libération du désir qui constitue une menace "effrayante" pour l'Ordre établi. (3)

---

(1) cf. Baudelaire : "au dessous de lui, la troupe des humains simule les grimaces de la jouissance et pousse des hurlements que lui arrache la morsure du poison ... la magie les dupe." "Les Paradis Artificiels".

(2) cf. Supra

(3) On retrouve le facteur anarchisant que la drogue introduit dans toute société.

" ... A vendre les Corps, les voix, l'immense opulence inquestionnable (1), ce qu'on ne vendra jamais."

Pourquoi jamais? Rimbaud nous l'explique : parce que les stocks sont inépuisables : "les vendeurs ne sont pas à bout de solde!" Solde est ici synonyme de marchandises.

On peut encore interpréter le paradoxe différemment : "à vendre ... ce qu'on ne vendra jamais" reflète le paradoxe même des substances hallucinogènes. Avec la drogue, on achète en effet le bonheur (2) des paradis artificiels ("la satisfaction irréprouvable", "les délices insensibles") comme une marchandise. Le paradoxe repose sur le contraste entre la matérialité du moyen, son caractère vénal, et l'élévation sublime - la spiritualisation - de tout l'être qui échappe précisément à la contrainte de la matière (3) sous l'influence de l'excitant.

Fidèle à son titre, le poème s'achève sur la tournée de voyageurs de commerce : "les voyageurs n'ont pas à rendre leur commission de si tôt!" L'exclamation est évidemment ironique. C'est que ces voyageurs s'en vont dans des "voyages" bien particuliers : ce que notre "français" hippy a adopté sous le nom de "trip". (4) Pas de commission à rendre de si tôt doit être compris dans ce sens ironique : c'est une allusion à des "voyages métaphysiques." (5) DEVOTION n'est d'ailleurs pas le seul exemple de cet emploi particulier du vocable. Ainsi MOUVEMENT où nous retrouvons nos voyageurs "entourés des trombes du val et du strom." ("Le sport et le confort voyagent avec eux.") Nous les rencontrons encore dans PROMONTOIRE où "les terrasses ... pleines ... de brises riches, sont ouvertes à l'esprit des voyageurs."

---

(1) anglicisme : qu'on ne saurait mettre en doute

(2) Le bonheur c'est "ce qu'on ne vendra jamais".

(3) cf. Supra : "le temps, la science."

(4) cf. Baudelaire : "Vous êtes maintenant suffisamment lestés pour un long et singulier voyage ... Vous avez sur les voyageurs ordinaires d'ignorer où vous allez." Préface aux Paradis Artificiels.

(5) DEVOTION.

TROISIEME PARTIE :

LA PROBLEMATIQUE DES ILLUMINATIONS.

LA DATE DES ILLUMINATIONS : La signification du débat chronologique.

Les ILLUMINATIONS ont-elles été écrites avant ou après UNE SAISON EN ENFER? C'est un peu l'énigme du Sphinx à laquelle tout lecteur de Rimbaud doit répondre pour lui-même. C'est que la réponse en effet n'est pas indifférente : elle nous engage dans le sens que nous donnons à l'entreprise rimbaldienne, en modifiant son issue.

Qu'elle se termine sur l'ADIEU d'UNE SAISON EN ENFER - c'était la version traditionnelle soutenue par Isabelle Rimbaud - Paternelle Berrichon et reprise par Claudel (I) - et elle devient alors l'illustration exemplaire du triomphe des valeurs chrétiennes. Rimbaud reconnaît s'être trompé, avoir été induit en erreur, il est rendu à la "réalité rugueuse" de l'existence, avec "un devoir à chercher" : "Moi! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale ... " (2). Nous soulignons car cet aveu semble bien faire référence à l'échec essentiel de Rimbaud : son incapacité à s'élever au-dessus de la loi morale. Celle-ci finalement s'impose à lui avec la force des nécessités quotidiennes.

Qu'elle s'achève au contraire sur l'expérience éblouissante de GENIE et l'Homme est délivré du complexe de la Faute, de la morale du bien et du mal : "Sa vue, sa vue! Tous les agenouillages anciens et les peines relevées à sa suite." Le christianisme est relégué au rang des "superstitions" du monde

---

(I) cf. Le "Journal" de Gide (Année 1912), p. 384 La Préface : "Comme je lui (Claudel) reproche d'avoir dans son étude escamoté le côté féroce du caractère de Rimbaud, il dit n'avoir voulu peindre que le Rimbaud de la Saison en Enfer ; où devait aboutir l'auteur des Illuminations."

(2) cf. ADIEU : UNE SAISON EN ENFER

ancien. L'Homme libéré retrouve sa vraie nature de "fils du soleil" ; GENIE est ainsi porteur d'énormes promesses, cette fameuse transmutation de toutes les valeurs (1), la réalisation aperçue du "changer la vie". Et bien sûr l'exaltation de l'Homme qui est le corollaire de cette transmutation est l'antithèse de la "vertu" chrétienne par excellence : l'humilité.

Ainsi clôt l'expérience de Rimbaud sur l'ADIEU ou GENIE est un choix qui a tendance à être déterminé - s'il est conscient (et surdéterminé, s'il ne l'est pas) par notre position personnelle en face du système de valeurs chrétiennes. Dans un cas comme dans l'autre le poète est récupéré à des fins partisans : Rimbaud devient le lieu où s'affrontent les tenants et les adversaires de la Foi chrétienne, et c'est bien ce qui s'est passé avec Claudel et son ennemi juré Etienne, combat singulier entre l'Eglise et la Sorbonne, l'alliée d'hier (2) étant devenue l'ennemi d'aujourd'hui.

Aujourd'hui on veut nous faire croire que la date des ILLUMINATIONS est un faux-problème, renvoyant ainsi semble-t-il les adversaires dos à dos. Il n'y aurait plus de "problème" des ILLUMINATIONS puisqu'elles auraient été composées en effet avant, pendant, et après la SAISON. La question "avant ou après" est donc caduque. La première formulation méthodique de cette théorie se trouve dans une étude de P. Guiraud parue au Mercure de France (3), au titre prometteur : "Evolution statistique du style de Rimbaud". On reconnaît l'approche objective de la Linguistique, mais le problème est-il résolu pour autant? D'abord la méthode statistique ne peut nous donner qu'une probabilité et non une certitude. Ensuite le résultat de cette enquête ne

(1) La formule est de Nietzsche, je crois.

(2) On se rappelle le rôle de la Sorbonne au 18e siècle, alors temple de la théologie et foudres de la Censure.

(3) octobre 1954, centenaire de la naissance de Rimbaud.

démontre en fait qu'une chose : c'est que les ILLUMINATIONS sont un recueil disparate ce que nous savions déjà. On ignore totalement en effet quelles étaient les intentions de leur auteur à leur sujet: l'arrangement des poèmes sous ce titre est l'oeuvre de manipulations successives (1). Qu'ils appartiennent à des périodes diverses ne saurait donc surprendre. D'ailleurs la vraie question n'est pas là. Car le projet qui fait l'unité de la poésie rimbaldienne c'est la reconquête de l'état de "fils du soleil", c'est la libération de l'Homme de tous les jougs qui lui sont imposés depuis deux mille ans de civilisation judéo-chrétienne dont GENIE est à la fois l'aboutissement et le point d'éclatement. La seule question est donc de savoir si GENIE a été écrit avant ou après la SAISON, la chronologie des autres ILLUMINATIONS étant relativement moins importante.

La critique universitaire récente montre qu'elle a fort bien compris le rôle de GENIE dans ce débat puisqu'elle lui accorde une position privilégiée dans la dernière édition de "La Pléiade" des Oeuvres de Rimbaud : GENIE en effet, est le poème final des ILLUMINATIONS, car, chose curieuse et inexplicée, le poème SOLDE qui concluait les ILLUMINATIONS dans l'édition traditionnelle se retrouve relégué sur le "limes" des poèmes intitulés FAIRY et GUERRE qui précèdent GENIE.

Dans celui-ci réside désormais le verbe ultime du poète avant son silence définitif, car comme chacun sait l'édition Antoine Adam (2) place objectivement toutes les ILLUMINATIONS après la SAISON EN ENFER. GENIE devient ainsi le dernier mot du poète.

Dès lors nous sommes doublement fondés à affirmer que, "volens, nolens", la critique universitaire n'est pas neutre dans le débat. Les conditions objectives sont réunies (GENIE après

(1) cf. Forestier : "Plus grave ... on ignore jusqu'à la structure que l'auteur aurait donnée à ses oeuvres." p. 228  
P. Oeuvres Ed. Gallimard.

(2) comme celle de Louis Forestier.

SOLDE, les ILLUMINATIONS "in toto" après la SAISON) en contradiction flagrante avec ce que nous savons) pour conclure à la prise de position partisane de cette critique. Par un tour de passe-passe habile on escamote la question sur la date des ILLUMINATIONS pour ensuite dans les faits agir exactement comme si elles avaient été écrites après la SAISON avec GENIE pour conclusion.

Les deux éditions majeures de la Pleiade illustrent exemplairement notre démonstration précédente sur l'enjeu qui est en cause :

L'édition qui repose sur la tradition Isabelle Rimbaud reprise par Claudel qui place les ILLUMINATIONS avant la SAISON : elle favorise l'interprétation chrétienne. Le dernier poème de Rimbaud est ADIEU.

L'édition de la Sorbonne qui place les ILLUMINATIONS après la SAISON ; elle a une large audience auprès de la critique rationaliste et mieux même, elle a le vent en poupe ayant eu le flair de clore le recueil sur GENIE, gagnant d'un coup à sa cause tout un courant de penseurs et poètes qui puisent leurs valeurs chez Nietzsche (GENIE est en de nombreux points, une figure nietzschéenne), dont l'audience comme on sait est largement répandue aujourd'hui.

Nous n'avons donc pas tort de circonscrire le débat sur Rimbaud entre "tenants" et adversaires de la Foi chrétienne". Il s'agit bien d'une affaire partisane entre les héritiers de la tradition chrétienne derrière ADIEU et les héritiers de l'humanisme anthropocentrique de la Renaissance (I) derrière GENIE. On conçoit

---

(I) cf. Nietzsche : "Veut-on comprendre ce qu'était la Renaissance? La transvaluation des valeurs chrétiennes ... Il n'y eut pas jusqu'à présent de problématique plus décisive que celle de la Renaissance. Ma question est sa question."  
L'Antechrist : op. cit. p. 107 : UGE

l'importance de l'enjeu selon que l'on fasse prévaloir l'une ou l'autre chronologie puisque cela touche à la conception que l'on se fait de l'homme.

Nous avons essayé d'éclaircir le débat en simplifiant ses termes. Mais nous ne croyons pas qu'il soit nécessaire de le circonscrire à la question : "GENIE ou ADIEU : lequel précède l'autre?"

Avant de se laisser enfermer dans ce dilemme, il est légitime de se demander si GENIE a bien été écrit après le poème SOLDE, comme le veulent les dernières éditions de Rimbaud. (1) Or ce classement n'est pas du tout "innocent" comme on l'a montré précédemment, il est objectivement "chargé".

Pour notre part, nous croyons avoir montré avec vraisemblance dans notre analyse de SOLDE (2) que ce poème fait référence à GENIE (entre autres), dont il enterre les belles ambitions. Il nous paraît donc difficile de conclure les ILLUMINATIONS par GENIE alors que SOLDE constate précisément leur échec. Quelles sont les conséquences de cet aveu? Rimbaud reconnaît l'impossibilité de la libération de l'Homme par ses propres moyens. La libération qu'il avait pressentie dans GENIE est jugée illusoire ; l'entreprise de voyance qui devait le rendre à son ancienne divinité de fils du soleil est condamnée. Les révolutions de mœurs qu'il avait entrevues sont réduites à de douces rêveries inoffensives.

Quand bien même GENIE serait postérieur à UNE SAISON EN ENFER, le bilan de SOLDE nous interdit d'en faire l'"ultima verba" du poète. Placer GENIE en conclusion des ILLUMINATIONS

(1) cf. A. Adam et L. Forestier. Ce dernier admet qu' "on ne possède aucune certitude ..." quant à "la date d'une telle pièce" op. cit. notes p. 291.

(2) p. 307-et suiv.

c'est forcer le silence de Rimbaud en lui donnant un sens nietzschéen qu'il n'a pas. Bien au contraire, son combat spirituel marque la fin de l'anthropocentrisme de la Renaissance, la fin donc de notre culture humaniste. On peut comprendre donc les résistances opposées par la critique universitaire, héritière de cette culture, à lire Rimbaud "tel quel". Il nous reste à étudier maintenant le couple GENIE-ADIEU.

La critique externe des textes ne nous apporte aucun argument décisif sur le plan chronologique : Marcel A. Ruff après une recherche minutieuse et impartiale conclut qu' "il est impossible, dans l'état présent de nos connaissances de déterminer leur (des ILLUMINATIONS) date exacte de composition." (1) Il rejette notamment la thèse de Bouillane de Lacoste qui "ne saurait être considérée comme décisive". (2) Les témoignages que nous possédons sont contradictoires et donc s'annulent : dans sa Préface aux ILLUMINATIONS, Verlaine les présentait comme ayant été écrites "de 1873 à 1875 ..." (3) mais paraît se contredire quand

- (1) M.A. Ruff : Rimbaud : Ed. Hatier 1968. p. 193.
- (2) cf. id. p. 203 et "la graphologie n'est pas une science." Que les "lois" de la graphologie soient un tantinet suspectes, B. de Lacoste nous en administre lui-même la preuve : N'affirmerait-il pas en effet dans sa thèse que PROMONTOIRE " date des tous derniers mois de 1873, ou plus vraisemblablement des premiers mois de 1874." Et il ajoute péremptoirement : "il ne peut être question (c'est nous qui soulignons) d'attribuer un tel graphisme à l'année 1872." Or c'est très témérairement ce qu'il avait fait dans Le Mercure de France du 1er novembre 1936 : "Ce texte (PROMONTOIRE) ... se date sans aucun doute (c'est nous qui soulignons) de 1872, ou du début de 1873". Il a d'ailleurs le mérite de reconnaître son erreur dans une note en bas de page (cf. p. 166 : "Rimbaud et le Problème des Illuminations note in fine).
- (3) Préface à la première édition des ILLUMINATIONS : La Vogue 1886.

il ajoute : qu' "elles sont un peu postérieures" au portrait de Fantin-Latour (1). Par contre le témoignage de l'ami du poète, E. Delahaye ne variera jamais sur ce point : "les ILLUMINATIONS sont antérieures à avril 1873, au moins pour la plus grande partie" (2), et dans son "RIMBAUD" : "Je me souviens d'en avoir entendu lire quelques unes par leur auteur qui les appelait alors - en 1872 - "poèmes en prose". (3) Les textes que nous venons de citer prouvent que Delahaye avait des souvenirs précis et l'on ne saurait en dire autant de Verlaine dont le témoignage est pour le moins flottant sinon contradictoire. Le crédit que l'on peut accorder à Delahaye tant sur le plan des faits que sur celui de la sincérité nous paraît créer une présomption positive en faveur de son témoignage. Notons qu'il admet que certains poèmes aient pu être écrits après la SAISON, ce qui concorde avec l'opinion de la critique dominante aujourd'hui. Citons Yves Bonnefoy (4) qui reconnaît "que l'époque de leur composition (des ILLUMINATIONS) n'a pas encore été déterminée du façon précise ... mais quelques faits paraissent garantir que deux ou trois pour le moins des poèmes controversés furent écrits après la SAISON." L. Forestier constate que "le problème des ILLUMINATIONS existe ... Je pense qu'une partie des ILLUMINATIONS est postérieure à la SAISON ... " (5). Certes, mais lesquelles? L'auteur ne se prononce pas. Quant aux "quelques faits" mentionnés, leur examen n'est guère concluant. Ainsi, si le sous-titre de JEUNESSE III est bien "Vingt Ans", il serait précipité d'en conclure que le poète a vingt ans (6).

(1) de 1872

(2) Manuscrit Delahaye : Casals - feuillet 22. Cité in "Delahaye Temoin de Rimbaud" p. 203.

(3) Rimbaud 1905 p. 108. Cité in : idem.

(4) "Rimbaud par lui-même" : Seuil

(5) Rimbaud, Poésie : Gallimard : p. 272

(6) Rimbaud est habituellement généreux sur son âge : ainsi dans le poème intitulé ROMAN Rimbaud déclare : "On n'est pas sérieux quand on a dix sept ans." Or ce poème étant daté 29 septembre 1870, il n'a pas encore seize ans. Dans L'ECLAIR (8) encore il déclare : " ... aller mes vingt ans, si les autres vont vingt ans .. " mais lorsqu'il écrit ces lignes il n'a pas encore 19 ans.

Quand dans JEUNESSE IV il se réfère à "la tentation d'Antoine", il est encore hâtif d'en conclure qu'il a connaissance de l'ouvrage de Flaubert du même titre paru en mars 1874 : le saint était déjà aux prises avec ses visions dans le "Club des Haschischins" de Th. Gautier, publié dès 1846. Les faits se prêtent ainsi trop souvent dans les ILLUMINATIONS à des extrapolations contradictoires. Que tous les efforts pour situer ces poèmes par le moyen de données spatio-temporelles donnent des résultats incertains, ne fait que confirmer l'originalité irréductible à notre monde d'un présent insaisissable. Aussi nous limiterons notre champ d'investigation à la critique interne des textes : et il s'agit principalement, rappelons-le, de GENIE et ADIEU.

Voici dans ADIEU tout d'abord de nombreuses références à des poèmes des ILLUMINATIONS :

- |    |   |             |
|----|---|-------------|
|    | "loin des gens qui meurent sur les saisons"                               | - ADIEU     |
| et | "Bien après les jours et les saisons"                                     | - BARBARE   |
|    | "le port de la misère, la cité énorme au ciel<br>tâché de feu et de boue" | - ADIEU     |
| et | "la métropole", "un joli Crime piaulant dans<br>la boue de la rue"        | - VILLES    |
|    | "La boue est rouge ou noire. Ville monstrueuse<br>nuit sans fin."         | - ENFANCE V |
|    | "cette goule reine de millions d'âmes et de<br>corps morts ... "          | - ADIEU     |
| et | "La Vampire qui nous rend gentils ... "                                   | - ANGOISSE  |
|    | "j'exècre la misère"  | - ADIEU     |
| et | "notre jeune misère"  | - OUVRIERS  |

Nous ne poursuivons pas la liste de ces confrontations, car comme on le constate, elle ne favorise guère la solution de notre problème, chaque argument pouvant être retourné. C'est plutôt dans le sens de l'entreprise qui est la suite de la LETTRE DU VOYANT qu'il nous faut rechercher des indices. Les ILLUMINATIONS sont en effet, nous l'avons montré précédemment, la réalisation du programme de Voyance : la confrontation des termes de la LETTRE DU VOYANT avec le texte de MATINEE D'IVRESSE crée à cet égard un fait nouveau, à partir duquel il faut accorder la chronologie. Or il est invraisemblable qu'entre la formulation de la méthode et son application il se soit écoulé trois ans, puisque "MATINEE" est considéré comme postérieur à la SAISON. (1) Quand Rimbaud annonce dans la LETTRE DU VOYANT son intention de recourir aux excitants opium ou haschisch, et ceci est confirmé par le témoignage de Delahaye (2), on peut s'attendre à ce qu'il explore méthodiquement (selon ses propres termes) les possibilités de ces substances. Il est difficile de faire admettre que Rimbaud ait mis trois ans pour réaliser leur potentiel, puisqu'il dit "le corps merveilleux, pour la première fois ..." (3)

En fait dès les poèmes de l'été 1872, nous trouvons des allusions à la magie de la drogue :

"J'ai fait la magique étude  
Du Bonheur, que nul n'élude

Ce charme! il prit âme et corps  
Et dispersa tous efforts." (4)

---

(1) cf. Y. Bonnefoy : "Rimbaud" : p. 158.

(2) cf. Supra : la méthode de voyance

(3) MATINEE D'IVRESSE  
nous soulignons.

(4) O SAISONS, O CHATEAUX.

et "ces chers Anciens veulent  
ce philtre sournois ... " (1)

"Puisque de vous seules  
Braises de satin  
Le Devoir s'exhale ... " (2)

Or à partir de cette date la production poétique de Rimbaud s'éteint brusquement, pour ne réapparaître aussi soudainement qu'avec les premiers récits de la SAISON EN ENFER, huit mois plus tard. Enid Starkie avait déjà remarqué cette anomalie. De toute évidence ce vide a dû être occupé par la composition de nombreux poèmes des ILLUMINATIONS. Le programme de Voyance appelait une action urgente et efficace à travers le "dérèglement de tous les sens ..." que seule la drogue pouvait procurer. Les ILLUMINATIONS nous donnent l'accès à cet "inconnu" dont il avait eu l'intuition géniale dans la LETTRE DU VOYANT. Et à cet égard, MATINEE D'IVRESSE marque le premier succès de l'entreprise de voyance, la première conquête, saluée par les "hourrah" du poète, du royaume de l'intérieur. Le rapprochement presque mot pour mot avec la méthode de voyance nous fonde à placer ce poème avant la SAISON.

Or entre "MATINEE" et GENIE, comme l'a remarqué Y. Bonnefoy "les parentés sont nombreuses" : l'oeuvre inouïe, le corps merveilleux, la "promesse" : "arrière ces superstitions, ces anciens corps, ces ménages et ces âges!" (GENIE) à laquelle correspond la promesse surhumaine de MATINEE D'IVRESSE ; "au-delà de la morale chrétienne, c'est bien la même idée d'un avenir de force et de gloire." (3) note l'auteur mais nous ne le suivrons pas dans ses conclusions lorsqu'il déclare : "les ILLUMINATIONS du

---

(1) ENTENDS COMME BRAME .....

(2) L'ETERNITE est  
cf. "La Reine qui allume sa braise" dans APRES LE DELUGE

(3) Y. Bonnefoy : "Rimbaud" p. 156.

haschisch sont trop apparentées à GENIE, à SOLDE, à JEUNESSE .... pour ne pas avoir été l'oeuvre des mois qui ont suivi UNE SAISON EN ENFER." (1) L'apparement de GENIE à MATINEE D'IVRESSE est pour nous le signe de son appartenance aux mois qui précèdent UNE SAISON EN ENFER, puisque nous avons montré que l'usage des substances hallucinogènes était consécutif au programme de voyance, et effectif dans la grande majorité des poèmes des ILLUMINATIONS.

A l'appui de sa thèse qui place GENIE après UNE SAISON EN ENFER, l'auteur avance encore que "certaines ILLUMINATIONS semblent bien, sous le signe explicite de GENIE, dans la lumière de ses concepts, nous découvrir une évolution au delà des pages à ADIEU. Et d'abord APRES LE DELUGE (2)." Toujours selon l'auteur, ce poème est "le reniement à l'égard d'un passé qui ne peut être que la SAISON." (3)

Nous avons montré quant à nous dans notre étude de ce poème, que l'image archétypique du Déluge, par sa disponibilité même aux sollicitations de l'inconscient, pouvait s'appliquer à de multiples événements - source. Dans les DÉSERTS DE L'AMOUR datés de juin 1872 par la critique (4) le poète dit "J'ai laissé finir toutes les larmes de mon corps avec cette nuit ...", nuit qui marque son échec, définitif semble-t-il, avec la Femme. APRES LE DELUGE pourrait très bien se référer à cette triste expérience. Ceci d'autant plus que nous trouvons une parenté frappante entre ce poème et certaines images des paraboles surréalistes, EN GALILEE et BETH-SAIDA composées à Londres, où

---

(1) Y. Bonnefoy : "Rimbaud" p. 158

(2) id. " p. 153

(3) id. " "

(4) cf. Supra Rimbaud et les substances hallucinogènes.

il se trouvait depuis septembre 1872 selon P. Petitfils (1). Donc avant la SAISON. Voici les textes :

APRES LE DELUGE : "Un lièvre s'arrêta dans les sautoirs et les clochettes mouvantes et dit sa prière à l'arc en ciel à travers la toile de l'araignée."

et

EN GALILEE : "Enfin, il (Jesus) vit au loin la prairie poussiéreuse et les boutons d'or et les marguerites demandant grâce au jour."

BETH-SAIDA : "les marches intérieures blêmes par des lueurs d'orage précurseurs des éclairs d'enfer."

et

APRES LE DELUGE : "Dans les cirques où le sceau de Dieu blêmit les fenêtres."

Le rapprochement des textes, tendrait ainsi à suggérer une date de composition d'APRES LE DELUGE qui soit proche des paraboles surréalistes c'est à dire excluant une date ultérieure à la SAISON.

Nous avons considéré jusqu'à présent les ILLUMINATIONS et le poème GENIE d'un point de vue "ex-ante", c'est à dire à partir du programme de voyance réalisé dans MATINEE D'IVRESSE. Plaçons-nous maintenant dans la perspective du point de vue "ex-post" : ce point est ADIEU. ADIEU se réfère à un lieu qui est non-dit : " - j'ai va l'enfer des femmes là-bas", ailleurs qui ne nous est pas étrangère puisqu'il figurait déjà dans la LETTRE DU VOYANT, et qu'il renvoie à cet inconnu qui est le lieu même des ILLUMINATIONS : "si ce qu'il rapporte de là-bas (souligné par l'auteur) a forme, il donne forme ... " (LETTRE DU VOYANT). Et, en effet, s'il y a des passages dans ce poème qui peuvent prêter à discussion (2), d'autres

(1) Etudes Rimbaaldiennes (No. 2) : Les Manuscrits de Rimbaud p. 47. Lettres Modernes 1970.

(2) Ainsi : "nous sommes engagés à la découverte de la clarté divine" et encore "Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrons aux splendides villes."

suffisamment nombreux, précis et concordants expriment la condamnation de l'entreprise de voyance qui est au cœur des ILLUMINATIONS. Nous nous concentrerons sur ces lignes essentielles (1) :

"Moi! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre! Paysan!"

A lui seul ce dernier mot est la réfutation de toutes les ILLUMINATIONS, l'antithèse du visionnaire. Les visions formidables du mage sont écrasées sous le poids de la "réalité rugueuse". Le Porteur de la Lumière a été précipité du firmament dans les ténèbres du sol quotidien. (2) Qui peut rester sourd au cri déchirant de ce "Moi!" sur le point de basculer dans la mort de l'anéantissement ; c'est bien l'angoisse qui serre tout l'être sur le point du non-retour : "la charité serait-elle soeur de la mort pour moi?" Angoisse déjà éprouvée une fois mais alors la volonté de puissance était la plus forte : " - de toutes façons, partout, - Démon, dieu - jeunesse de cet être-ci : moi!" (3) Volonté satanique que cravache maintenant l'apostrophe cinglante : "Paysan!" (4) Où, enfin, mieux que dans GENIE Rimbaud a-t-il cru

(1) Retenons quand même cette indication supplémentaire : quand Rimbaud veut résumer son expérience poétique passée, il a systématiquement recours à l'adjectif "nouveau" : "J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues." Or cet adjectif n'apparaît pas moins d'une quinzaine de fois dans les ILLUMINATIONS dont il est pour ainsi dire un leitmotiv. Citons entre autres "les nouveaux hommes" (A UNE RAISON), le nouveau corps amoureux" (BEING BEAUTEOUS), le "travail nouveau" (VILLES I), "la nouvelle harmonie" (A UNE RAISON), la "nouveauté chimique" (MOUVEMENT). Quant à "inventer" le poète ne s'est-il pas affirmé "un inventeur bien autrement méritant que tous ceux qui m'ont précédé." (VILLES II)

(2) cf. L'image est d'ailleurs très proche du poème "Crimen Anoris" de Verlaine.

(3) ANGOISSE

(4) ADIEU.

réussir la transmutation des valeurs morales, : quand il affirmait "l'orgueil plus bienveillant que les charités perdues"? La "dispense de toute morale" (1) est pour ainsi dire, la marque de fabrique des ILLUMINATIONS ; citons encore une fois cette affirmation péremptoire : " - Démon, dieu - jeunesse de cet être-ci : moi!" (2)

Et en conclusion "Enfin, je demanderai pardon pour m'être nourri de mensonge" (nous soulignons) : allusion limpide à l'usage de la drogue, tenue pour "maîtresse d'illusion". Celui qui se nourrit de mensonge est bien par excellence le mangeur d'opium ou de haschisch.

Devons nous conclure que la totalité des ILLUMINATIONS furent composées avant la SAISON? Pour l'essentiel, ce qui inclut GENIE, oui. Mais nous devons reconnaître au Poète un droit imprescriptible ; ce fameux droit à la contradiction revendiqué par Baudelaire. Il faut faire ici la part à la faiblesse humaine, ces "quelques petites lâchetés, en retard" pressenties par Rimbaud dans le Prologue de la SAISON (3). Peut-être n'a-t-il pu se résoudre à rompre brutalement avec celui qui l'avait servi avec tant d'ardeur et de prescience : le puissant Opium. Quelques poèmes seraient le témoin de ces rechutes, dernières visions arrachées au maître magicien mais obscurcies déjà par de sombres pressentiments : SOIR HISTORIQUE, SCENES, PROMONTOIRE, DEMOCRATIE, FAIRY, GUERRE et JEUNESSE. Il conviendrait d'adjoindre à cette liste les poèmes des VILLES dont les lignes enchevêtrées, les plans successifs, les dimensions colossales et l'atmosphère

---

(1) ADIEU

(2) ANGOISSE

(3) UNE SAISON EN ENFER. Prologue qui ne peut guère avoir été écrit après la SAISON, ce qui serait littérature. En fait le poète vient d'absorber une dose massive d'opium, selon son propre aveu : "Ah! J'en ai trop pris." Pas question donc, de faire de la littérature.

claustrophobique suggèrent fortement l'opium au travers d'une vision parfaitement maître de ses moyens. Et enfin le poème VAGABONDS, vu sa référence à un passé révolu, celui du "pitoyable frère" - Verlaine. Ces trois derniers poèmes forment d'ailleurs une suite sur le manuscrit.

On n'aura pas manqué d'observer que l'ordre par nous suivi ne tient pas compte des réserves ici faites. C'est que nous n'avons pas cru légitime de substituer unilatéralement un classement à un autre. Notre apport se limite à montrer la précession de GENIE sur la SAISON EN ENFER par la critique interne. Pour le reste, c'est à dire les cas-limites des poèmes précédemment cités, il nous semble que le travail de classement est plutôt du ressort d'une équipe de chercheurs que d'une enquête individuelle.

En tous cas, il ne pouvait être question de se ranger à l'ordre imposé par la critique universitaire puisqu'il est en contradiction flagrante avec la thèse que nous soutenons. Nous sommes donc revenus, en l'absence de critères supérieurs, à l'ordre initial proposé par l'édition de la Pleiade : la SAISON EN ENFER suivant les ILLUMINATIONS. Les raisons de notre choix sont claires : malgré ses lacunes, ce classement est présentement le seul compatible avec notre thèse. Il reste, et nous en convenons, que ce classement appelle des corrections importantes, dont la première serait d'établir la liste des poèmes composés après SOLDE, c'est à dire après la SAISON.

A P P E N D I C E I

On n'a pas bien estimé jusqu'ici l'emprise de l'Opium sur le fameux combat spirituel de la SAISON EN ENFER : l'antagoniste le plus sérieux, le démon à exorciser qui s'abrite derrière la figure satanique, pourrait bien emprunter sa puissance à la magie de l'opium même. Car Satan est d'abord le séducteur : "Satan, farceur, tu veux me dissoudre, avec tes charmes ... Et ce poison, ce baiser mille fois maudit! Ma faiblesse ... " Que ce poison ait nom : Opium, nous en trouvons la confirmation dans l'ouverture de NUIT DE L'ENFER : "J'ai avalé une fameuse gorgée de poison .. " Le liquide dont il s'agit est très probablement le laudanum, mixture d'opium qu'on pouvait facilement obtenir à l'époque (1), dont les effets à forte dose ("une fameuse gorgée") sont décrits ensuite : "les entrailles me brûlent. La violence du venin tord mes membres, me rend difforme ... c'est l'enfer, l'éternelle peine!" (2) Plus loin, le poète se rebelle contre le pouvoir du maître-magicien : "Assez! ... Des erreurs qu'on me souffle, magies, parfums faux, musiques puérides ..... Les hallucinations sont innombrables." (2) Révolte qui alterne avec l'ivresse engendrée par le sentiment de sa propre puissance : "Je suis maître en fantasmagories. Ecoutez! J'ai tous les talents! ..... Fiez vous donc à moi, la foi soulage, guide, guérit. Tous, venez .... " (2) Nous retrouvons précisément cette alliance satanique entre le "démon" et l'opium dans le Prologue à la SAISON : "le démon qui me couronna de si aimables pavots", et cet aveu supplémentaire : "J'en ai trop pris : - Mais, cher Satan, je vous en conjure ... " Il semblerait que la part du feu, nous voulons dire du Diable dans la SAISON n'ait guère été reconnue jusqu'à présent. En fait, à notre sens, la vraie liquidation de

---

(1) A Londres.

Il n'est passé au "Codex" qu'en 1884, en France.

(2) NUIT DE L'ENFER

cf. aussi Baudelaire : " ... les grimaces de la jouissance" et les "hurlements que lui arrache la morsure du poison ... " in "Les Paradis Artificiels."

l'entreprise démiurgique des ILLUMINATIONS n'est pas dans SOLDE, mais dans la SAISON. Car s'il y a un article qui brille par son absence dans SOLDE c'est bien le poste débiteur. Et c'est à ce poste qu'il conviendrait d'imputer l'énorme dette contractée par Rimbaud envers l'opium. Ce n'est que dans la SAISON EN ENFER que la dette va réapparaître, "Satan" fera valoir son emprise sur celui qui lui appartient de droit : "c'est le feu qui se relève avec son damné" (I) dira le poète.

---

(I) NUIT DE L'ENFER

CONCLUSION

LE SILENCE DE RIMBAUD

Dans "CRIMEN AMORIS" Verlaine a compris la nature du projet rimbaldien lorsqu'il fait dire au poète :

"Oh! je serai celui-là qui créera Dieu!"

La nature de ce projet est essentiellement diabolique puisqu'il s'agit de se faire l'égal de Dieu : le projet de Rimbaud est bien luciférien. Il est donc nécessairement voué à l'échec. Si "par l'esprit on va à Dieu" comme dira Rimbaud dans UNE SAISON EN ENFER, l'homme n'est pas qu'esprit, il est aussi un corps et une âme. Et ceux-ci dans l'entreprise de voyance vont être dénaturés : le corps par l'usage des substances hallucinogènes perd son identité pour se fondre dans l'univers de la sensation ; l'âme est dénaturée de même par la pratique de tous les vices, la culture monstrueuse. Le voyant aboutit ainsi à l'éclatement de la personne ; le corps et l'âme sont sacrifiés à l'ambition de l'esprit de se substituer à Dieu. (I)

---

(I) "Ce Charme! il prit âme et corps,  
Et dispersa tous efforts." : O SAISONS, O CHÂTEAUX ...  
 (Nous soulignons)

Si le poète accepte cette séparation radicale entre l'esprit et l'âme c'est qu'elle doit l'amener à cet "Inconnu", la source de vie d'où provient tout art et toute invention.

Que va-t-il se passer arrivé "là-bas"? Rimbaud a conscience que son entreprise est démiurgique et qu'à se faire "voleur de feu" il risque de "s'y brûler" :

"et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables ... " (1)

Il accepte le risque au nom de la Connaissance, à raison de la glorification de son humanité : "il les a vues". (2) Et "s'il crève" dans son effort, "viendront d'autres horribles travailleurs" (3) qui ramasseront le flambeau de la connaissance, symbole de la marche en avant de l'humanité vers le progrès mais aussi vers une conscience toujours plus élevée.

Essayons de cerner le risque pris par le voyant, le risque de "l'Inconnu" dont l'examen apportera peut-être des lumières sur la zone d'ombre que demeure le silence du poète. Ce risque

(1) Lettre à P. Demeny (15.5.1871).

(2) Et beaucoup d'ILLUMINATIONS sont d'abord "des choses vues", des tableaux.

(3) cf. Note I.

a été défini par Baudelaire. (I) :

"Il est défendu à l'homme sous peine de mort intellectuelle de déranger les conditions primordiales de son existence ... de déranger son Destin."

Déranger son destin c'est très précisément ce qu'a fait Rimbaud : il a refusé d'accepter son destin tel qu'il est donné, à travers l'énergie créatrice de l' "intelligence universelle". Il s'est emparé de son destin, a voulu s'en rendre maître en annexant la puissance créatrice. Et ce faisant, il s'est coupé de son humanité et s'est retranché de la communauté humaine. Dans NUIT DE L'ENFER, Rimbaud dira : "Un homme qui veut se mutiler est bien damné ... ". En se séparant de son humanité, il a tué en lui l'épanouissement de ses possibilités, il a étouffé son destin tel que le plan de la création le lui assignait. "Suprême Savant" certes mais condamné à l'incompréhension de ses frères humains incapables de comprendre sa parole. Le voyant ne parle plus la langue de l'homme : le lieu d'où il parle c'est l'atemporalité alors que l'homme reste prisonnier de son univers rationnel spatio-temporel.

Celui qui avait rêvé de définir "la quantité d'inconnu s'éveillant ... dans l'âme universelle", de dire la marche de l'humanité, est ainsi réduit au silence. Le drame de Rimbaud est celui de l'incommunicabilité. Baudelaire qui avait bien

---

(I) Baudelaire définit ainsi la problématique intrinsèque à l'utilisation de la drogue. cf. "Les Paradis Artificiels" : La Pléiade Tome I : p. 314.

compris le danger de la Drogue dira :

"Un roi que les passants méconnaissent et qui vit dans la solitude de sa conviction." (1)

Rimbaud passa outre à cet avertissement de son aîné :

"Son épouvantable souffrance git dans la disproportion entre ses merveilleuses facultés, acquises instantanément par un pacte satanique, et le milieu où il est condamné à vivre." (2)

Ce milieu où il est condamné à rester l'éternel incompris comme il le réalisera dans le poème VIES (3) :

"Je vous indiquerais les richesses inouïes ... ma sagesse est aussi dédaignée que le chaos. Qu'est mon néant ... "

Dans VIES II il ajoute :

"J'attends de devenir un très méchant fou ... "

et encore :

"Je suis réellement d'outre-tombe, et pas de commission." (3)

Rimbaud s'est heurté au mur infranchissable qui sépare la puissance du Verbe du langage humain :

"Je comprends, et ne sachant m'expliquer sans paroles pafennes, je voudrais me taire." (4)

(1) "Les Paradis Artificiels" op. cit. p. 310.

(2) idem p. 315

(3) Les ILLUMINATIONS

(4) UNE SAISON EN ENFER : MAUVAIS SANG

C'est la distance entre la langue sacrée : le Verbe, et le langage humain borné par les sens : païen. Les mystiques ont fait l'expérience de cette impuissance à résoudre en mots le contact avec le surnaturel.

Il reste à élucider le mystère de "la mort intellectuelle" : quel sens Baudelaire attache-t-il à ce jugement?

Le crime commis par Rimbaud ("le grand criminel") et qui va entraîner cette mort, est un crime contre la loi divine qui régit notre destin. Ce dont Rimbaud est conscient puisqu'il l'oppose à la loi humaine :

"Un crime, vite, que je tombe au néant, de par la loi humaine." (I)

C'est donc qu'il reconnaît être déjà tombé au néant de par la loi divine. Quelle est cette loi? C'est que chaque homme en toute liberté choisisse et remplisse le destin pour lequel il a été créé dans le Plan divin, destin qui donnera à son existence son sens et sa plénitude.

En refusant son destin, Rimbaud s'est mis à l'écart de l'humanité, s'est placé en dehors du Plan divin. Désormais, en quelque sorte, sa vie a perdu le sens pour lequel elle était créée, elle est devenue inutile : ainsi s'éclaire l'errance qui suit, le vide perpétuel dans lequel se meut son existence et qui a frappé tous les observateurs. Rimbaud au Harrar n'est déjà plus au monde, il accomplit son "purgatoire" : il ne lui reste que les apparences de la vie, il est condamné à agir "comme s'il" était vivant.

Comment Rimbaud a-t-il enfreint la loi? En forçant

(I) NUIT DE L'ENFER : UNE SAISON EN ENFER.

les portes du ciel :

"O juste, subtil et puissant opium! tu possèdes  
les clefs du paradis!" s'exclamait DE QUINCEY.

C'est vrai sans doute, et Rimbaud y est entré - contre la  
volonté de Dieu. Lui n'a pas voulu interférer avec sa libre  
décision. Mais le voyant ignora l'avertissement contenu dans  
la Bible : à l'entrée du jardin d'Eden, Dieu "posta les  
chérubins et la flamme du glaive fulgurant pour garder le  
chemin de l'Arbre de Vie". (I)

Quel est donc le châtement divin encouru par Rimbaud?  
C'est celui-là même qui frappa le premier Homme :

"Maudit soit le sol à cause de toi!

A force de peines tu en tireras subsistance  
Tous les jours de ta vie.

Il produira pour toi épines et chardons ... "

Genèse III, 17 - 18.

N'est-ce pas exactement le lot de Rimbaud en Abyssinie?  
C'est aussi d'être réduit au silence, à l'incompréhension, à  
la solitude. De réaliser qu'il a trahi irrémédiablement le  
destin pour lequel il était créé, en changeant radicalement sa  
course. Rimbaud a brisé les sceaux de sa destinée et désormais  
celle-ci est donc forclosée : autrement dit il a perdu la  
liberté de créer son destin qui est maintenant fermé.

"Mon devoir m'est remis, j'ai brassé mon sang" dira-t-  
il (2) en pleine conscience de son acte. A qui a-t-il abandonné

(I) Genèse III, 24.

(2) VIES III

sa liberté? Il nous le révèle dans UNE SAISON EN ENFER :

"Ô sorcières, ô misère, ô haine c'est à vous que  
mon trésor a été confié!"

Rimbaud a renouvelé le pacte de Méphistopheles, il a vendu son  
âme, comme l'avait bien prévu Baudelaire :

"Tout homme qui n'accepte pas les conditions de la  
vie, vend son âme." (I)

Rimbaud a nié les limites spatio-temporelles imposées à la  
condition humaine en rejetant cette condition : il a nié la  
culpabilité humaine qui est à l'origine de la Mort. Il est  
écrit en effet dans la Genèse (2), que la mort est la con-  
séquence de la Faute originelle, l'homme ayant mangé du fruit  
de l'Arbre de la connaissance du Bien et du Mal. En volant les  
fruits de l'Arbre de Vie (cf. "voleur de feu") Rimbaud transcende  
le temps et la mort et connaît la vie éternelle de l'esprit, un  
temps. Mais étant et restant un être physique, il est nécessaire-  
ment condamné à reprendre la charge de sa condition humaine, c'est  
à dire à retrouver ses limites : le temps et la mort. Et re-  
trouvant "le vieil homme" là où il l'avait laissé, il réalise  
désormais le vide de son existence puisque'il a perdu l'essentiel :  
son âme. Et avec son âme, il a perdu la Poésie, ce verbe qui  
devait être "de l'âme pour l'âme". Voilà "la mort intellectuelle"  
annoncée par Baudelaire : Rimbaud est devenu sec comme une  
trique, et selon la symétrie des correspondances, il choisit le  
désert. C'est le calvaire qu'il devra endurer pour avoir bravé  
l'interdiction divine.

---

(I) "Les Paradis Artificiels" : Ed. Gallimard (Folio) p. 143

(2) Genèse III, 3

Rimbaud a nié le Temps, c'est à dire la Faute : il a ainsi rejeté comme un détour inutile le sacrifice de la Croix, et plus encore la résurrection du Christ. Car en effet à quoi sert la Résurrection si l'homme peut se délivrer du Temps par sa propre volonté et accéder à la Vie éternelle, à l'Arbre de Vie, - comme le fit Rimbaud par l'usage de substances hallucinogènes? Drogues que le poète identifie (1) à juste titre au pouvoir séducteur de Satan. Ne portent-elles pas en effet la tentation de la promesse originelle : "Vous serez comme des dieux". (2) Cette coïncidence sémantique n'est pas accidentelle puisqu'elle s'appuie sur des catégories opératoires dont la fonction est de produire le même résultat : l'exaltation prodigieuse de l'ego remarquée déjà par Baudelaire : "Arrivé à ce degré de joie et de sérénité ... (le sujet) est contraint de s'admirer lui-même. Toute contradiction s'efface. La plénitude de sa vie actuelle lui inspire un orgueil démesuré ... " (3)

La première catégorie opératoire de la Drogue est bien connue : c'est celle qui agit sur la structure spatio-temporelle de la réalité physique. Elle étend le limité à l'infini et élargit la durée aux dimensions de l'éternité, dont elle ouvre les portes. C'est ainsi que, selon les mots de Baudelaire, elle "dérange les conditions primordiales de (l')existence" qui sont bien en effet, l'espace et le temps.

La deuxième catégorie opératoire, moins remarquée, est liée à la première par un lien de cause à effet : l'évasion du Temps, l'entrée dans le royaume des "Paradis Artificiels" s'accompagnent d'un retour à l'état d'innocence originelle. Nous

---

(1) cf. Supra Appendice I à la Problématique des Illuminations.

(2) Genèse III, 5

(3) "Les Paradis Artificiels" op. cit. p. 310.

voulons dire à la condition première de l'homme créé, avant la Chute : "l'expansion des sentiments bienveillants causée par l'Opium n'est pas un accès de fièvre ; c'est plutôt l'homme primitivement bon et juste, restauré et réintégré dans son état naturel." (1) Rimbaud dira : "l'état primitif de fils du soleil". (2) La drogue efface ainsi le complexe de la Faute originelle, le syndrome de l'Angoisse, en replaçant l'homme par delà le bien et le mal. On comprend que cette promesse de libération intérieure exerce une puissante attraction sur une époque caractérisée par l'écroulement de toutes les valeurs.

Mais ce qui retient surtout notre attention ici c'est la formulation tout à fait extraordinaire de cette Magie ; nous retrouvons en effet les termes mêmes de la dialectique de la Chute tels que nous les lisons dans la Genèse (3) :

"Mais de l'Arbre de connaissance du bien et du mal tu ne mangeras pas, car le jour où tu en mangeras, tu mourras certainement."

Selon la Genèse la connaissance du bien et du mal enferme l'Homme dans le cycle du temps (c'est ce que signifie la Mort biblique). La puissance magique des substances hallucinogènes confirme cette proposition - à savoir le lien entre le Temps et la Faute établi dans la Genèse - en apportant la démonstration de sa réciproque : supprimez la conscience du temps et vous supprimez la conscience de la Faute, et par là-même vous retrouvez l'état pré-adamique. C'est du moins la certitude affirmée aussi bien par Baudelaire que Rimbaud, à travers leur expérience personnelle, dans des termes identiques :

"l'état primitif de fils du soleil" - Rimbaud

"l'homme primitivement bon et juste" - Baudelaire

---

(1) "Les Paradis Artificiels" op. cit. p. 346.

(2) VAGABONDS

(3) cf. Appendice in fine.

La contrepartie de cette "promesse surhumaine faite à notre corps et à notre âme créés" (1) n'avait pas échappé à la lucidité du poète des Paradis Artificiels. Il y dit en effet: "Tout homme qui n'accepte pas les conditions de la vie, vend son âme." (2) Nous retrouvons encore une fois le caractère diabolique, si persistant et inquiétant, attaché à la magie de la Drogue : c'est le pacte de Méphistopheles qui est évoqué ici par Baudelaire. En quoi concerne-t-il le champ d'action des hallucinogènes? La réponse est catégorique : en tout, puisqu'il le recoupe exactement. Les conditions primordiales de l'existence c'est notre univers spatio-temporel sur le plan physique, et la conscience morale sur le plan spirituel, inculquée, ne serait-ce que par osmose, par la civilisation judéo-chrétienne. Libérer l'homme de l'emprise du temps, on reconnaît derrière son imagerie le pacte du Dr. Faust. Le Temps, le premier des fléaux comme le fait dire Rimbaud : "change nos lots, crible les fléaux, à commencer par le temps." (3)

Quant à "l'arbre du bien et du mal" (4) s'il est dépassé provisoirement dans les ILLUMINATIONS, il est encore présent dans l'ADIEU d'une SAISON : "le sang séché fume sur ma face, et je n'ai rien derrière moi, que cet horrible arbrisseau!.." Il remplit donc une fonction essentielle, bien que négative, dans le projet rimbaldien.

Rimbaud a donc bien refusé les données fondamentales de l'existence en altérant ses coordonnées de base : le temps

(1) MATINEE D'IVRESSE

(2) cf. Supra. p. 342

(3) A UNE RAISON

(4) MATINEE D'IVRESSE

et le complexe de la Faute. D'où il s'ensuit, comme nous l'avons dit précédemment, que refusant la condition humaine il a perdu l'âme qui fait cette condition :

"Ce Charme! il prit âme et corps,  
Et dispersa tous efforts." (1)

"Et dispersa tous efforts" ... comment ne pas songer au contraste avec la Voie étroite tracée par le Christ :

"Car large et spacieux est le chemin qui mène à la  
perdition ... mais étroite est la porte et resserré  
le chemin qui mène à la Vie." (2)

Rimbaud a essayé la plus formidable négation du Christ qui ait été entreprise par l'homme : par la conquête de l'état de fils du soleil, il montrait implicitement que le Calvaire était un détour inutile, et la Rédemption une invention de théologiens. Cette négation n'est point seulement théorique mais expérimentale et elle a un nom : GENIE, "l'abolition de toutes souffrances, sonores et mouvantes dans la musique plus intense." (3)

Le Christ a dit : "Je suis la Voie, la Vérité, la Vie" et "celui qui n'entre pas par la porte dans la bergerie, mais

(1) O SAISONS, O CHATEAUX

Nous y reconnaissons les termes "du pacte satanique". Il ("Ce Charme" = Satan, Le Séducteur - la Magie de la drogue) prit âme et corps en échange de quoi il "dispersa tous efforts".

(2) Mt. VII, 13 - 14.

(3) Nous ne voyons guère que le Bouddha, "l'Eveillé", pour s'être hissé à pareille hauteur : libérer l'humanité de la souffrance, c'est bien la recherche fondamentale du prince Gautama.

pénétrer par une autre voie, celui-là est le voleur, et le pillard." (I)

Rimbaud tombe très précisément sous le coup de cet avertissement. Il a voulu entrer frauduleusement dans l'Eden de l'état pré-adamique annulant par magie la connaissance du bien et du mal et donc le joug de la Faute originelle qui pèse sur chacun, l'emprise du Temps.

Par son sacrifice sur la Croix et sa Résurrection, le Christ a ouvert les portes de "l'ancien enfer" c'est à dire l'humanité prisonnière de la Faute originelle, de la loi morale, de la Mort. Rimbaud reconnaîtra trop tard cette mission libératrice du Christ :

"Je ne sais plus parler : pourtant aujourd'hui je crois avoir fini la relation de mon enfer. C'était bien l'enfer, l'ancien, celui dont le fils de l'homme ouvrit les portes." (2)

St. Paul dira : "il n'y a donc plus maintenant de condamnation pour ceux qui sont dans le Christ ... car la Loi de l'Esprit qui donne la vie dans le Christ t'a affranchi de la loi du péché et de la mort ... tous ceux qu'anime l'Esprit de Dieu sont fils de Dieu." (3) La résurrection, la mort ... la Résurrection est au centre de la Foi chrétienne puisque sans elle le Christ n'est rien de plus qu'un prophète lumineux dont la mission a échoué malgré la foi et le zèle de ses disciples. Croire en la Résurrection c'est donc essentiellement croire en la Divinité du Christ Fils de Dieu, et "qui croit en moi a la vie éternelle" (Jean 6, 40) c'est à dire dès maintenant. Or il est bien évident que celui qui a la vie éternelle ne peut pas être soumis à

(1) Jean X, I

(2) MATIN : UNE SAISON EN ENFER

(3) Romains VIII, I

la mort : son être spirituel persiste comme unité par-delà le phénomène biologique de la mort (qui n'est qu'une variante de la loi universelle de la dégradation de l'énergie).

Rimbaud est-il mort dans la Foi chrétienne (I)? Est-il retourné à la source de toute vie? Ce sont des questions auxquelles on ne peut répondre, à notre sens, que personnellement. La Foi ne se démontre pas "more geometrico", ni ne s'impose à coups d'arguments - massue.

Voici pourtant un document bouleversant : il s'agit d'une lettre adressée par Mme Rimbaud à sa fille Isabelle, (en 1899, c'est à dire huit ans après la mort de son fils Arthur) :

"Hier pour moi, jour de grande émotion, j'ai versé bien des larmes, et cependant, au fond de ces larmes, je sentais un certain bonheur que je ne saurais expliquer. Hier donc, je venais d'arriver à la messe, j'étais encore à genoux faisant ma prière, lorsqu'arrive près de moi quelqu'un, à qui je ne faisais pas attention ; et je vois poser sous mes yeux contre le pilier une béquille, comme le pauvre Arthur en

---

(I) Un texte de Péguy suggère simplement la possibilité de cette conversion : "... les honnêtes gens, ou enfin ceux qu'on nomme tels, et qui aiment à se nommer tels, n'ont point de défauts eux-mêmes dans l'armure. Ils ne sont pas blessés. Leur peau de morale constamment intacte leur fait un cuir et une cuirasse sans faute. Ils ne présentent point cette ouverture que fait une affreuse blessure, une inoubliable détresse, un regret invincible, un point de suture éternellement mal fermé. Ils ne présentent point cette entrée à la la grâce qu'est essentiellement le péché." in "Note conjointe sur M. Descartes."

... "une inoubliable détresse", n'est-ce pas l'écho même des DÉSERTS DE L'AMOUR? : "j'ai laissé finir toutes les larmes de mon corps avec cette nuit - Et mon épuisement ne revenait pourtant toujours ... Elle n'est pas revenue, et ne reviendra jamais, l'Adorable qui s'était rendue chez moi ... - Vrai cette fois, j'ai pleuré plus que tous les enfants du monde."

avait une. Je tourne ma tête et je reste anéantie : c'était bien Arthur lui-même : même taille, même âge, même figure, peau blanche grisâtre, point de barbe mais de petites moustaches ; et puis une jambe de moins ; et ce garçon me regardait avec une sympathie extraordinaire. Il ne m'a pas été possible malgré tous mes efforts de retenir mes larmes, larmes de douleur bien sûr, mais il y avait au fond quelque chose que je ne saurais expliquer. Je croyais bien que c'était mon fils bien-aimé qui était près de moi. Il y a plus encore : une dame, en très grande toilette, passe près de nous ; elle s'arrête et lui dit en souriant : "Viens donc près de moi tu seras beaucoup mieux qu'ici." Il lui répond : "Je vous remercie, ma tante, je me trouve très bien ici et je vous prie de m'y laisser." Cette dame a insisté il a préféré rester. Il était très pieux et paraissait au courant de toutes les parties de l'office.

Mon Dieu, est-ce donc mon pauvre Arthur qui vient me chercher? ..!" (I)

... Vieille croyance populaire qui voit là un signe de mauvais augure ce qui inciterait à penser que le christianisme de Mme Rimbaud est enraciné dans le paganisme, comme c'était souvent le cas dans les campagnes. En fait Mme Rimbaud vivra encore de longues années.

Comment interpréter un tel document? Deux points ne prêtent pas à discussion : son authenticité et la bonne foi du narrateur. A partir de là le texte soulève de multiples questions. Nous ne nous attacherons pourtant pas au point de vue subjectif

---

(I) Lettre du 9 juin 1899 : "Rimbaud" La Pleïade. p. 794  
Éd. A. Adam.

qui consisterait à faire prévaloir une interprétation : depuis l'illusion simple jusqu'à l'apparition, en passant par le rêve éveillé. Nous nous intéresserons plutôt au fonctionnement poétique du texte à travers ses locuteurs : Mme Rimbaud, le jeune homme, la dame.

1. La relation du jeune homme à Mme Rimbaud : quelle que soit son identité et le concours de circonstances, - à vrai dire stupéfiant - ce jeune homme établit une relation directe avec la mère du poète : "ce garçon me regardait avec une sympathie extraordinaire" dit-elle. Qu'elle ait pu se tromper sur la nature de ce regard, est difficilement concevable étant donné le contexte : et c'est certainement la rencontre de ce regard, appuyée par le contexte qui provoque un instant une brèche dans la réalité, l'irruption foudroyante du surréel. Le fait est que Mme Rimbaud "reste anéantie".

Deuxième irruption du surréel dans l'épisode de la "dame": son intervention, et le refus hautement manifesté du jeune homme - vient renforcer la surréalité de la situation en ébranlant une nouvelle fois un sens de la réalité déjà fortement éprouvé : "il y a plus encore .." dit Mme Rimbaud. Le jeune homme manifeste ainsi, apparemment, son désir de rester près d'elle, ce qui vient confirmer la réalité du regard.

2. La relation de Mme Rimbaud au jeune homme. Elle évolue en plusieurs phases :

- dans un premier temps, l'irruption du surréel la saisit de plein fouet : préparée par l'épisode de la béquille (I), la vue du jeune homme est perçue comme celle de son propre fils. Le surréel, profitant à plein de l'effet de surprise, opère alors

---

(I) On se rappelle que le poète avait du être amputé à son retour d'Abyssinie.

avec sa plus grande force : Mme Rimbaud est littéralement foudroyée, "anéantie". L'ego, pris au dépourvu pendant quelques instants, est incapable de projeter ses schémas rationnels : c'est alors précisément que la vision poétique, innocente, "surréaliste" a lieu : dans la vacance des mécanismes rationnels, dans la faille de la réalité spatio-temporelle. C'est à cette jonction du surréel et du réel, - Breton dit "le hasard objectif" -, que Rimbaud apparaît à sa mère. Car, sans l'ombre d'un doute, elle a bien vu son fils, dans l'innocence de la vision poétique : "c'était bien Arthur lui-même" dit-elle à sa fille, Isabelle.

- dans un deuxième temps, le sens de la réalité, - la rationalité - reprend le contrôle de la situation : c'est, du moins la signification probable de ce passage : "il ne m'a pas été possible ... de retenir mes larmes, larmes de douleur bien sûr ..." : c'est donc qu'il n'y a plus d'identification, que le jeune homme n'est pas Rimbaud. L'additif "bien sûr" signifie ce retour au rationnel : "ce n'était évidemment qu'une illusion" semble-t-elle dire à sa fille. Phase, donc, de refoulement.

- dans un troisième temps, nous assistons à un retournement apparemment incompréhensible : immédiatement après avoir admis, implicitement, son illusion, elle affirme :

"Je croyais bien que c'était mon fils bien-aimé qui était près de moi"

C'est le retour, en force, du refoulé. Mme Rimbaud nous donne elle-même un début d'explication : elle vient en effet de reconnaître qu'il y a dans son expérience quelque chose d'irréductible à la rationalité :

"mais il y avait au fond quelque chose que je ne saurais expliquer." (I)

On observera que le "mais" vient en opposition avec ce qui précède,

---

(I) cf. supra de même : "un certain bonheur que je ne saurais expliquer".

c'est à dire le retour à la rationalité exprimé dans le "bien sûr". Contre l'apparence, Mme Rimbaud continue ainsi à croire que "c'était (son) fils bien-aimé qui était près d' (elle)". En conclure qu'elle prend son désir pour la réalité serait à notre avis un contre-sens, ou à tout le moins simpliste. Contre cette lecture vient s'opposer vivement la personnalité de Mme Rimbaud, et le solide bon sens de paysanne qui en fait le fond. Elle n'eut pas accepté de se laisser aller à la "sentimentalité fadasse", selon l'expression de son fils. Il nous semble enfin que cette approche écrase la poésie du texte.

Comment alors accorder cette persévérance à "croire", en contradiction avec le retour au rationnel inclus dans la proposition précédente? Pour rendre compte de cet "inexplicable" - selon les termes de Mme Rimbaud -, il faut s'arrêter ici sur le verbe croire et lui donner la plénitude de son sens, c'est à dire sa dimension poétique. L'acte de croire se révèle être fondé non pas sur une crédulité aveugle mais sur une conviction intime née de l'intuition du coeur. Il s'enracine ici dans l'amour maternel, assez fort et audacieux pour dépasser les apparences, les limites où s'arrête la logique : en quelque sorte malgré elle, Mme Rimbaud sent la présence de son fils à côté d'elle, en la personne de ce jeune homme. Réaliste comme elle l'est, elle ne tarde d'ailleurs pas à accepter cette présence intuitive d'Arthur comme un fait : c'est le sens implicite de la conclusion du texte. Le surréel comme un fait : n'était-ce pas le langage même du poète dans SOLEIL ET CHAIR? :

"Notre pâle raison nous cache l'infini!

Nous voulons regarder : - Le Doute nous punit!

Le doute, morne oiseau ...

Qu'elle (la Pensée) bondisse libre et l'Homme aura la Foi!"

N'est-ce pas précisément la même "Foi" que nous rencontrons chez Mme Rimbaud dans ce bond audacieux (audacieux parce qu'il ne s'appuie plus sur rien de tangible) qui l'amène à la rencontre de

son fils, par delà "les jours et les saisons et les êtres et les pays".? (1)

Quand Mme Rimbaud croit son fils vivant, huit ans après sa mort, il ne s'agit pas d'une foi dogmatique mais d'une intuition poétique dont on ne peut exclure la portée religieuse : l'intuition que son fils était présent, donc vivant d'une manière ou d'une autre.

N'est-ce pas ce fondement commun entre l'attitude poétique et l'attitude religieuse que perçoit Verlaine quant il écrit à son ami (2), après sa conversion :

"Ce m'est un si grand chagrin de te voir en des voies idiotes, toi si intelligent, si prêt (3) (bien que ça puisse t'étonner!).

---

(1) BARBARE

(2) Lettre de Verlaine à Rimbaud, 12/12/1875. in La Pléiade : "Rimbaud" p. 301. Ed. A. Adam.

(3) Souligné par Verlaine.

A P P E N D I C E   I I

A propos de l'arbre du bien et du mal, ou introduction à la SAISON EN ENFER.

Est-il possible de pousser plus loin l'analogie jusqu'à identifier la Magie de la drogue avec "l'arbre de la connaissance du bien et du mal", le "fruit défendu" ? Introduisons cette hypothèse dans le "système" de la Chute et suivons son fonctionnement :

Nous avons déjà noté la coïncidence du champ sémantique avec la promesse du serpent : "vous serez comme des dieux". Le point de départ de la dynamique de la Chute qui lui donne son impulsion initiale, suppose ainsi un Actant dont le pouvoir produit des effets identiques à ceux de la drogue. Rappelons le chapitre des Paradis Artificiels consacrés à "l'Homme-Dieu", cette faculté si particulière à la drogue d'élever l'ego à une hauteur vertigineuse, ce lieu d'où "toute contradiction s'efface." (I) dans la plénitude d'une contemplation tournée vers sa propre perfection. C'est la même exaltation inouïe de l'ego que nous avons sentie à travers GENIE.

Entre la "promesse surhumaine" (2) de la Magie et la promesse du serpent de la Genèse il y a bien ainsi confusion des sphères d'attraction.

"La femme vit que l'arbre était ... désirable pour acquérir l'entendement." (Genèse III, 6)

Ici encore, les aires sémantiques recouvrent le même champ d'action :

(1) Baudelaire

(2) MATINÉE D'IVRESSE

nous avons souligné tout au long des ILLUMINATIONS l'importance des thèmes de l'étude, de l'invention, la découverte. Le voyant est "doué d'une merveilleuse aptitude pour comprendre le rythme immortel et universel" (1), pour saisir les rapports du Nombre et de l'Harmonie, embrasser "l'infini des mathématiques." (2) Son domaine est le royaume de l'esprit. L'esprit! Son ambition luciférienne de se passer de Dieu de se substituer au Créateur (3). l'esprit saisi de vertige par l'ivresse de sa propre puissance : on voit que nous sommes en plein dans notre sujet. L'adéquation entre les deux problématiques - celles de la Chute et de la Drogue - est rigoureuse jusqu'ici.

Nous avons établi le parallélisme d'une dynamique ascensionnelle entre les deux "systèmes" ; l'exaltation de l'ego qui leur est commune.

Nous apercevons immédiatement le parallélisme de la dynamique complémentaire : "descensionnelle", incorporée dans le mécanisme de la Chute et dans "l'inévitable descente du ciel" (4) qui clôt la sphère magique de la Drogue.

"L'aire d'atterrissage" est définie par les mêmes paramètres puisque c'est très précisément notre condition humaine dans les deux cas :

- pour Rimbaud nous sommes alors "rendus à l'ancienne inharmonie" (5) qu'est cette condition depuis l'exil de l'Eden. Inharmonie : l'état séparé de la Vie, la perte du langage poétique.
- pour le premier Homme, c'est la prise de conscience de la Différence, la rupture de la totalité innocente du "nous" entre un

(1) Baudelaire p. 307 op. cit. Les Paradis Artificiels

(2) GUERRE

(3) Incidemment, l'antithèse de cette ambition est sans doute donnée par la Première Béatitude : "Heureux les pauvres en esprit ... " Mt. V, 3

(4) JEUNESSE I

(5) MATINEE D'IVRESSE

"Je" et un "Autre", l'apparition du Désir :

"Alors leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils connurent qu'ils étaient nus ; " Genèse III,7.

"Ils connurent qu'ils étaient nus" : c'est donc qu'avant ils l'ignoraient. Comment? parce qu'il n'y avait pas encore la différenciation sujet-objet mais l'unité harmonieuse et dynamique du "nous". Le fétichisme de l'objet (I) n'avait pas encore dévié la sexualité de la force de vie qui traverse toute la création.

Avec le Désir apparaissent ainsi le sujet et l'objet, et de l'un à l'autre, la "distance à" vide sur lequel reposent l'Espace et le Temps (conscience de la durée ou de l'absence).(2)

Il nous reste encore à montrer que, si telle est bien la logique de la Chute, elle est en fait la résultante du paramètre nouveau que nous avons introduit : la drogue. Ceci nous amène à étudier la relation entre la Magie et l'état pré-adamique, - état dont nous venons de donner une approche : Quel est le motif assez puissant qui a incité le premier Homme à risquer le bonheur de l'Eden, à braver la défense expresse qui lui était faite? La réponse tient évidemment dans la promesse démiurgique qui lui est faite : "vous serez comme des dieux." C'est en effet la seule restriction ("tu peux manger de tous les arbres du jardin" dit la Genèse II, 16) qui lui était posée, qui limitait sa liberté. En niant cette limite, l'Homme substitue un Ordre nouveau au Plan de la création, se posant ainsi lui-même comme Ordonnateur suprême : l'Homme-Dieu selon le mot de Baudelaire, et effectivement il se substitue à Dieu. Voilà l'unique motif qui pût mouvoir le premier homme de sa condition originelle : se faire l'égal de Dieu.

---

(1) On a encore aujourd'hui l'expression "femme-objet".

(2) Quand on est "présent", le temps échappe à la conscience.

C'est à ce point précis que nous retrouvons notre paramètre ... la Drogue s'identifie en tous points au "fruit défendu" : par la négation des limites posées à l'existence, posées aux "conditions de la vie" (1), et par l'exaltation de l'ego, la sublimation divine de l'être qu'elle engendre. Le Nom de la Drogue n'est autre que la jouissance de soi-même portée aux plus extrêmes raffinements : et ce ne peut être que l'expérience de cette jouissance première de soi (2) qui ait pu susciter le Désir d'utiliser l'autre comme objet de satisfaction ; rappelons le texte de la Genèse :

"Alors leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils connurent qu'ils étaient nus".

C'est cette expérience de la jouissance de soi qui, selon la ligne d'argumentation développée, "ouvre les yeux". Expérience qui est encore à l'origine de l'ego, le retournement narcissique sur soi.

Le premier Homme, en se détournant de son Créateur, a détourné ses actes de leur finalité : le produit de ce détournement, qui ramène tous ses actes à lui-même, c'est le Désir. Conséquence de cette scission au Créateur, l'Homme a perdu sa créativité, l'enthousiasme de la création a fait place au travail : "à force de peines ..." Le Désir a engendré la sphère de l'action, la "Distance à" l'objet, l'Espace-Temps.

Dans l'état d'innocence originelle, l'Homme vivait spontanément, dans la perfection de son corps et de son âme créés. Quand cette harmonie a été rompue, l'adéquation de la volonté humaine à celle du Créateur n'a plus été de fait. La loi morale naît précisément de cette dichotomie entre la volonté divine et l'ambition humaine de se substituer au Créateur, qui

(1) Baudelaire

(2) Satisfaction autarcique qui a pour corollaires la solitude et l'incommunicabilité, "la mort atroce pour les fidèles et les amants" reconnaîtra Rimbaud dans SOLDE.

est l'essence du mal (cf. le projet luciférien) et l'oeuvre même de la Magie : l'Homme-Dieu. Conséquences de cette dichotomie, c'est la division intérieure exprimée dans la double aspiration de la créature vers son Créateur (le Bien) et à la divinisation de l'Homme (le Mal, le péché cardinal de l'orgueil) dont l'origine ne serait ainsi autre que magique. (I)

On aperçoit maintenant le rapport des "Paradis Artificiels" au "Paradis Terrestre" : c'est littéralement un rapport d'exclusion ; en niant la limite de l'Ordre créé par Dieu, l'Homme-Dieu détruit cette harmonie première. C'est bien la signification de l'exil de l'Eden ; la perte de l'harmonie originelle. Que les extrêmes se ressemblent est dans la nature même de leur antagonisme : la ressemblance ici c'est le retour à l'état d'innocence - par delà le bien et le mal-qui rapproche les Paradis Artificiels de l'état pré-adamique. Qui a pu amener même à les confondre. Cette confusion cependant ne résiste pas à l'analyse : si l'état pré-adamique transcende en effet les catégories morales dans la perfection de sa spontanéité, il n'en est pas de même, loin de là, de l'irrésistible ascension de l'ego qui s'empare de l'Homme-Dieu. En<sup>se</sup> choisissant lui-même comme totalité, en niant la limite posée par le Créateur, l'Homme-Dieu s'affirme contre Dieu, affirmation-négation qui est précisément le Mal. C'est la Totalité même de ce double mouvement qui exclue la possibilité de la conscience morale : le choix total de soi fait éclater la division intérieure, les aspirations contradictoires vers Dieu (le Bien) et vers l'Homme-Dieu (le Mal). L'Homme-Dieu retrouve une unité intérieure et donc une harmonie certes, mais au prix de sa damnation ; c'est ce qu'implique

---

(I) On notera en passant que le Fils de l'Homme, condamné pour s'être fait Dieu, avait toujours montré l'exemple de la plus grande humilité, humilité dont il faisait la clef du Royaume des Cieux.

l'option de l'Homme-Dieu : le choix absolu du Mal. Damnation qui serait éternelle si ce choix était irréversible.

Rimbaud nous laissera son "carnet de damné" (1) :  
UNE SAISON EN ENFER : "sommes-nous assez de damnés ici-bas!  
Moi, j'ai tant de temps déjà dans leur troupe! Je les connais  
tous. Nous nous reconnaissons toujours ; nous nous dégoûtons.  
La charité nous est inconnue." (2)

---

(1) JADIS ... : (S)

(2) L'IMPOSSIBLE : (S)

BIBLIOGRAPHIE

RIMBAUD OEUVRES

Coll. La Pleiade : R. de Rénéville/J. Mouquet : 1963

Coll. La Pleiade : Antoine Adam : Gallimard 1972.

Ch. Forestier : Gallimard 1973.

Lettres du Voyant : G. Schaeffer : Droz 1975.

RIMBAUD (ouvrages sur ...)

Y. Bonnefoy : Rimbaud par lui-même : Ecrivains de toujours :  
Seuil 1961.

H. Bouillane de Lacoste : Rimbaud et le Problème des Illuminations :  
Paris. Mercure de France 1949.

E. Delahaye : Les Illuminations et une Saison en Enfer de Rimbaud :  
Messein 1927.

E. Delahaye : Rimbaud l'artiste et l'être moral : Messein 1923.

J. Dubreuil : La fin d'Une Saison en Enfer et les Illuminations.  
(ronéotypé) Paris. Mai 1967.

M. Eigeldinger : Delahaye Témoin de Rimbaud ; Coll. "Langages" ;  
La Baconnière 1974.

Etiemble : Le Mythe de Rimbaud. Tome I et II. Gallimard 1970.

Etiemble : Le Sonnet des Voyelles. Les "Essais". Gallimard 1968.

Etiemble : Rimbaud (avec Y. Gauclère) : Gallimard Paris 1950.

W. Fowlie : A. Rimbaud ; University of Chicago Press 1967,

St. Fumet : Rimbaud Mystique Contrarié : Paris. Plon 1966.

J. Gengoux : La Pensée Poétique de Rimbaud : Nizet. Paris 1950.

C.A. Hackett : Rimbaud : Bowes & Bowes. London 1958.

G. Izambard : Rimbaud tel que je l'ai connu : Mercure de France.  
1963.

H. Miller : The Time of the Assassins : Pocket Books. New York.  
1975.

J. Rivière : Rimbaud : Editions Emile-Paul Frères. Paris 1938.

M. A. Ruff : Rimbaud : Hatier 1968.

E. Starkie : A. Rimbaud : Faber and Faber. London 1961.

A. Thisse : Rimbaud devant Dieu : José Corti. 1975.

M.J. Whitaker : La Structure du Monde Imaginaire de Rimbaud :  
Nizet. Paris. 1972.

RIMBAUD (revues ou articles sur ...)

- Etudes Rimaldiennes 2 : Les Manuscrits de Rimbaud :  
P. Petitfils : Minard. 1970.
- Revue des Lettres Modernes : A. Rimbaud : Poétique et  
Thématique : 1973.
- Revue des Lettres Modernes : A. Rimbaud : Voir le Chapitre  
"Images" (M. Eigeldinger. M. Davies) : 1972.
- Mercure de France : I/10/54 : cf. P. Guiraud : L'Evolution  
Statistique du Style de Rimbaud.
- Index du Vocabulaire du Symbolisme : Vol. IV : P. Guiraud :  
Klincksieck. 1954. Paris.
- Index du Vocabulaire du Symbolisme : Vol. VII : R. Clive Roach :  
Klincksieck. 1962. Paris.
- Europe : mai-juin 1973 : Rimbaud : Le texte poétique et sa  
signification : M. Charolles.
- La Revue de France : janvier 1927 : Richepin : G. Nouveau  
et Rimbaud.
- Cahiers du XXe Siècle : Klincksieck : 3 (1975) : Rivière  
Lecteur de Rimbaud : p. 49.
- Yale French Studies : Intoxication and Literature : No. 50.  
1974. E.R. Peschel : Arthur Rimbaud : The Aesthetics of  
Intoxication : p. 65.

Revue et ouvrages de caractère technique

- Lingua : Vol. 23 : 1969. Sémantique structurale et analyse  
thématique : T.A. Van Dijk
- Linguistics. 2 : 1963 : N. Ruwet : L'analyse structurale de  
la poésie : Mouton. The Hague.
- L'Homme 2, I (1962) : Jakobson - Lévi-strauss : "Les Chats"  
de Baudelaire. pp 5 - 21.
- Yale French Studies : 36/37. 1966 : M. Riffaterre : "Les Chats".
- P. Guiraud : Essais de Stylistique : Paris. Klincksieck. 1969.
- P. Guiraud : La Stylistique : PUF. 1954.
- P. Guiraud : Les Caracteres Stylistiques du Vocabulaire : PUF.  
1954.
- J.P. Richard : Poésie et Profondeur : Rimbaud ou la poésie  
du Devenir : Ed du Seuil. 1955.

- R. Barthes / J. Starobinski : Analyse structurale et exégèse biblique : Delachaux et Niestlé : Neuchâtel 1971.
- A. J. Greimas : Sémantique Structurale : Larousse. 1965.
- G. Durand : Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire : Bordas 1969.

#### BIBLIOGRAPHIE GENERALE

- Baudelaire : Oeuvres : Tome I La Pléiade : Gallimard. 1938.
- Baudelaire : Introduction aux Oeuvres d' E. A. Poë : Ed. Calmann/Levy. 1927.
- A. Béguin : L'Ame Romantique et le Rêve : José Corti. 1967.
- M. Esset : Novalis et la Pensée Mystique : Ed. Aubier 1947.
- B. Bouthoul : Le Vieux de la Montagne : Gallimard. 1958.
- A. Breton : Flagrant Délit : J.J. Pauvert. 1964.
- A. Breton : Arcane 17 : (10/18).
- P. Claudel : Oeuvres Complètes : Gallimard. Voir Tome 15. 1959.
- E. Delahaye : Verlaine. Ed. Messein. Paris 1923.
- R. Desoille : Le Rêve éveillé en Psychothérapie : PUF. 1945.
- L. Gardet : La Mystique : PUF 1970.
- A. Gide / P. Valéry : Correspondance. Gallimard. 1955. (p. 215)
- Goethe (théâtre) : Faust et le Second Faust : La Pléiade : Gallimard. 1951.
- A. Guerne : Ecrits sur le Romantisme : Ed. Phebus. 1977.
- A. Guerne : La Nuit Veille : Ed. Desclée de Brouwer. 1954.
- A. Hayter : Opium and the Romantic Imagination : Faber & Faber. London. 1969.
- Hölderlin : Oeuvres : La Pléiade. 1967.
- A. Huxley : The Doors of Perception : Chatto & Windus : London. 1956.
- J. Keats. : The Complete Poems : Penguin 1973.
- Laplanche : Hölderlin et la Question du Père : PUF.

- H. Lilje : L'Apocalypse : Paris. Payot. 1959.
- Mallarmé : Oeuvres Complètes : La Pleiade. Médallions et Portraits : Arthur Rimbaud : p. 512. (1956).
- Moreau de Tours : Du Haschisch et de l'Aliénation Mentale : Ed. Kesselring. Yverdon. 1974.
- Nietzsche : L'Antechrist : Coll. IO/18.
- Nietzsche : Ecce Homo : Coll. IO/18.
- G. Nouveau par L. Forestier : Ed. Seghers. 1971.
- G. Nouveau : Oeuvres Complètes par O. Walzer. La Pleiade Gallimard 1970.
- G. Nouveau et Rimbaud par J. Richepin : La Revue de France. Jan. 1927.
- Novalis : Hymnes à la Nuit : Aubier. 1943.
- G. de Nerval : Oeuvres. 2 Vol. : La Pleiade. 1966.
- (
- E. Poë : The complete Tales and Poems : The Modern Library : New York. 1938.
- M. Random : Le Grand Jeu : 2 Vol. : Denoël. 1970.
- M. Raymond : De Baudelaire au Surréalisme : José Corti. Paris. 1966.
- J. Richer : Nerval, Expérience et Création : Thèse : Hachette. Paris. 1963.
- Romantiques Allemands I. par M. Alexandre : La Pleiade. Gallimard 1963.
- Ruysbroeck (l'Admirable) : Oeuvres : Ed. Aubier. 1946.
- Shakespeare : A Midsummer Night's Dream : Stratford Series. 1977.
- Verlaine et l'Angleterre par Underwood : Nizet. Paris. 1856.
- Correspondance de P. Verlaine : Tome I, 2, & 3 : Ed. Messein. Paris. 1922 - 1929.
- Verlaine : Oeuvres en Prose Complètes : La Pleiade. Gallimard. 1972.
- Verlaine par E. Lepelletier : Paris. Mercure de France. 1928.
- Cahiers du Sud : No. 194. 1937. Le Romantisme Allemand.

I N D E X   D E S   N O M S

- Adam. A. : p. 322 / 324
- Bachelard. G. : p. 2 / 245
- Banville. Th. de : p. 16 / 37
- Baudelaire. C. : p. 62,63,64 / 88 / 95,96,97 / 100 / 120 /  
130, 137, 139 / 141, 144,146,147 / 151 /  
175 / 180,188 / 191,196 / 217,219 / 230,  
238,239 / 243 / 259 / 273 / 285 / 304,308  
312,315,317,318 / 339 / 340, 342, 345,346.
- Béguin. A. : p. 58 / 63 / 231
- Bernard. J. M. : p. 179
- Besset. M. : p. 270
- Bonnefoy. Y. : p. 1 / 66 / 326,328,329 / 330
- Borg. G. : p. 57 / 62
- Bouillane de Lacoste : p. 60 / 152 / 325
- Bouthoul. B. : p. 152
- Braque. G. : p. 102
- Breton. A. : p. 21 / 270
- Claudé. P. : p. 321, 323
- Coleridge : p. 62 / 218
- Delahaye. E. : p. 153 / 174 / 262
- Deleuze. G. : p. 50
- De Quincey : p. 95 / 169 / 261 / 342
- Descartes : p. 6 / 33,39
- Desoille. R. : p. 5 / 77 / 194

Dubreuil. J.	: p. 2 / 23 / 32
Durand. G.	: p. 74,75,76,77
Eigeldinger. M.	: p. 178 / 326
Eliot. T. S.	: p. 278
Etiemble. R.	: p. 2 / 3 / 32I
Faure. E.	: p. 100
Ferenczi. S.	: p. 229
Flaubert. G.	: p. 223 / 300
Forestier. L.	: p. 322,324,326
Foucher. A.	: p. 47,48
Freud. S.	: p. 53
Gardet. L.	: p. 64
Gautier. Th.	: p. 87,88,89 / 90,91 / 139 / 300
Gide A.	: p. 320
Goethe	: p. 63 / 267,268,269
Greimas. A.	: p. 108 / 114
Guiraud. P.	: p. 60 / 152 / 32I
Hayter. A.	: p. 60,61 / 222/ 260,265
Hegel	: p. 40 / 46
Helvétius	: p. 26 / 165,166
Hölderlin	: p. 16,17
Homère	: p. 260

- Huxley. A. : p. 62 / 92 / 121
- Isambard : p. 6 / 39 / 40 / 78
- St. Jean de la Croix : p. 47 - 48
- Jung. C. : p. 78
- Keats. J. : p. 62 / 265,266,267
- Laconte de Lisle : p. 169
- Laplanche : p. 68
- Mallarmé : p. 308
- Maurois. A. : p. 189
- Moreau de Tours : p. 61 / 186,187,188,189 / 192 / 206,207 / 225,226
- Munier. R. : p. p. I
- Nerval. G. de : p. 38 / 123 / 177 / 231 / 257 / 269
- Nietzsche : p. 18,19 / 26 / 38 / 40 / 85 / 235,239 / 279 / 285 / 323
- Nouveau. G. : p. 161,168
- Novalis : p. 34 / 45 / 62 / 196,198 / 270,278 / 304 / 314
- Péguy. C. : p. 345
- Pierquin. L. : p. 67

Piranesi	: p. 62 / I64 / I88
Poř. K.	: p. 62 / 26I
Racine	: p. 39
Random. M.	: p. 186
Richer. J.	: p. 78
Rousseau. J. J.	: p. 26 / 33 / I07 / 220
Ruff. M. A.	: p. 325
Ruysbroeck l'Admirable	: p. 37 / 47 / 48 / I50
Shakespeare	: p. 245,246
Starobinski. J.	: p. 33 / I07
Taine	: p. 310
Thomas d'Aquin	: p. I / I80
Valéry. P.	: p. 90
Van Gogh. V,	: p. 87
Verlaine. P.	: p. I6I,I65 / I75 / I82 / 325 / 332,338

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION

- A. Questions de Méthode
- B. Plan

PREMIERE PARTIE : GENESE des ILLUMINATIONS

- Titre I : Une Charte poétique : "Credo in Unam".... p. 10
- Titre II: Le Programme de Voyance :
  - Chapitre I : Le Lieu des Illuminations :  
l'inconnu ..... p. 37
  - Chapitre II: La Méthode de la Voyance ..... p. 49
- Titre III: Rimbaud et les Substances hallucinogènes .. p. 59

DEUXIEME PARTIE : ANALYSE DES POEMES DES ILLUMINATIONS ..... p. 65

ordre suivi : Manuscrit Lucien-Graux. Puis:

BARBARE	p. 223
SOIR HISTORIQUE	p. 230
MOUVEMENT	p. 237
BOTTOM	p. 242
H	p. 248
DEVOTION	p. 255
DEMOCRATIE	p. 262
FAIRY	p. 265
GUERRE	p. 271
GENIE	p. 276
JEUNESSE	p. 286
SOLDE	p. 307

TROISIEME PARTIE : LA PROBLEMATIQUE DES ILLUMINATIONS ..... p. 319

CONCLUSION .....	p. 337
BIBLIOGRAPHIE .....	p. 362