

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES
OFFERTE À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
EN VERTU D'UN PROTOCOLE D'ENTENTE
AVEC L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

par

Jocelyn Lord

Rimbaud, entre le Parnasse et la prose — parcours du signifiant

20 février 1995

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

RÉSUMÉ

En choisissant comme sujet de mémoire de maîtrise la poésie d'Arthur Rimbaud, je n'ignorais pas que ses écrits avaient été commentés et analysés à peu près de toutes les façons. Il me fallait donc trouver une approche "neuve", c'est-à-dire qui s'écarte de la biographie et de tout ce qui gravite autour du "*mythe*" Rimbaud, une approche qui soit concentrée à l'intérieur d'une période cruciale de sa courte aventure littéraire. Au moyen de l'analyse textuelle, j'ai d'abord jeté un regard critique au plan de la forme particulière que revêt cette écriture et, conjointement, au plan de l'expression que cette même forme devait exposer pendant la dite période temporelle.

L'idée qui a servi de point de départ à cette démarche analytique est la suivante: Rimbaud n'a jamais cessé de faire des expériences, des jeux sur le signifiant, tout en gardant toujours présents et vivaces les mêmes thèmes qui ont motivé ses premiers poèmes, du temps où il souhaitait être accueilli par ses aînés au sein du Parnasse.

"Entre le Parnasse et la prose —" est la formule qui traduit ce hiatus, cet intervalle inscrit dans le temps (1871-1873), tandis que "parcours du signifiant" cherche à établir la relation que l'on peut faire au plan sémantique entre les différents thèmes qui servirent de canevas à l'évolution de son style.

Ainsi, au plan du contenu, le poème "Soleil et Chair" traduit les préoccupations mythico-idéologiques et socialisantes des créateurs de l'art pour l'art, auxquels Rimbaud s'est identifié clairement, tandis qu'au plan de l'expression, "Voyelles" établit une base, un appareil circulaire mettant en scène des voyelles, un outil avec lequel il se permettra de remettre en scène les idées sur lesquelles il appuie sa théorie de "voyance".

J'ai cru bon de consacrer tout le premier chapitre à la mise en relief des différentes théories actuelles qui ont la faveur du milieu des études littéraires

au plan du signifiant linguistique, de façon à faire comprendre sur quelle structure d'appui s'élaborait ma recherche. Certaines stratégies employées pour en arriver à mon double but pourront surprendre l'éventuel lecteur de ce mémoire, mais elles trouveront leur justification d'elles-mêmes au fur et à mesure que l'analyse des textes rimbaldiens se poursuivra selon la logique particulière qui leur est propre.

Par exemple, j'ai décidé de citer un poème-témoignage de Paul Verlaine intitulé "Crimen Amoris" afin d'étayer la thèse de la recherche de la "voyance" et du "raisonné dérèglement de tous les sens" annoncés dans "La lettre du Voyant". Ce texte de Verlaine, écrit pendant son emprisonnement en Belgique en 1873, n'a pas servi d'appui pour analyser l'écriture rimbaldienne, mais il sert à confirmer qu'il y eut pour Rimbaud une période pendant laquelle il s'adonna à des expériences dans le but de "changer la vie", de transmuter aussi bien l'écriture que la nature humaine.

Mon analyse couvre donc la période que termine l'écriture par Rimbaud d'**Une saison en enfer** et qui, selon mes propres conclusions, précède celle des **Illuminations**. Je considère qu'**Une saison en enfer** (et surtout "Alchimie du verbe") constitue le compte rendu de l'expérience de voyance annoncée dans la "Lettre du voyant", une prise de conscience que Rimbaud aura voulu matérialiser avant de passer à autre chose, à un travail davantage axé sur la forme que sur le contenu, quoique les mêmes vieilles et récurrentes obsessions soient toujours prêtes à remonter à la surface dans **Illuminations**, mais je le précise, cette phase terminale de son oeuvre ne fait pas l'objet du présent mémoire puisqu'elle relève d'une démarche tout à fait différente de celle qui concerne le contenu de ce mémoire.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout d'abord ma directrice de mémoire Mme Francine Belle-Isle qui, la première, à l'occasion d'un cours dont elle avait la charge à l'automne 1989 à l'UQAC, intitulé "Poésie du XIX^e siècle", avait su m'éveiller à l'écriture rimbaldienne et au jeu sur le signifiant qui la caractérise. Pendant la poursuite des travaux de recherche qui ont mené au dépôt de ce mémoire, elle a été d'une patience, d'une compétence et d'une gentillesse exemplaires.

Mes remerciements s'étendent également à mon co-directeur M. Jean-Pierre Vidal, spécialiste de l'analyse textuelle et lacanien dans l'âme qui, par ses commentaires éclairés et ses directives subtiles, m'a forcé à lire davantage et à aborder des avenues dont j'ignorais jusqu'à présent l'existence même. Je rends hommage ici à sa grande érudition et à son désaveu de la médiocrité.

Également, je ne saurais terminer cette courte liste sans remercier tous les autres professeurs ou chargés de cours de l'UQAC que j'ai eu l'honneur et le plaisir de côtoyer pendant les six années passées à l'UQAC. Plus particulièrement MM. Jacques B. Bouchard, Ghislain Bourque, Yves Saint-Gelais et Fernand Roy, dont j'ai profité de l'enseignement éclairé pendant plusieurs fructueuses sessions.

Finalement, je ne voudrais surtout pas oublier de souligner l'apport fantastique que m'ont fourni ma femme Thérèse Dansereau de même que Mme Céline Dion qui a bien voulu assurer la mise en page de ce mémoire, tâche qui me semblait au départ plus qu'humaine.

TABLE DES MATIÈRES

	page
INTRODUCTION.....	2
CHAPITRE I — CONSIDÉRATIONS SUR LE SIGNIFIANT LINGUISTIQUE.....	10
CHAPITRE II — ENTRE LE PARNASSE ET LA PROSE: CRIMEN AMORIS	28
CHAPITRE III — L'INVITATION AU PARNASSE: CREDO IN UNAM.....	42
CHAPITRE IV — LE SONNET DES VOYELLES.....	58
CHAPITRE V — VARIATIONS SUR LE DÉRÈGLEMENT DU SENS	81
CHAPITRE VI — ALCHEMIE DU VERBE.....	106
CONCLUSION	141
BIBLIOGRAPHIE.....	149

INTRODUCTION

"Qui saurait placer à point nommé le silence et la parole, l'accord parfait et la septième majeure, saurait tout ce qu'il y a à savoir et que personne ne peut apprendre dans les livres: aucune horloge n'indique l'heure propice où l'événement doit advenir ou intervenir pour modifier notre destin."

Vladimir Jankélévitch, *LeJe-ne-sais-quoi et le Presque rien*.

La poésie d'Arthur Rimbaud a donné lieu et donne encore lieu aujourd'hui à une multitude d'approches analytiques dont bien peu s'attardent au texte lui-même, à la fabrication de la toile de rêve qui le recouvre et lui confère cette aura de mystère qui incite inexorablement le lecteur à supposer qu'il y aurait, derrière cet astucieux montage féerique débouchant néanmoins sur une cohérence signifiante, quelque chose à découvrir, une vérité du texte, une recette dont Rimbaud "*réserveait la traduction*". Ses textes révèlent ce que l'on veut, mais conservent une vertu qui oblige tout lecteur objectif à leur accoler humblement le qualificatif d'indécidables.

Nous savons tous que la métaphore produit un transfert de sens par analogie, tandis que la métonymie opère par contiguïté.¹ La prose

¹ Condillac, dans *De l'art d'écrire*, à propos de la métaphore: "Les métaphores sont des voiles transparents qui laissent voir ce qu'ils couvrent, ou des habits de masque, sous lesquels on reconnaît la personne qui est masquée."

rimbaldienne étale dans l'ordre métonymique des éléments de nature métaphorique résultant d'une parenté entre des matériaux différents ou encore de transformations de l'identique dont on propose le reflet, une forme affaiblie du double, une sorte de compromis entre l'*autre* et le *même*.² Selon Jean-Charles Pichon, Saussure pensait que, dans le processus analogique, les concepts signifiés tendent:

(...) à se rassembler dans un signifiant unique, qui les exprimerait tous. La métaphore de Jakobson n'est autre que l'analogie de Saussure: un processus qui tend à recouvrir — ou à créer — un certain nombre de concepts. Au contraire, dans le processus métonymique, les signifiants tendent à diversifier et à préciser les concepts par voie de succession de causalité et, finalement, de rationalité.³

L'analogie se fonde sur l'*oubli* des formes précédentes. Le langage métaphorique a pour caractéristiques la création verbale ou architecturale, la soumission *au fait* équivalant à une renaissance inconsciente, chaque fois coupée d'un passé causal. La métaphore, comme le raisonnement, rassemble, *mais de plus loin* .

Dans le sens (direction) métonymique, passé vers avenir, le contenant précède le contenu; la mère, le fœtus; la poule, l'oeuf; l'atome cosmique originel, les galaxies. La métonymie est de l'ordre de la syntaxe, de l'écriture *occidentale* . À l'opposé, dans le sens métaphorique, le Possible s'en va rejoindre la Durée permanente, le fœtus la mère, l'oeuf la poule, à contre-courant de la syntaxe, comme le saumon revient à l'eau douce en quittant la mer, et aussi dans le sens de l'écriture hébraïque, c'est-à-dire de droite à gauche, comme au "*vrai pays de Cham* " .⁴

2 **Illuminations**, "Conte", "Le prince était le Génie. Le Génie était le prince. La musique savante manque à notre désir."

3 Pichon, Jean-Charles, **L'Homme et les dieux**, collection Histoire thématique de l'humanité, Robert Laffont, Paris, 1965, p.29.

4 **Une Saison en enfer**, "L'Impossible": "M'étant trouvé deux sous de raison — ça passe vite! — Je vois que mes malaises viennent de ne m'être pas figuré assez tôt que nous sommes à l'Occident. Les marais occidentaux" (opposition Orient / Occident).

C'est le thème de l'âme prisonnière du corps, de "Vierge folle",⁵ du *drôle de ménage*⁶ qui vit en chacun de nous. Michelet avait déjà parlé de l'"*Ubique daïmon*" dans *La Sorcière*:

Jugez, en effet, ce que c'est de se sentir double, d'avoir foi en cet *autre*, cet hôte cruel qui va, vient, se promène en vous, vous fait errer où il veut, aux déserts, aux précipices.⁷

C'est aussi le thème de "Génie", de "Conte", et de nombreuses légendes arabes dans lesquelles il est souvent question des Djinns: héritiers des Génies de Ninive, auxquels le prophète Mahomet a consacré un chapitre du **Coran**.⁸ Le Djinn (cher aussi à Victor Hugo) passe pour être l'habitant des déserts et des ténèbres, comme l'antique Seth égyptien: c'est vraiment l'*ubique daïmon* de l'Inconscient, cet *Autre* de *Je*.

Mais la véritable originalité de Rimbaud s'est manifestée avec le poème "Voyelles", venu de façon évidente court-circuiter la rêverie, la beauté dans l'abstraction, en instaurant à dessein un lien nécessaire entre le plus arbitraire du code langagier, c'est-à-dire la voyelle dans sa graphie, et le sensible le plus brutal, que sont les couleurs, les puanteurs, les stridements étranges, les rires, les colères et les clairons. Plus besoin de dictionnaires puisque les voyelles suffiront à faire jaillir les signifiés les plus concrets. La "Lettre du Voyant" nous informait déjà de cette intention du poète de supprimer les dictionnaires:

Il faut être académicien, — plus mort qu'un fossile, — pour parfaire un dictionnaire, de quelque langue que ce soit. Des

5 **Ibid.**, Délires I (Vierge folle/ l'époux infernal): "Je vais où il va, il le faut. Et souvent il s'emporte contre moi, *moi, la pauvre âme*. Le Démon! — C'est un Démon, vous savez, *ce n'est pas un homme*."

6 **Ibid.** C'est par ce syntagme que se termine d'ailleurs le poème.

7 Michelet, Jules, *La Sorcière*, Paris, G.F., 1966 [1862], p.48.

8 "Génies de Ninive", **Coran**, LXXII. — Dans "Les Déserts de l'amour", textes en prose écrits, selon Bouillane de Lacoste, en 1872, Rimbaud fait allusion à "*des Mahométans légendaires*" et, plus loin dans le même texte, à "*cette Âme égarée parmi nous tous*."

faibles se mettraient à *penser* sur la première lettre de l'alphabet, qui pourraient vite *ruer dans la folie* .⁹

Ce déni des dictionnaires peut être évidemment interprété comme une suractivation du contexte, comme auto-justification, et donc de la syntaxe (allonge personnelle) opposée à la grammaire comme représentante du paradigme collectif.

Or, quelle est donc cette première lettre de l'alphabet qui pourrait faire "ruer des faibles dans la folie"? C'est évidemment l'alpha, la première voyelle, le "a" sur lequel Rimbaud a *pensé* , qu'il a "*pansée*", pour garder présente l'implication équestre, cavalière, cabaliste, occulte, entretenue par le syntagme "*ruer dans la folie* ".¹⁰ C'est ainsi que s'établira dans l'esprit du lecteur le lien logique entre l'intention exprimée dans la "Lettre du Voyant" et le constat qui fera suite à l'expérience inconciliable de séparer l'esprit du corps, relatée dans "Alchimie du Verbe", tentative de trouver un *nouveau langage*, comparable au *Grand Oeuvre* des alchimistes, que Rimbaud qualifiera finalement d'infructueuse. Nous analyserons ultérieurement en détail les vestiges visibles dans certains textes, identifiés clairement dans "Alchimie du Verbe", conséquences de cette expérience au niveau du signifiant.

Avec le poème "Voyelles", Rimbaud a voulu mettre en place un appareil circulaire qui fixerait l'attention du lecteur sur le signifiant, en tant qu'il ne se laisse jamais localiser en *mot* , d'autant plus que disparaîtront de la phrase les éléments de liaison. Le mot, alors, n'est pas un délégué de la chose, mais son amorce, et comme sa semence spirituelle. Il se donne comme une promesse à remplir, une ouverture seulement, sur le monde de la *littérature* , celui des signifiants sans objet. Comme par enchantement, "Voyelles" nous ramène à cette joie enfante des *naissances latentes*: chaque lettre devenant une

⁹ "Lettre du Voyant", Paul Demeny, 15 mai 1871.

¹⁰ La panse est ce qui vient tout de suite à l'esprit quand on pense au cheval. Il y a aussi le personnage de Sancho Pança dans le *Quichotte*. Rimbaud s'excusait du "*jeu de mots*" dans la lettre du 13 mai 1871, à Georges Izambard: "C'est faux de dire : Je pense. On devrait dire: On me pense. Pardon du jeu de mots".

matrice. Le renversement s'opère et c'est la chose qui semble graviter dans le champ du vocable et l'univers sensible se déployer à partir du Signe. Tout se passe comme si, hors de toute référence, le signifiant subsistait *seul*, ne laissant derrière que le charme flottant des noms qui *attendent* leur objet. Cette hypothèse expliquerait d'une certaine façon ses sarcasmes au sujet des académiciens, encyclopédistes, et autres *faiseurs* de dictionnaires.

Le poème "Alchimie du Verbe" fait allusion à *l'hallucination des mots*.¹¹ Les hymnes primitifs, populaires, les danses sauvages bruyantes, sont constitués principalement de noms et d'adjectifs où la syllabe devient elle-même foyer d'évocation autonome. Rimbaud s'est attardé brièvement, de façon expérimentale, à *travailler* ce langage premier, dont le rapport avec l'objet est justement l'inverse de celui qu'entretient le langage *utile* des hommes.

"Voyelles" est un texte qui exprime le loisir créateur, débarrassé du fardeau de signifier de façon *obligée*. Dans la partie retrouvée des brouillons d'**Une Saison en enfer**, Rimbaud constate une autre triste évidence: "maintenant je puis dire que l'art est une sottise." Il est certain que pour quiconque détourne les mots de leur sens usuel, rien n'a plus vraisemblablement de sens. Le mot est un fantôme, un spectre qui signifie avant tout que *la chose n'est pas là*, et que par conséquent, *il est ce qui n'est pas*.

Rimbaud se "*réserve* la traduction"¹² de ses poèmes et disait avoir "*seul la clef de cette parade sauvage*",¹³ ou encore que "*c'est aussi simple qu'une phrase musicale*".¹⁴ Ses poèmes se proposent comme des discours d'images, toutes mouvantes et ambiguës, que le lecteur peut construire ou déconstruire au gré de son imagination, utilisant les divers symbolismes

11 **Une Saison en enfer**, "Alchimie du Verbe": "Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots."

12 **Ibid.**, "Je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction."

13 **Illuminations**, "Parade": "J'ai seul la clef de cette parade sauvage."

14 **Ibid.**, "Guerre": "C'est aussi simple qu'une phrase musicale."

disponibles à l'homme, sans jamais pouvoir définitivement arrêter le mouvement des figures.

Comme tout autre lecteur, incapable d'arrêter la succession allégorique, j'ai dû quand même me résigner, à la fois pour mon plaisir masochiste et pour les besoins de ce mémoire, à n'employer que l'une ou l'autre avenue (mythologie, alchimie, religion, etc.) lorsque je tripotais les vers en rimes ou la prose qui constituent la structure des différents tableaux que j'ai choisi d'analyser. Le lecteur devra garder présent à l'esprit que j'ai employé l'un ou l'autre symbolisme dans le seul but de démontrer l'ouverture que ces poèmes offrent à l'interprétation et à l'étude, bien qu'ils aient été écrits il y a plus de cent ans. Un poème ne se réduit ni à ce que sentait le poète, ni à ce que veulent dire les images, ni à l'impression que devait éprouver tel ou tel individu devant les vicissitudes de l'Histoire. La quête du sens est une construction et non pas une traduction. On peut comparer l'écriture à un cri, qui n'est jamais *réellement* la douleur, mais son représentant. C'est aussi la meilleure métaphore pouvant servir à illustrer ce qui peut constituer *le signifiant*, dont il sera abondamment question tout au long de cette recherche.

Les nombreuses lectures que j'ai faites de l'oeuvre rimbaldienne, depuis maintenant cinq ans, m'ont amené à considérer que le recueil *Une Saison en enfer* était le compte rendu de l'expérience de *voyance* annoncée dans la "Lettre du Voyant" en mai 1871. Selon Verlaine, Rimbaud s'était mis dans la tête "d'être celui qui créerait Dieu!"¹⁵, et il le révèle dans un poème intitulé "Crimen Amoris", que nous prendrons tout à l'heure à témoin.

J'ai choisi d'analyser le poème intitulé "Credo in Unam" (qui sera plus tard reconverti sous le titre "Soleil et Chair"), écrit en avril 1870, parce qu'il manifeste le bref désir de Rimbaud d'appartenir au Parnasse et qu'il témoigne également de ses préoccupations mythologiques pour un retour vers un *possible* Paradis perdu. Les poèmes qui font l'objet de l'expérience

¹⁵ Verlaine, Paul, "Crimen Amoris" in *Poésies choisies*, classique illustré Vaubourdolle, "Jadis et Naguère", Hachette, 1956.

de voyance relatée dans **Une Saison en enfer** sont ceux que la plupart des éditeurs regroupent sous le titre de "Derniers Vers", et qui s'étendent entre la fin de 1871 et le mois d'août 1873. Pour justifier ce choix qui peut paraître arbitraire, je dirai qu'il n'est nulle part fait mention dans **Une Saison en enfer** d'aucun des textes du recueil **Illuminations**, que Rimbaud n'a d'ailleurs jamais cherché à publier. La dernière phrase du poème "Alchimie du Verbe" me semble assez explicite quant au résultat de l'expérience de *voyance* : "Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté."

Selon moi, les textes d'**Illuminations** relèvent d'une démarche littéraire tout à fait différente, que l'expérimentation *nouvelle* relatée dans ce mémoire aura servi à affiner, et qui amènera ultimement Rimbaud à cesser tout travail sur le signifiant linguistique. Les textes retenus pour analyse seront "Voyelles", "Alchimie du Verbe", "La Rivière de Cassis", "Larme", "Bonne Pensée du Matin", "Chanson de la plus haute Tour", "Michel et Christine", "Mes Faims", "Mes Soifs", "Le loup criait sous les feuilles", "L'Éternité", "ô Saisons, ô Châteaux", et quelques poèmes écrits après la Lettre du Voyant. Ces quelques précisions m'ont paru nécessaires pour justifier le titre du mémoire: **Entre le Parnasse et la prose**, la préposition *entre* indiquant à la fois un intervalle temporel, une relation sémantique et une réciprocité thématique, mais surtout un fossé mythico-idéologique **entre** la proposition socialisante du XIX^e siècle et l'individualisme des créateurs de l'art pour l'art, que personnifie l'image de Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé ou Nietzsche, celle du génie isolé opposé à la masse industrielle.¹⁶

16 **Une Saison en enfer**, "L'Impossible": " — Ah ! la science ne va pas assez vite pour nous."
 "Matin": "Le chant des cieus, la marche des peuples!"
 "Adieu": "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!"

CHAPITRE I

CONSIDÉRATIONS SUR LE SIGNIFIANT LINGUISTIQUE

— Désobéis-moi, dit le père. Le fils — "Si je t'obéis, je te désobéis; mais si je te désobéis, je t'obéis."

François Rabelais, *L'abbaye de Thélème*.

Un mot, c'est le paradoxe, le miracle, le merveilleux hasard d'un même bruit que, pour des raisons différentes, des personnes différentes, vivant des choses différentes, font retentir tout au long d'une histoire. C'est la série improbable du dé qui, sept fois de suite, tombe sur la même face. Peu importe qui parle et, quand il parle, pour quoi dire, et en employant quel vocabulaire: le même cliquetis, invraisemblablement, retentit.

Michel Foucault, *Sept propos sur le septième ange*.

Ce qui fait l'essence du mot, sa forme et son sens, son corps et son âme, c'est partout et toujours ce même bruit, résultat constamment et perpétuellement provisoire du rapprochement inconscient ou volontaire de certaines lettres du code langagier. Cette dimension sonore du mot est concevable lorsqu'il est proféré, mais qu'en est-il de l'écrit? Jacques Derrida nous propose ce prédicat:

Un signe écrit, au sens courant de ce mot, c'est donc une marque qui reste, qui ne s'épuise pas dans le présent de son inscription et qui peut donner lieu à une itération en l'absence et au-delà de la présence du sujet empiriquement déterminée qui l'a, dans un contexte donné, émise ou produite. C'est par

là que traditionnellement du moins, on distingue la communication "écrite" de la communication parlée.¹⁷

Le langage est un système de cohérence positionnelle. Ce système se reproduit à l'intérieur de lui-même avec une extraordinaire et effrayante fécondité. Le signe écrit, certains diront l'image graphique, est une marque qui reste dans l'oeil de l'autre, de celui qui la voit, pour qui elle peut être faite.¹⁸ A ce stade structural de mon propos, il me semble déjà important d'établir la différence entre le signifiant et la signification véhiculée par les signes.¹⁹ Le signifiant est à concevoir d'abord comme distinct de la signification. Ce qui le distingue, c'est d'être lui-même sans signification propre. "Il y a usage propre du signifiant à partir du moment où, au niveau du récepteur, ce qui importe n'est pas l'effet du contenu du message, mais qu'au point d'arrivée du message, on prend acte du message", dit Jacques Lacan.²⁰ La distinction du signifiant est là. C'est là que commence l'ordre du signifiant en tant qu'il se distingue de l'ordre de la signification.

Umberto Eco nous apporte cette interprétation "moderne", inspirée de Peirce,²¹ de cette chose quelconque présentée au regard de quelqu'un, en place de quelque chose d'autre:

On est témoin d'un processus ou phénomène sémiotique quand: 1^o un objet donné ou objet dynamique (selon Peirce) est représenté par un *Représentamen* et 2^o que le signifié de ce représentamen (objet immédiat, toujours selon Peirce) peut être traduit en un Interprétant, c'est-à-dire en un autre représentamen. Ce représentamen est une expression matérielle comme un mot, ou n'importe quel autre signe.

-
- 17 Derrida, Jacques, *Marges de la philosophie*, Éditions de Minuit, Gallimard, 1972.
 18 Je dis peut-être, car si l'on tient compte de la célèbre formule "*Je est un autre*", de Rimbaud, il se peut très bien que le signe ne s'adresse qu'à soi-même.
 19 Dans la théorie de Ferdinand de Saussure, l'image acoustique est appelée "*Signifiant*", alors que l'on qualifie l'articulation du signifiant dans ses rapports avec le référent de "*Signifié*".
 20 Lacan, Jacques, *Le Séminaire. Livre III. Les Psychoses*, Éditions du Seuil, 1981, p.213.
 21 Charles Saunders Peirce a énoncé vers 1867 des principes concernant le Signe. Il dit entre autres que les signes ne font ni connaître, ni reconnaître les choses.

L'interprétant peut être une paraphrase, une inférence, un signe équivalent appartenant à un système de signes différent, un discours entier, etc. Autrement dit, on a un phénomène sémiotique lorsque, à l'intérieur d'un contexte culturel donné, un objet donné peut être représenté par le terme **Rose**, et le terme **Rose** être interprété par **Fleur Rouge** ou par l'image d'une **Rose**, ou par une histoire qui raconte comment on cultive les roses.²²

Il semble donc assez clair qu'il y ait une certaine intentionnalité reliée au signe, mais peut-on être aussi affirmatif que certains linguistes lorsqu'il s'agit de lire ou d'entendre ce qui entre dans l'oeil ou dans l'oreille de l'Autre? Nous savons tous qu'un texte écrit est un lieu opératoire qui favorise les variations sur la gamme des sons (Rimbaud ne disait-il pas: "Le pré des sons", ou encore "Le clavecin des prés"), et surtout qui dévoile l'imposture derrière un nom quelconque. N'entre rien d'autre dans un nom qui produira des sons que la mobilité des lettres qui permettent à ce nom d'advenir dans les siècles des siècles, **AMEN**. Le dernier mot de ma dernière phrase, tiré de l'hébreu (ainsi soit-il), contient lui-même une certaine imposture, comme tous les mots, puisque paragrammatiquement il forme, en anglais, le mot **NAME**, qui lui-même signifie, en français, le mot **NOM**.

— "Je suis ce qui n'est pas", semble vouloir dire le mot, puisqu'il découle, selon les avis unanimes, du principe d'analogie, comme l'art du blason et celui des enseignes. Être et à la fois ne pas être, même Shakespeare n'a pas osé le proposer. Il mettait plutôt son public ou lecteur face à un choix en suggérant l'un ou l'autre: *être ou ne pas être*.

Être et à la fois ne pas être relève d'une propriété schizoïde perverse et très rimbaldienne du "je", qui consiste effectivement à être doublement l'un et l'autre. La plupart des lecteurs de cet ouvrage auront sans doute déjà noté l'aspect paradoxal d'un tel énoncé qui consiste à affirmer que l'on est

²² Eco, Umberto, **Limites de l'interprétation**, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 1992, p.239.

quelque chose qui n'est pas. Voici ce qu'en pensaient les docteurs de la loi juive, en des temps immémoriaux:

La grammaire hébraïque précise que le verbe être se conjugue à tous les temps, sauf au présent. La réponse se trouve au verset 14 du chapitre III de l'Exode, où Dieu s'adresse à Moïse en lui disant: — "Je suis celui qui est. Tu diras aux enfants d'Israël: — Je suis m'a envoyé vers vous." Une sorte d'interdit existe dans la langue hébraïque concernant le présent du verbe être parce qu'il est, à la première personne du singulier, le nom du Dieu unique, ce nom imprononçable YHWH, forme ancienne de Hawah: être agissant.²³

Le français n'est donc pas la seule langue où le jeu avec le verbe être à la première personne du présent du singulier est possible. Nous donnerons plus loin d'autres exemples mettant en scène les langues latine et hébraïque. Je suis un être qui agit, un être agissant, pourrait par exemple signifier au peuple juif: je viens après ta vie, ô mortel agissant (du verbe suivre, je suis — ou, — tu es celui qui est et je te suis). Pour le concept du signe, je suis ce qui n'est pas pourrait vouloir dire: je (le mot) viens à la suite de ce qui n'agit pas, c'est-à-dire, je viens après les choses qui, n'agissant pas, attendent les mots.²⁴

Le Popol Vuh (qui, selon Claude Lévi-Strauss, dans Tristes Tropiques, date du IV^e millénaire), quelle que soit l'époque où l'ouvrage fut écrit, apparaît comme l'un des premiers livres sacrés de l'humanité, dont il raconte la légende depuis les temps immémoriaux où seul était le Coeur-du-Ciel. Ce qui n'a pas de forme n'existe pas, et le Verbe est le créateur de ces formes. Ma-Ra-Du-Ru disait que toutes les choses naissaient du Rien, du Néant; leur origine datait de l'instant

23 Cornélius, J.B., *La Genèse et la Préhistoire*, éditions Fernand Lanore, Paris, p.29.

24 Umberto Eco, dans son roman intitulé *Le Nom de la Rose*, a souligné le problème des choses qui précéderaient les noms, en terminant l'ouvrage sur cette énigme: "*Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*", qui pourrait se traduire par: la rose originelle se tient par son nom même, nous tenons les noms seuls.

où elles avaient pris forme. Et le dieu qu'il adorait était le Créateur des Formes, le Verbe.²⁵

Pour mystérieux que soit, du néant à la bouche, l'acheminement du Verbe, ce cheminement a précédé le Verbe; le mûrissement obscur de la création a procréé le créateur, comme celui qui précède est également venu avant celui qui le suit... La création porte en elle son propre germe, qui la précède, comme les choses précèdent les mots en attendant de naître, d'être appelées et élues par le verbe. C'est toujours la vieille opposition platonicienne du monde des Idées par rapport au monde des Apparences. Le passé (la cause) précédant l'avenir (l'effet) sera toujours dans l'axe *rational*, tandis que le possible (le néant obscur de la germination) précédant la durée (la création éternelle) se retrouvera dans l'axe mythique et poétique.

Effectivement, ce qui n'a pas de nom ou de **nombre** n'existe pas, comme le **signifiant** est, de par sa nature, symbole d'une absence. Ce qui n'est ni vrai ni faux, c'est la réalité. Mais dès que s'ouvre la parole, on est dans l'ordre du dévoilement de la **vérité**, la vérité de la métaphore que représente tout texte littéraire: exhibition, mise à nu, déshabillage, etc... La loi du signifiant n'a lieu que dans des lettres "vocalisables". La vérité est liée au pouvoir de la parole, et de la communication (foi jurée) entre deux présents. Même si la communication ne communique rien, elle se communique, contagieuse comme la vérité.²⁶ Le mot est Dieu, celui qui est, mais dont le nom ne se prononce pas. Entre le mot et la chose, seul le présent diffère, qui les empêchera toujours de coïncider.

Le mot proféré ou le mot écrit donne une chair mortelle au sens, aux choses immortelles. "Au commencement était le verbe, la substance bavarde, *la chose parlée elle-même*, la chose parlant d'elle-même puisque c'est un seul

25 Pichon, Jean-Charles, *L'homme et les dieux*, collection Histoire thématique de l'humanité, Robert Laffont, Paris, 1965, p.88.

26 Toute cette gymnastique relevant de l'art de l'effeuillage, si chère à Rousseau (*Les Confessions*) et à Rimbaud (*Une Saison en enfer*), c'est aussi, paradoxalement, la vérité de la métaphore que représente tout texte littéraire. La vérité est une fiction, mais à travers la fiction se révèle la vérité. Cela s'appelle dire la vérité dans la fiction d'un discours.

mot en hébreu: **davar**, "parole" et "chose".²⁷ C'est ainsi que le Verbe (aussi appelé Dieu) s'est fait chair et qu'il a habité parmi nous, sous la forme combien sibylline des mots avec lesquels se permettent de jouer certains (mais combien rares) magiciens, au sein desquels je me permets d'inclure bien évidemment Arthur Rimbaud.

"En grec, le mot Dieu contient l'étymologie de regarder, voir, contempler".²⁸ Le Verbe s'étant donné une chaire (une voix) par l'entremise des mots, nous prête aussi ses yeux (sa chair) pour nous faire voir le monde. Il devient alors comparable à un petit soleil, un rejeton du soleil, un **"fils du soleil"**, disait Rimbaud parlant à la fois de lui et de Verlaine,²⁹ à la fois objet et agent de la vision intérieure de l'homme. Tout est alors affaire de regard et les voyelles colorées par Rimbaud³⁰, dont le dernier vers du célèbre sonnet se termine par: "Reflet violet de Ses Yeux", deviennent un immense clin d'oeil pour le lecteur, même borgne.

Les mots, comme des miroirs (*specula*), reflètent le monde, irisent les choses et les idées afin qu'elles apparaissent dans l'oeil du lecteur et que celui-ci puisse les **dé-chiffrer**, car les couleurs sont des nombres, des vibrations, des radiations, dont la science moderne (grâce aux mathématiques anciennes) peut établir la fréquence.³¹ Comparons maintenant l'oeil du "raisonné dérèglement de tous les sens" de Rimbaud, avec celui d'un apôtre "visionnaire", F. Nietzsche:

27 Zagdanski, Stéphane, *L'Impureté de Dieu*, Éditions du Félin, Paris, 1993, p. 21.

28 Vieillard-Baron, Jean-Louis, *Platonisme et interprétation de Platon à l'époque moderne*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1988, p.26.

29 Rimbaud, Arthur, *Illuminations*, "Vagabonds": "J'avais en effet, en toute sincérité d'esprit, pris l'engagement de le rendre à son état primitif de fils du Soleil — et nous errions, nourris du vin des cavernes et du biscuit de la route, moi pressé de trouver le lieu et la formule."

30 Nous en parlerons plus extensivement au cours de cette recherche.

31 Goethe, dont Rimbaud avait lu certains, sinon tous les ouvrages (nous le savons par sa correspondance avec Ernest Delahaye, lettre de mai 1873, dans laquelle il lui demandait de lui envoyer le *Faust* du même Goethe) avait écrit un *Traité des couleurs*, à la fin du XVIII^e siècle, sa théorie des couleurs étant basée sur les vibrations et les nombres. Il semble que Diderot s'intéressa lui aussi à cette question (voir la *Lettre sur les aveugles*).

Un oeil qui ne peut être imaginé, dont le regard ne doit pas avoir de direction, dont les fonctions actives et représentatives seraient condamnées, absentes; un oeil absurde et insensé.³²

Par les mathématiques et la science moderne, les mots deviennent subitement ce **qui est**, (des chiffres, des vibrations, des nombres), après avoir été, nous le disions précédemment, **ce qui n'est pas**. C'est à n'y rien comprendre, semble-t-il, à y perdre paradoxalement son grec ou son latin, et les magiciens du verbe l'ont parfaitement compris, ceux-là même qui tentent de traduire avec des mots l'inexprimé quantum de sens des sons. Georges Bataille a résumé cette propriété du mot de façon tout à fait claire: "Et il est vrai que les mots, leurs dédales, l'immensité épuisante de leurs possibles, enfin leur traîtrise, ont quelque chose des sables mouvants."³³

Nous voilà donc confrontés à la réalité suivante: les mots sont chargés de transmettre la Loi aux enfants d'Israël, et à tous les autres. Dieu est à la fois la Loi ("Je suis celui qui est") et son verbe, sa chair, par le mot (Je suis ce qui n'est pas). Comment les mots parviennent-ils alors à désigner les choses et à transmettre la Loi du Père? Quel rapport y a-t-il entre littérature, politique, et religion? Comment et pourquoi donner corps à une pensée, à une loi, avec des mots? Le code de transmission de l'écrit,

(...) c'est ce qui a lieu en tant qu'actes dans la dimension de la parole et de l'écrit, à partir desquels se produisent des altérations et des transpositions, des déformations et des déplacements, qui disent à moitié l'impasse dont elle a charge de refouler ou d'effacer les traces en se constituant comme tradition, mais sans cesser de la trahir. Transmission ne veut pas seulement dire modification de l'aspect d'une chose mais surtout déplacement au sens mécanique du terme. Il s'agit d'un déplacement dans la transformation d'une chose. C'est pourquoi dans bien des altérations de textes, nous sommes certains de retrouver, caché quelque part bien que modifié et

32 Nietzsche, Frederic, *La Généalogie de la morale*, "Oeil insensé", Mercure de France.

33 Bataille, Georges, *L'Expérience Intérieure*, NRF, Gallimard, 1943, p.26.

arraché à son contexte, ce qui a été supprimé et nié, seulement nous avons parfois quelque difficulté à le reconnaître.³⁴

À une question que lui posait sa mère sur le sens qu'il fallait donner aux textes d'*Une Saison en enfer*, Rimbaud répondit: "J'ai dit ce que ça voulait dire, littéralement et dans tous les sens". Tenter de suivre le déplacement dans la transformation du sens de ces textes, voilà la tâche qui se dresse devant celui qui veut montrer ce que recèle la face cachée des petits cailloux que Rimbaud a semés sur son chemin. Roland Barthes donne au lecteur contemporain une réponse équivalente à celle que Rimbaud donnait à sa mère: "Tout signifie sans cesse et plusieurs fois, mais sans délégation à un grand ensemble final, à une structure dernière".³⁵

Idéalement, Rimbaud tentera, après la "Lettre du Voyant", de donner un aspect nouveau aux choses à l'aide des mots, mais en dehors d'un système sémiotique *socialisé*. Cette tentative aura pour but de dissocier l'image acoustique, telle que mise en relief dans le signifiant saussurien, de son concept "*obligé*", d'en voiler le référent. L'arbitraire du signe ainsi dévoyé, c'est tout le potentiel abstrait du signifié (débordant ainsi le paradigme "socialisé" des dictionnaires) que le signe poétique rimbaldien tentera de représenter, pour atteindre à une espèce de qualité transcendante des choses, à leur sens "naturel", "pré-adamique", comme il se devait pour un authentique "*filz du Soleil*".

La poésie opérerait dorénavant comme un anti-langage, n'étant plus réduite à être le simple reflet des choses, mais la chose elle-même, rompant par le fait même avec toute la dimension "*sociale*" imposée par le code langagier. "Ce langage sera de l'âme pour l'âme, de la pensée accrochant de la pensée et tirant..."³⁶ Rimbaud soutient qu'il peut y avoir communication, mais pas nécessairement, ni obligatoirement. Les mots trouveront par eux-

34 Beudet, André, *Littérature—L'Imposture*, éditions Les Herbes Rouges, Montréal, 1984, p. p. 84—85.

35 Barthes, Roland, *S / Z*, Seuil, 1970, p.18.

36 "Lettre du Voyant".

mêmes leur propre courant dynamique, ou ne le trouveront pas: " S'il trouve de la forme, le poète donnera de la forme; s'il trouve de l'informe, il donnera de l'informe".³⁷ Les images résultant de cette appropriation du code illustrent la différence existant entre le "je" poétisant de Rimbaud et le "cogito ergo sum" de Descartes: la même que celle qui existe entre un sujet philosophant qui s'efforce de commencer radicalement par la coïncidence d'un "je" au présent, sans mémoire, *d'une pensée réduite à la conscience de son acte*, de l'être ainsi ponctuellement et inébranlablement attesté *pour soi*, et d'autre part, un sujet épris d'une origine qui se dérobe mais dont l'identité, perdue dans la nuit des temps, échappe à l'occultation, au secret, par la *répétition* (puisque nous ne faisons que nous répéter d'âge en âge), ayant besoin de la relation vitale confuse, opaque, éveillée, avec l'ancien monde, celui d'avant les philosophes. Ce langage aurait besoin d'une *connaissance confuse*, de quelque réactivation de la terreur primitive, d'une *pensée sauvage*, du mémorial qui rend présent dans une représentation poétique cette formidable accumulation primitive.

Toutefois, et cela Rimbaud le sait, il n'existe pas de discours n'appartenant à personne, ne *signifiant rien*. Il emprunte pour parler, le masque du pitre, du bouffon, du fou, du pseudonyme (Alcide Bava, Rimb, ce sans-cœur de Rimbaud, A.R., François Coppée, etc.), sous le couvert desquels il est toujours possible de le reconnaître, pour parler un langage inédit, ou argotique, et se permettre de défigurer la "langue usuelle" avec une pointe de méchanceté, un persiflage parodique.³⁸

Roland Barthes fournit une définition de ce que l'on appelle le style de l'écrivain, qui pourrait convenir à la recherche stylistique pressentie par Rimbaud:

Le style n'est pas une forme et ne relève pas d'une analyse sémiologique de la littérature. En fait, le style est une substance sans cesse menacée de formalisation: d'abord il

³⁷ **Idem.**

³⁸ "Le cœur du pitre", poème adressé à son professeur Georges Izambard, à la fin duquel Rimbaud dit: "ça ne veut pas rien dire".

peut très bien se dégrader en écriture; et puis, le style peut très bien devenir un langage: celui dont l'écrivain use pour lui-même et pour lui seul: le style est alors une sorte de mythe solipsiste, la langue que l'écrivain se parle. On comprend qu'à ce degré de solidification, le style appelle un déchiffrement, une critique profonde.³⁹

J'ai fait brièvement allusion à une réponse laconique de Rimbaud à sa mère, au sujet du sens à donner à certains de ses écrits. Entre lui et elle se creuse peu à peu le gouffre lexical et syntaxique consécutif au "raisonné dérèglement de tous les sens". Les mots servent maintenant à couper les ponts entre lui et sa mère, lui donnent une *nouvelle parenté*, le font naître de nouveau. Plus sa langue "maternelle" (la langue française) lui rappellera sa mère biologique, et plus Rimbaud tentera de s'en affranchir.⁴⁰ Sans vouloir m'étendre sur la relation particulière mère-fils du type de celle qui fut le lot d'Arthur Rimbaud (toutes les variantes pseudo-biographiques en parlent abondamment), il est possible que la langue française soit devenue pour lui un symbole maternel, comme le latin symbolisait, à cette époque, l'haïssable religion catholique et son culte, sur laquelle Rimbaud ne se privait pas d'ironiser à chaque fois qu'il s'y référait.

Il ne faut jamais perdre de vue certaines résolutions promises par Rimbaud dans la "Lettre du Voyant" adressée à Paul Demeny, le 15 mai 1871:

Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant!⁴¹

39 Barthes, Roland, *Mythologies*, Point, 1970, p.221.

40 "Tout est français, c'est-à-dire haïssable au suprême degré; français, pas parisien". "Lettre du Voyant".

41 Rimbaud, *Oeuvres*, édition de Suzanne Bernard, Garnier Frères, 1960, p.346.

Il n'est donc pas si étrange qu'il veuille *blanchir* la langue française, comme certains criminels d'aujourd'hui blanchissent l'argent du crime. Mallarmé en son génie poétique dira d'une semblable tentative: "Faire un vocable neuf des mots de la tribu". Mikhaïl Bakhtine s'est lui aussi penché sur le cas particulier du poète désirant purifier les mots de l'apport d'autrui: "Le poète débarrasse les mots des intentions d'autrui, n'utilise que certains mots et formes, de telle sorte qu'ils perdent leur lien avec certaines strates intentionnelles et certains contextes de langage".⁴²

On connaît aussi la grande fascination de Rimbaud pour les langues étrangères (l'anglais et l'allemand, puis plus tard, les langues arabes, même fascination d'ailleurs que celle qu'éprouva son père, le capitaine Rimbaud), et ses nombreuses trouvailles argotiques, souvent vulgaires, lorsqu'il s'adressait épistolièrement à Verlaine, Delahaye ou Izambard. Louis Wolfson, qui s'est intéressé de près au phénomène de rejet parfois causé par la langue maternelle, ou encore à cette déviation qui met en scène toutes sortes de jeux homophoniques et phonologiques, nous dit ce qui suit:

L'à-peu-près est un moyen de retourner sa propre langue comme on retourne un doigt de gant, de passer de l'autre côté au moment où elle arrive sur vous, et où elle va vous envelopper, vous envahir, se faire ingurgiter de force, vous remplir le corps d'objets mauvais et bruyants, et retentir longtemps dans votre tête. C'est le moyen de se retrouver soudain à l'extérieur, et d'entendre enfin hors patrie (hors matrice, pourrait-on dire) un langage neutralisé. L'à-peu-près assure, selon le furtif point de contact sonore, l'affleurement sémantique, entre une langue maternelle qu'il faut à la fois ne pas parler et ne pas entendre (alors que de toutes parts elle vous assiège) et des langues étrangères enfin lisses, calmes, et désarmées.⁴³

De la même façon, la "*langue des oiseaux*", l'argot hermétique tout d'abord utilisé par l'ancêtre Rabelais et les anciens cabalistes, les alchimistes

42 Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, NRF, Bibliothèque des Idées, Gallimard, 1978, p. 117.

43 Wolfson, Louis, *Le Schizo et les langues*, Gallimard, 1970, p. 124.

et les Compagnons, devient un véhicule privilégié pour fuir la représentation maternelle. Grâce à ces ponts légers jetés d'une langue à l'autre (Rimbaud devient ainsi, pour la première fois, ingénieur des ponts, en se servant des langues; plus tard, en Afrique, il s'intéressera réellement à tout ce qui concerne l'hydraulique, l'ingénierie et les ponts),⁴⁴ savamment calculés à l'avance, la fuite peut être instantanée, et l'étudiant en langue psychotique à peine assailli par le furieux idiome de sa mère, bat en retraite à l'étranger, n'entendant plus finalement que des mots apaisés. Le rapport des mots aux choses n'en sera plus un de désignation; d'une proposition à une autre, le rapport n'en sera plus un de signification; et d'une langue à une autre, le rapport n'en sera plus un de traduction.

Lorsque les mots ne sont plus chargés de désigner, la pensée se captive alors du seul matériau sonore du langage, oubliant le sens et perdant la continuité rhétorique du discours; elle saute, par l'intermédiaire d'une syllabe répétée, d'un mot à un autre, laissant filer tout ce cliquetis sonore comme une mécanique folle. La répétition phonétique marque chez Rimbaud la libération totale du langage par rapport aux choses, aux pensées et aux corps, et révèle par rapport au discours un état d'apesanteur absolue.

En plus de lui permettre de couper les ponts qui le relie à sa mère, *le cordon ombilical français*,⁴⁵ la littérature lui permettra aussi de se mettre

44 Noguez, Dominique, *Ressusciter Rimbaud*, L'atelier des modernes, 1993, p. 112. "Il voyait son fils à venir (lettre aux siens du 6 mai 1883) devenir un ingénieur renommé, un homme puissant et riche par la science. Mais cet ingénieur *renommé*, avant de le rêver sous les traits d'un fils, c'est sous les siens propres qu'il l'a imaginé. C'est ce qu'il veut inlassablement être, quand il demande à Delahaye ou aux siens, tout au long des années 80, de lui envoyer tantôt un graphomètre (14 mars 1883), tantôt un théodolite, 300 échantillons minéralogiques, un baromètre de poche, un cordeau d'arpenteur, un étui de mathématiques *contenant* : une règle, une équerre, un rapporteur, compas de réduction, décimètre, tire-lignes, etc. (Lettre aux siens 18 janvier 1882), ou l'*Album des scieries forestières et agricoles*, le *Livre de poche du charpentier* (lettre aux siens du 23 mai 1880), ou des ouvrages de topographie, de géodésie, d'hydrographie, d'hydraulique, de chimie, de métallurgie, d'architecture navale, d'armurerie, de serrurerie, de verrerie, de prestigitation, de mécanique, d'électricité, de météorologie appliquée, d'astronomie appliquée, une édition bilingue du *Coran*, ou un dictionnaire de la langue amhara."

45 Dans *Une Saison en enfer*, le poème "Mauvais Sang": "Mais! qui a fait ma langue perfide tellement, qu'elle ait guidé et sauvé jusqu'ici ma paresse?"

hors de portée de la religion. La littérature devient contre-religion parce qu'elle ne fonde rien, ni ne fait communauté, et vient même parodier le discours religieux, en disant, à sa manière, comment la créance au rapport sexuel comme subordination au conjugal dans la reproduction est un lapsus, une *erreur de langage*. Jacques Lacan dit à ce sujet:

Qu'il n'y a pas de rapport sexuel, ne se supporte que de l'écrit, en ceci que le rapport sexuel ne peut pas s'écrire. Tout ce qui est écrit part du fait qu'il sera à jamais impossible d'écrire comme tel le rapport sexuel. C'est de là qu'il y a un certain effet de discours qui s'appelle l'écriture.⁴⁶

On connaît l'admiration que vouait Rimbaud (bien qu'il n'y fit jamais directement allusion) à son compatriote ardennais Michelet,⁴⁷ dont il avait lu l'**Histoire universelle**, et surtout **La Sorcière**, paru en 1862. Voici ce que disait Michelet au sujet de la religion et de l'Église:

Voyez au contraire l'impuissance de l'Église pour engendrer. Comme ses anges sont pâles, à l'état de grisaille, diaphanes! On voit à travers. Des anges aux saints, le même oui. Ceux-ci dans leurs légendes, fort gentilles au commencement, ont tous un air de parenté fadasse, et entre eux, et avec Jésus.⁴⁸

Puis, cet autre extrait tiré du même livre:

Dans l'Église, la légende nouvelle n'est pas favorable à la famille: annulation de Saint Joseph, Marie enfantant par l'opération du Saint-Esprit (enfantement moral), ambition d'une haute pureté stérile, éloge du monachisme.⁴⁹

Rimbaud utilisera le même adjectif *fadasse*, dans la première lettre dite du "Voyant", adressée le 13 mai 1871 à son professeur Georges Izambard,

46 Lacan, Jacques, *Le Séminaire*, Livre XX, Seuil, 1975, p.p. 35-36.

47 Michelet, Taine et Verlaine étaient originaires des Ardennes, comme Rimbaud.

48 Michelet, Jules, *La Sorcière*, Garnier Flammarion, Paris, 1862 p. 32.

49 *Ibid.*, p. 48.

pour qualifier sa poésie subjective.⁵⁰ Il reprendra aussi le discours de Michelet contre l'Église dans "Les premières communions":

"Qui dira ces langueurs et ces pitiés immondes,
Et ce qu'il lui viendra de haine, ô sales fous
Dont le travail divin déforme encore les mondes,
Quand la lèpre à la fin mangera ce corps doux?"

La religion, sous les espèces ou les auspices du *Progrès*, devient la religion du pire, c'est-à-dire la politique. La littérature se retrouve alors du côté de *l'ancienne religion* en tant qu'expérience de recherche à travers le temps perdu, l'éternité.⁵¹ C'est ce que Mallarmé appellera "travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais", et ce que Rimbaud désignera parfois comme "la mer allée avec le soleil", ou encore "n'être pas au monde". C'est que justement, l'écrivain ne se place plus dans la perspective ou dans l'orbite du monde, mais dans son éclipse. Un tel écrivain ne fait alors plus partie du monde.

Pour qu'il y ait de l'écriture, il faut qu'il y ait de la Loi, pour autant qu'il n'y a d'écriture que de la Loi. Ne pas reconnaître la Loi, pour un écrivain, c'est sombrer dans le courant de la transgression galopante, pire encore, dans le semblant d'illisibilité, le non-lieu psychotique. Il faut, au contraire, se donner un sol pour décoller, tel Icare, sous peine d'être collé et recollé par l'interdit. Contourner la loi, l'outrepasser en toute connaissance de cause, voilà l'enjeu et le défi, s'agissant chaque fois de se déjouer et de se défilier de la censure sociale (et de sa mère, dans le cas de Rimbaud).⁵² Il s'agira pour le jeune Rimbaud de dissimuler sous un déguisement innocent des révélations subversives, comme on peut parfois déformer pour soi un rêve, en le relatant.

50 **Rimbaud, Oeuvres, Choix de lettres**, édition de Suzanne Bernard, Garnier Frères, 1960.p. 343. — "Mais vous finirez toujours comme un satisfait qui n'a rien fait, n'ayant rien voulu faire. Sans compter que votre poésie subjective sera toujours horriblement fadasse."

51 **Une Saison en enfer, "Alchimie du verbe"**: "Ce fut d'abord une étude. Je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges."

52 À la fin, lorsque Rimbaud tournera le dos à la littérature, sa mère triomphera, les Cuif l'emporteront sur les Rimbaud, et le réel sur la poésie.

Le mot oblige à un choix qui implique une relation fatale d'aliénation. Parler c'est assujettir, et je ne puis parler qu'en ramassant ce qui traîne dans la langue, disait Roland Barthes dans la *Leçon inaugurale* au Collège de France. Celui qui parle est à la fois maître et esclave de ce qu'il vient de dire. Pour atteindre quand même à cette liberté en utilisant le langage, à l'intérieur même du langage, il est nécessaire de tricher avec le code en faisant de la *littérature*, c'est-à-dire en faisant voile sur la langue, en la dévoyant.

Rimbaud, c'est le langage qui craque et qui cogne, qui vocalise ou hurle, qui rejette les conventions (Juimphe, Parmerde, Carolopolmerdis, Vénus Anadyomène, la Clara Vénus et son ulcère à l'anus, le Juste, les Assis, etc.) d'une langue réglée par la grammaire et les dictionnaires et qui, de ce fait, refuse toute limitation imposée par le cadre collectif ou social. Sa révolte dirigée contre tout l'aspect scolastique rejoint encore une fois celle de son illustre aîné et concitoyen Jules Michelet, qui disait:

L'Église avait bâti à chaux et à ciment un petit *in pace*, étroit, à voûte basse, éclairé d'un jour borgne, d'une certaine fente. Cela s'appelait l'école. On y lâchait quelques tondues et on leur disait: "Soyez libres". Tous y devenaient culs-de-jatte. Trois cents, quatre cents ans confirment la paralysie.⁵³

On sait ce que Rimbaud pensait du corps enseignant, *la bonne ornière*, par ses lettres à son professeur Georges Izambard.

Il ne s'agira pas de faire sens dans la pensée, mais de donner un *corps* à cette même pensée,⁵⁴ non plus un corps qui, ravi à la naissance par la société et le système scolaire, est articulé en fonction d'organes formés répétant les mêmes gestes ou paroles, mais un corps articulant, rythmé et musical, qui forcera l'appareil vocal à explorer les différentes couches d'air de son énonciation, un corps gesticulant et dansant, un nouveau corps dramatisé,

⁵³ Michelet, Jules, *La Sorcière*, Paris, G.F., 1966 [1862], p. 41.

⁵⁴ "Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: *je la regarde. je l'écoute*" — "Lettre du Voyant". La pensée-fleur, la fleur éclosse du Mal, pour reprendre Baudelaire.

animé et vivant, qui bat, pulse, vibre et exulte d'un seul jet à travers le chant de la *matière* (la *materia prima* des alchimistes) concrétisée par le désir.⁵⁵ Il m'a semblé intéressant de souligner ici encore que Nietzsche, son contemporain, avait eu par la pensée une correspondance avec Rimbaud sur le même sujet: "Il faut porter en soi un chaos pour pouvoir mettre au monde une étoile qui danse."⁵⁶

Toujours en rapport avec ce *nouveau corps* à donner à la pensée, ce corps susceptible d'être doté d'un souffle capable d'explorer les différentes couches d'air de son énonciation, Antonin Artaud écrivait le 7 mars 1946 une lettre à Georges le Breton, qui s'était permis d'interpréter les poèmes de Gérard de Nerval, intitulés **Chimères**, par le biais de l'alchimie seule:

Je veux dire que la preuve du sens des vers de **Chimères** ne peut pas être faite par la mythologie, l'alchimie, les tarots, la mystique, la dialectique ou la sémantique des psychurgies, mais uniquement par la diction. Tous les vers ont été écrits d'abord pour être entendus, concrétisés par le haut-plein des voix, et ce n'est même pas que leur musique les éclaire et qu'ils puissent alors parler par les modulations simples du son, et son par son, car ce n'est que hors de la page imprimée ou écrite qu'un vers authentique peut prendre sens et il y faut l'espace du souffle entre la fuite de tous les mots.⁵⁷

Par cette surrection du corps dans la pensée ("De la pensée accrochant de la pensée et tirant.")⁵⁸ se déploie une identité mobile multipliée et singulière, inventant et produisant son propre instrument de composition dont il est l'interprète: "*Je vois l'idée* prendre forme, je prends l'archet et je joue."⁵⁹ Quelques théoriciens modernes admettent que le langage est un *corps*, une matière charnelle. Parmi ceux-ci, Jacques Lacan ainsi formule cette *matérialité* du langage:

55 Illuminations, "Phrases": "J'ai tendu des cordes de clocher à clocher; des guirlandes de fenêtre à fenêtre; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse."

56 Nietzsche, F., *Par-delà le bien et le mal*, U.G.E, 10/18, no.46, 1972, p.96.

57 Artaud, Antonin, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Tome XI, 1974, p.187.

58 "Lettre du Voyant".

59 *Idem*. L'idée-fleur est matérielle, colorée et engendrée par les sons.

La parole en effet est un don de langage, et le langage n'est pas immatériel. Il est corps subtil, mais il est corps. Les mots sont pris dans toutes les images corporelles qui captivent le sujet. Bien plus, les mots peuvent eux-mêmes subir des lésions symboliques.⁶⁰

Il me semblerait superflu d'ajouter d'autres exemples au sujet de la substantialité du signe, mais il m'apparaissait important de faire un tel détour avant de pénétrer dans l'univers du signifiant rimbaldien. Nous examinerons maintenant, dans le chapitre à venir, comment Rimbaud s'y est pris pour concrétiser son intention, annoncée clairement dans la "Lettre du Voyant", celle de *trouver une langue* .

⁶⁰ Lacan, Jacques, *Le Séminaire, Livre XX*, Paris, Seuil, 1975, p.127.

CHAPITRE II

ENTRE LE PARNASSE ET LA PROSE: *CRIMEN AMORIS*

"*Stat mater dolorosa, dum pendet filius*".⁶¹

Rimbaud.

Lorsque Rimbaud décide de prendre d'assaut Paris, la ville mythique de son enfance, il emporte avec lui un poème intitulé "Le Bateau Ivre", dont les premiers vers sont révélateurs des raisons qu'il invoquait pour tourner le dos au Parnasse, après que le chef de ce mouvement littéraire, Théodore de Banville, lui eut fait l'affront de ne pas agréer les vers "*mythologiques*"⁶² qu'il lui avait destinés un an plus tôt. "Le Bateau Ivre" marque l'*aube*⁶³ du *nouveau jour*, la plongée dans l'inconnu sinon dans le vide, loin des *fleuves impassibles* desquels il descend, ces parnassiens qu'il a admirés mais qui, selon lui, n'ont pas assez d'audace pour quitter *les parapets de l'Europe*, ou les garde-fous d'une poésie axée sur l'exotisme criard des *lointaines Florides*, à la remorque du nouveau matérialisme industriel du XIX^e siècle ("J'étais insoucieux de tous les équipages, porteur de blés flamands ou de cotons anglais").⁶⁴

61 Rimbaud écrit cette phrase latine à son professeur Georges Izambard dans sa lettre du 13 mai 1871 ("La mère douloureuse se tient debout , pendant que son fils est supplicié").

62 Dans une lettre envoyée par Rimbaud à Banville le 15 août 1871, c'est ainsi qu'il qualifie les vers du poème "Credo in Unam" qu'il lui faisait parvenir un an plus tôt, soit en mai 1870.

63 "Le Bateau Ivre": "Mais ,vrai, j'ai trop pleuré! Les Aubes sont navrantes."

64 "Le Bateau Ivre".

S'éloignant volontairement de la poésie parnassienne versifiée, surtout parce qu'il la jugeait coupée de la réalité, Rimbaud voulait donner une dimension plus *réaliste* à son écriture, intention qui se concrétisa principalement avec le recueil **Une Saison en enfer**. Encore une fois, il affirme sa fidélité à Michelet, qui écrivait dans l'introduction à son **Histoire Universelle**: "La prose est la dernière forme de la pensée, ce qu'il y a de plus éloigné de la vague et inutile rêverie, ce qu'il y a de plus près de l'action."

Fidèle aussi à lui-même, il ne fait que poursuivre le but qu'il s'est fixé dans la "Lettre du Voyant", promesse qui doit faire du poète un homme essentiellement d'action, voleur de feu, multiplicateur de progrès, toujours en avant des événements et prêt à tous les combats offerts par la modernité. Rimbaud refuse que la poésie le mette *hors du monde*, et va s'appliquer à écrire du réel poétisé, devenu parfaitement conscient de l'imposture que représente l'écrivain dans un monde dominé par les machines, surtout dans ce XIX^e siècle caractérisé par la révolution industrielle et l'arrivée des machines de guerre.⁶⁵ Cette résorption de l'individu dans une ruche industrielle et industrialisée lui suggère quelques images éloquentes: "Cet avenir sera matérialiste, vous le voyez;"⁶⁶ ou encore celle-ci: "Je ne regrette pas le siècle des coeurs sensibles", après avoir dit au début du poème: "J'ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers, tous paysans, ignobles. La main à plume vaut la main à charrue. — Quel siècle à mains! — Je n'aurai jamais ma main."⁶⁷

Rimbaud, *la main sur le coeur, sa barque élevée dans les brumes immobiles, s'appête à tourner vers le port de la misère, la cité énorme*

65 **Une Saison en enfer**, "L'Éclair": "Le travail humain! c'est l'explosion qui éclaire mon abîme de temps en temps.— Qu'y puis-je? Je connais le travail; et la science est trop lente. Ma vie est usée. Allons! feignons, fainéantons, ô pitié! Et nous existerons en nous amusant, en rêvant amours monstres et univers fantastiques, en nous plaignant et en querellant les apparences du monde, saltimbanque, mendiant, artiste, bandit, — prêtre!"

66 "Lettre du Voyant".

67 **Une Saison en enfer**, "Mauvais sang".

*au ciel taché de feu et de boue.*⁶⁸ Comparons cette phrase avec les deux premiers vers du "Bateau Ivre", pour illustrer comment opère la langue que Rimbaud *utilise*:

**"COMME JE DESCENDAIS DES FLEUVES IMPASSIBLES,
JE NE ME SENTIS PLUS GUIDÉ PAR LES HALEURS:"**

et

**"NOTRE BARQUE ÉLEVÉE DANS LES BRUMES IMMOBILES
TOURNE VERS LE PORT DE LA MISÈRE, LA CITÉ ÉNORME
AU CIEL TACHÉ DE FEU ET DE BOUE."**

Dans le sens métonymique (cause-effet , passé-avenir), la "barque élevée dans les brumes immobiles" précède effectivement l'action qu'elle s'apprête à accomplir, c'est-à-dire *tourner* vers le "port de la misère". La *barque* (comme dans "mener sa barque") est mise en lieu et place de Rimbaud, comme dans toute métonymie. Le participe passé *élevée* est utilisé dans un sens métaphorique, en lieu et place de *éduquée, dressée, n'ayant connu que, originaire des, ayant poussé dans, etc.* Mais il est aussi employé dans un sens métonymique, puisque l'*élevage* connote aussi une charge généalogique, je dirais même familiale, parentale, institutionnelle. Selon moi, il n'est pas du tout certain que le participe passé *élevée* puisse signifier que cette barque soit *haute*, par exemple, car il faudrait dire à tout le moins *sur les brumes immobiles*, et non pas *dans les brumes immobiles*, ou encore il aurait fallu y mettre une virgule après *élevée*, pour dire que la barque était haute, dans les brumes immobiles.

⁶⁸ **Ibid.**, "Adieu": "L'automne. Notre barque élevée dans les brumes immobiles tourne vers le port de la misère, la cité énorme au ciel taché de feu et de boue."

Si l'on compare cette phrase avec le premier vers du "Bateau Ivre", on se rend compte qu'il s'agit d'une reprise à la fois thématique et sémantique de la même situation mettant en scène un jeu subtil du signifiant, comme le permet la langue littéraire, sans communication *obligée*. Le verbe **descendais** véhicule dans ce contexte une charge métonymique, conférant au **JE** sujet une hérédité parnassienne dans le sens de: *descendre de*, comme dans son poème intitulé "*Mauvais Sang*", *d'éducation, d'enfance dirigée, etc.* **Descendais** devient alors synonyme de: *élevée* — (éducation, enfance, parenté, famille); de même que **brumes immobiles** correspond à **Fleuves impassibles**, et finalement, **barque élevée** — (*élevée* se rapportant à la fois à *descendais* et à *ivre*) — correspond à Bateau Ivre, l'ivresse étant à la fois une élévation et une descente. On pourrait aussi penser qu'élever un enfant, c'est le rendre ivre à force de règlements, lui enlever sa Raison propre pour lui substituer un code social qui annulera son esprit, effet identique à celui que produit l'ivresse causée par l'alcool.

Dans les deux cas, le jeu sémantique se fait, soit avec des prépositions, ou avec des articles pouvant être à la fois indéfinis (**un, une, des,**) et définis (**descendre de, du, de la,**), ou qui peuvent à la fois indiquer le lieu ou le temps: **Dans** (dans les brumes immobiles) et **Des** (comme je descendais des Fleuves impassibles). — En effet, s'il s'agissait d'un bateau ou d'une barque glissant sur les fleuves, il aurait fallu dire "*comme je descendais les Fleuves impassibles*"; de la même façon que si l'on voulait signifier la hauteur de "*notre barque*", il aurait fallu dire: "*notre barque élevée jusqu'aux, ou encore sur les brumes immobiles*",⁶⁹ alors que "**dans**" signifie: à l'intérieur d'un lieu ou d'un temps quelconque.

Le langage poétique "*manufacturé*" par Rimbaud se veut, en cette instance, très près du réel (barque — port — cité — boue — feu), illustrant davantage l'ampleur du fossé dichotomique qui se creuse entre le rêve (les

⁶⁹ De la même façon, le syntagme verbal **Tourne vers** correspondrait, dans le deuxième vers du "Bateau ivre", à *ne plus se sentir guidé* dévier de sa course, à sortir de l'ornière; et finalement, **le port de la misère** devient l'équivalent de ne plus être tiré par les haleurs du Parnasse, la réalité, telle une cité énorme au ciel taché de feu et de boue prenant la place du rêve, la poésie issue des Fleuves impassibles.

brumes immobiles) et la réalité prosaïque à *êtreindre*, qui est celle d'un "siècle à mains". Face à un tel monde matérialiste, l'écrivain, et encore plus le poète, se retrouve sans place déterminée, inutile membre de la société avec *un devoir à chercher*⁷⁰, confronté à l'omniprésente machine qui prend *progressivement* toute la place, et dont la référence ultime nous agresse par la laideur et la puanteur des villes industrielles. Il a très bien senti que la Grande industrie du XIX^e siècle a réussi à dissoudre les rapports *naturels* pour en faire des rapports d'argent.

Effectivement, le XIX^e siècle industriel proposait de remplacer le mythe de Vérité, pulvérisé par Rousseau presque à lui seul, par celui du Reflet, de la similitude entre frères (Liberté — Fraternité — Égalité) incarné par la montée du socialisme et des classes ouvrières prolétariennes. Rimbaud et la plupart des autres poètes symbolistes de ce siècle sont, par essence, des créateurs qui s'opposent à cette nouvelle réalité. En effet, comment s'unir à tous sans être reçu de tous? — Et comment se faire accepter pour ce qu'on est, avec ses impulsions, ses rêves et ses erreurs, comme *individu non-pareil*? C'étaient là les questions ouvertes et laissées sans réponse par Rousseau à la fin du siècle précédent et qui pourraient expliquer, dans certains cas, la mutation du poète en prisonnier de la tour d'ivoire (ou de la plus Haute Tour, chez Rimbaud), ou encore en faire celui qui attend de l'*oeuvre solitaire* l'avènement du futur. "La Beauté en acte, l'oeuvre de génie, ne s'accomplit pas dans le cadre d'une société égalitaire et justicière, qui oppose à la Force *individuelle* la notion de Masse *collective*."⁷¹

Sa révolte contre les parnassiens est d'autant plus virulente que Rimbaud les croit hors du monde *réel*, dépassés, ou pire encore, au service de la "nouvelle noblesse", les barons de l'industrie, qu'ils soient *porteurs de blés flamands ou de cotons anglais*.⁷² Cette colère se reflète dans le poème

70 *Ibid.*, "Adieu": "Je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à êtreindre!"

71 Pichon, J.C., *op. cit.*, p.438.

72 "Le Bateau Ivre".

intitulé "Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs", adressé le 14 juillet 1871, à "Monsieur Théodore de Banville", et signé Alcide Bava (A.R.). Ce texte illustre la hargne qu'il conçoit maintenant à l'égard de ces "farceurs":

"Oui, vos bavures de pipeaux
Font de précieuses glucoses!
— Tas d'oeufs frits dans de vieux chapeaux,
Lys, Açokas, Lilas et Roses!..."

Le poème se termine par le mot "Hachette", patronyme que porte le libraire qui refusa en 1862 de publier "La Sorcière", de Michelet. Alcide, vient du grec Alké, *force agissante* (celui qui est), puissance, secours, aide. Le dictionnaire Quicherat (français-latin) dit aussi: "Alcide/Héraklès, *clavam Herculi extorquere*, — arracher sa massue à Hercule, ou — accomplir un exploit." De façon paragrammatique, Alcide Bava peut devenir: A (B) Dei Clava, ce qui signifie: **Par la massue du dieu**, — et Rimbaud accomplit ainsi l'exploit d'arracher à Hercule sa massue (hachette) et d'en frapper Banville et tout le Parnasse, sous le couvert métaphorique du pseudonyme.

Michelet racontait, dans l'*Histoire Universelle*, que Rabelais avait utilisé le pseudonyme d'Alcofribas Nasier (François Rabelais) lorsque parut le premier *Pantagruel*, en 1532. Dans son livre, Michelet affirme que la démarche littéraire de Rabelais n'était pas de créer un nouveau langage, mais plutôt de détruire toute langue.⁷³ Nous savons à quel point Rimbaud fut influencé par son compatriote (anti-chrétien) Michelet, et qu'il a sûrement dû s'intéresser à l'oeuvre de Rabelais, tant sa curiosité littéraire était insatiable. Sa démarche de "*trouver une langue*" qui serait de "*l'âme pour l'âme*" vise le même but que celle de Rabelais, rapportée par Michelet, bien qu'elles paraissent aller à l'encontre l'une de l'autre. *Anéantir le langage*, chez Rabelais, c'est désirer l'anarchie, l'entropie, la non-communication entre

⁷³ Michelet, Jules, *Histoire Universelle*, "Le XVI^e siècle", éditions Rencontres, Lausanne, 1966, p.262. — "De son éducation scolaire, Rabelais gardera toujours le souvenir d'une mutilation de l'esprit. La démarche littéraire de Rabelais n'est pas d'inventer une langue mais de détruire toute langue, d'anéantir le langage."

individus. *Trouver une langue, "empuantir toutes sphères "*,⁷⁴ un langage de *l'âme pour l'âme*, chez Rimbaud équivaut à poursuivre l'oeuvre de Rabelais, poussant la fidélité jusqu'à l'utilisation occasionnelle et paragrammatique de pseudonymes.

Pendant cette période de *"raisonné dérèglement de tous les sens,"* Rimbaud est devenu soudainement un homme *désirant* : "Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants, je courus! Et les Péninsules démarrées n'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants."⁷⁵ On prête généralement à Jacques Lacan cette définition, humoristique pour certains, dérisoire pour d'autres, du désir: "Désirer, c'est donner ce qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas."

L'appareil désirant de l'homme,⁷⁶ réduit par la *Raison* et l'insuffisance des mots à l'amour terrestre, au mariage, à la femme moins vénale que Vénus, sera le thème de "Soleil et Chair". Rimbaud y soutient qu'à partir du scepticisme et de la Raison de Descartes, les hommes ont arrêté de savoir. Ils ont alors commencé à douter, à tout remettre en question, atrophiant ainsi leurs sens, en privilégiant la logique au détriment du coeur et de l'intuition. L'Histoire est depuis venue à la rescousse de l'Homme, en *arrangeant les faits, après-coup*, pour les justifier et leur donner *raison*. C'est ainsi que triomphera le "*gros bon sens*" sur le hasard et que l'illusion de la transmission objective des faits sera prise pour l'Histoire.

"Soleil et Chair" est un poème d'un lyrisme souvent brillant, un adroit exercice de style dans lequel Rimbaud suit sans grande originalité ses modèles favoris qui sont Ovide, Hugo, Musset, et Banville. Il travaille alors à *forger* son propre outil poétique et cherche à s'affranchir des influences héritées de ses lectures, à quitter les "*Fleuves impassibles*", cette pesanteur de

74 "Honte": "L'enfant gêneur, la si sottie bête, ne doit cesser un instant de ruser et d'être traître, comme un chat des Monts-Rocheux, d'empuantir toutes sphères!"

75 "Le Bateau Ivre".

76 Ce que Rimbaud appelle sous des formes différentes: "Mes faims" "mes soifs" le goût du "Festin ancien", la "Beauté".

l'esprit qu'apporte l'érudition.⁷⁷ Le poète *nouveau* ne peut se satisfaire de n'être qu'un anneau de la chaîne humaine, de perpétuer la race. Il doit chercher à se *reprendre* d'une première naissance de la Femme, celle qui voue l'homme au temps et à la mort. Le "je" dans son émergence se veut *pure naissance* et présent perpétuel.⁷⁸ L'homme *nouveau* souhaité par Rimbaud ne peut se résoudre à être né de la femme. Quelque chose en lui, comme chez Artaud d'ailleurs, rejette l'idée que le vivant puisse naître du *mortel*.

On connaît la fascination de Rimbaud pour les textes bibliques et les Évangiles.⁷⁹ Il n'ignorait sans doute pas que selon Saint Jean, l'existence chrétienne est un effort constant pour renaître, non pas de la chair et du sang, mais de Dieu seul; ou encore, ce que disait Hésiode dans "Les Travaux et les Jours", au vers 58: "Et Zeus, pour punir les hommes, leur donna la femme *"kalon kakon"*, le *beau* mal, un mal d'autant plus pernicieux qu'ils se complairaient à entourer d'amour leur propre malheur". La femme devenait ainsi l'*Autre*, la *non-naturelle*, celle qui dérangeait. Rimbaud tente d'ailleurs de la réhabiliter dans la "Lettre du Voyant" lorsqu'il dit: "L'homme ayant été jusqu'ici abominable, nous la prendrons, nous la comprendrons."⁸⁰

Cette croyance, qui rejette la chair comme une matière vile à transformer, n'est pas sans évoquer l'obsession purificatrice des alchimistes, et Rimbaud s'en servira pour construire un autre pont lui permettant d'aller

⁷⁷ Gérard de Nerval, dans *Aurélia*, dira à ce sujet: "L'ignorance ne s'apprend pas".

⁷⁸ **Une Saison en enfer**, "Mauvais sang": "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; je n'ai pas le sens moral; je suis une bête, un nègre". **Illuminations**, "Génie": "Il est l'affection et le présent — il est l'affection et l'avenir — il est l'amour, mesure parfaite et réinventée, raison merveilleuse et imprévue, et l'éternité: machine aimée des qualités fatales".

⁷⁹ Voir Rimbaud, édition de Suzanne Bernard, "Proses Évangéliques".

⁸⁰ "Lettre du Voyant".

explorer une autre rive. Plusieurs textes rimbaldiens le soulignent dont "Soleil et Chair",⁸¹ mais aussi "Honte"⁸² et surtout "Adieu":

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. Que parlais-je de main amie! 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; — et il me sera loisible de posséder la vérité, *dans une âme et un corps*.

Vouloir détacher l'esprit du corps est une impossibilité, et Rimbaud avoue qu'il a tenté l'expérience: "Par l'esprit on va à Dieu! Déchirante infortune!"⁸³ Dans ce même texte, il dit que l'homme occidental s'est rendu étranger à lui-même, par l'estime et l'admiration qu'il porte à ses propres fabrications, au "*merveilleux*" prodige de "*la chose qui est*":

N'est-ce pas parce que nous cultivons la brume! Nous mangeons la fièvre avec nos légumes aqueux. Et l'ivrognerie! — Tout cela est-il assez loin de la pensée de la sagesse de l'Orient, la patrie primitive? Pourquoi un monde moderne, si de pareils poisons s'inventent!⁸⁴

Paul Verlaine, son compagnon de route, témoigne de la tentative orgueilleuse de Rimbaud pour *renaître en Dieu*, dans "*Crimen Amoris*" dont je cite maintenant le texte,⁸⁵ sans toutefois l'analyser, dans le seul but d'ajouter au dossier le compte rendu d'un important témoin oculaire de toute la période pendant laquelle Rimbaud s'est livré au "*raisonné dérèglement de tous les sens*":

81 "Parce qu'il a sali son fier buste de dieu, et qu'il a rabougri, comme une idole au feu, son corps Olympien aux servitudes sales!"

82 "Cette cervelle, ce paquet blanc vert et gras, à vapeur jamais nouvelle!"

83 *Une Saison en enfer*, "L'impossible".

84 *Ibid.*, "L'Impossible".

85 Verlaine, Paul, *Oeuvres Complètes, Poésie choisies, classique illustré* Vaubourdolle, "Jadis et Naguère," Hachette, 1956.

CRIMEN AMORIS

Dans un palais, soie et or, dans Ecbatane,⁸⁶
 De beaux démons, des satans adolescents,
 Au son d'une musique mahométane,
 Font litière aux Sept Péchés de leurs cinq sens.

C'est la fête aux Sept Péchés: ô qu'elle est belle!
 Tous les Désirs rayonnaient en feux brutaux;
 Les Appétits, pages prompts que l'on harcèle,
 Promenaient des vins roses dans des cristaux.

Des danses sur des rythmes d'épithalames
 Bien doucement se pâmaient en longs sanglots
 Et de beaux choeurs de voix d'hommes et de femmes
 Se déroulaient, palpitaient comme des flots,

Et la bonté qui s'en allait de ces choses
 Était puissante et charmante tellement
 Que la campagne autour se fleurit de roses
 Et que la nuit paraissait en diamant.

Or, le plus beau d'entre tous ces mauvais anges
 Avait seize ans sous sa couronne de fleurs.
 Les bras croisés sur les colliers et les franges,
 Il rêve, l'oeil plein de flammes et de pleurs.

⁸⁶ Pichon, J.C., *op. cit.*, p.226: "Ecbatane était la capitale de la Médie, entre 625 et 556 av. J.-C. — Leur prophète était Zoroastre ou Zarathoustra — (Nietzsche encore une fois rejoint Rimbaud et Verlaine par sa fascination pour Zarathoustra) — Hérodote et le **Livre de Judith** en feront une cité fabuleuse. Sa période de gloire se situe au carrefour de deux âges: celui des États sémites moribonds (Israël et Juda, et Aram) — et l'âge des nouveaux États (la Perse, Athènes, Sparte) — On attendait, vers cette époque, la venue d'un nouveau dieu, caractéristique de l'ère des Poissons. — Pendant cette même période, des bibliothèques se créent, la civilisation s'affine, et le guerrier devient poète".

Voir aussi — **Le Temps du Léviathan**, (Job, XXXVIII et XXXIX).

En vain la fête autour se faisait plus folle,
 En vain les satans, ses frères et ses soeurs,
 Pour l'arracher au souci qui le désole,
 L'encourageaient d'appels de bras caresseurs:

Il résistait à toutes câlineries,
 Et le chagrin mettait un papillon noir
 A son cher front tout brûlant d'orfèvreries:
 O l'immortel et terrible désespoir!

Il leur disait: "O vous, laissez-moi tranquille!"
 Puis, les ayant baisés tous bien tendrement,
 Il s'évada d'avec eux d'un geste agile,
 Leur laissant aux mains des pans de vêtements.

Le voyez-vous sur la tour la plus céleste
 Du haut palais avec une torche au poing?
 Il la brandit comme un héros fait d'un ceste:
D'en bas on croit que c'est une aube qui point.

Qu'est-ce qu'il dit de sa voix profonde et tendre
 Qui se marie au claquement clair du feu
 Et que la lune est extatique d'entendre?
"Oh! je serai celui-là qui créera Dieu!

"Nous avons tous trop souffert, anges et hommes,
 "De ce conflit entre le Pire et le Mieux.
 "Humilions, misérables que nous sommes,
 "Tous nos élans dans le plus simple des vœux.

"O vous tous, ô nous tous, ô les pêcheurs tristes,
 "O les gais Saints, pourquoi ce schisme têtue?
 "Que n'avons-nous fait, en habiles artistes,
 "De nos travaux la seule et même vertu!

"Assez et trop de ces luttes trop égales!
 "Il va falloir qu'enfin se rejoignent les
 "Sept Péchés aux Trois Vertus Théologiques!
 "Assez et trop de ces combats durs et laids!

"Et pour réponse à Jésus qui crut bien faire
 "En maintenant l'équilibre de ce duel,
 "Par moi l'enfer dont c'est ici le repaire
 "Se sacrifie à l'Amour universel!"

La torche tombe de sa main éployée,
 Et l'incendie alors hurla s'élevant,
 Querelle énorme d'aigles rouges noyée
 Au remous noir de la fumée et du vent.

L'or fond et coule à flots et le marbre éclate;
 C'est un brasier tout splendeur et tout ardeur.
 La soie en courts frissons comme de l'ouate
 Vole à flocons tout ardeur et tout splendeur.

Et les satans mourants chantaient dans les flammes,
 Ayant compris, comme ils s'étaient résignés.
 Et de beaux chœurs de voix d'hommes et de femmes
 Montaient parmi l'ouragan des bruits ignés.

Et lui, les bras croisés d'une sorte fière,
 Les yeux au ciel où le feu monte en léchant,
 Il dit tout bas une espèce de prière
 Qui va mourir dans l'allégresse du chant.

Il dit tout bas une espèce de prière,
 Les yeux au ciel où le feu monte en léchant.
 Quand retentit un affreux coup de tonnerre
 Et c'est la fin de l'allégresse et du chant.

On n'avait pas agréé le sacrifice:
Quelqu'un de fort et de juste assurément
Sans peine avait su démêler la malice
Et l'artifice en un orgueil qui se ment.

Et du palais aux cents tours aucun vestige,
 Rien ne resta dans ce désastre inouï,
 Afin que par le plus effrayant prodige
Ceci ne fût qu'un vain rêve évanoui...

Et c'est la nuit, la nuit bleue aux mille étoiles;
 Une campagne évangélique s'étend.
 Sévère et douce, et, vagues comme des voiles,
 Les branches d'arbre ont l'air d'ailes s'agitant.

De froids ruisseaux courent sur un lit de pierre;
 Les doux hiboux nagent vaguement dans l'air
 Tout embaumé de mystère et de prière;
 Parfois un flot qui saute lance un éclair.

La forme molle au loin monte des collines,
 Comme un amour encore mal défini,
 Et le brouillard qui s'essore des ravines
 Semble un effort vers quelque but réuni.

Et tout cela comme un coeur et comme une âme,
 Et comme un verbe, et d'un amour virginal
 Adore, s'ouvre en une extase et réclame
Le Dieu clément qui nous gardera du mal.⁸⁷

⁸⁷ Verlaine alors emprisonné en Belgique suite à son attentat contre Rimbaud, pour se démarquer de l'aventure qu'il relate, se réfugie comme il le fera fréquemment à l'asile de la foi chrétienne, ce qui à l'époque est toujours la preuve infallible d'une *guérison totale* de l'esprit et un gage certain de moralité. Rimbaud feindra souvent la conversion, comme Artaud, mais n'y adhèrera personnellement jamais.

CHAPITRE III

L'INVITATION AU PARNASSE: *CREDO IN UNAM*

"Quand les deux seront un, et le dehors comme le dedans, et l'homme avec la femme, ni homme ni femme." **Talmud.**

Les dix premiers vers qui ouvrent "Credo in Unam" établissent une parenté et font même voir une équivalence entre le rôle de la Terre dans la nature et la chair de la femme, toutes deux débordantes de fécondité:

Vers 4: "Que la terre est nubile et déborde de sang;
 Que son immense sein, soulevé par une âme,
 Est d'amour comme Dieu, **de chair comme la femme,**"

Il semble même que l'homme n'y soit point nécessaire, sauf pour agir, en tant que catalyseur, comme le soleil, c'est-à-dire pour "verser l'amour brûlant à la terre ravie" (vers 2). Pourtant, la présence masculine pourrait être inscrite de façon perverse et subliminale dans le troisième vers: "Et quand on est couché sur la vallée, on sent". Le pronom indéfini "on" me semble receler le masculin, de même que le syntagme "*couché sur la vallée*", associé au dixième vers: "Et tout croît, et tout monte! — O Vénus, O Déesse!", me semble connoter une allusion sexuelle, surtout si on accorde à "*terre ravie*" le sens de prendre de force. Évidemment, s'il s'agit dans le cas de "*ravie*" d'un participe passé, l'action est imputable à la fois au soleil et à son pendant masculin que dissimule le pronom indéfini "on"; s'il s'agit d'un

adjectif qualificatif ayant la même orthographe, la terre (comme la femme) serait alors dans un état de ravissement produit par l'action du soleil ou de l'homme qui la ravit.

Au début, le lecteur est amené à croire que la femme dont il est question serait Cybèle, la grande déesse phrygienne de la fertilité, mais dès le neuvième vers, Rimbaud la nomme Vénus, tout en la comparant pourtant à "la terre nubile renfermant le grand fourmillement de tous les embryons" (vers 8). On est tenté de se demander si la conjonction "et", qui fait partie du titre "Soleil et Chair", sert à unir les deux termes qu'elle sépare, ce qui serait conforme à sa nature, ou alors si la conjonction est dénaturée et ne vient pas plutôt illustrer le fossé qui sépare Cybèle de Vénus, l'homme de la femme, le soleil de la terre.

On "*sent*" qu'il y a anguille sous roche avec l'équation implicite créée par la désignation différente du nom de la déesse (Vénus pour Cybèle), et par le rapprochement également implicite Terre/Femme, Soleil/Mâle, Cybèle/Vénus/Chair, procédé qui donne lieu à un choix, à une option (du latin "*optare*"), un souhait, qui commande normalement pour les verbes une forme optative, alors que Rimbaud les a tous conjugués au présent. C'est le début du onzième vers qui remplace l'optatif sous-entendu dans les dix premiers vers: "Je regrette les temps de l'antique jeunesse". Le *regret* est l'effet par rapport à une cause présumée, un souhait *préalable*. L'oxymoron "*antique jeunesse*" a évidemment pour effet d'éveiller le lecteur à l'anomalie précédemment dénoncée, qui consistait à prendre Vénus pour Cybèle, tandis que le syntagme "*je regrette*" est employé dans le sens d'un conditionnel (ou optatif), "*j'aimerais*", ou encore d'un conditionnel passé (première forme) "*j'aurais aimé*", et même davantage comme un conditionnel passé à la deuxième forme: "*j'eusse aimé*".

Ce poème s'adressait à "*tous les bons Parnassiens*, — *puisque le poète est un Parnassien*, — *épris de la beauté idéale*",⁸⁸ et portait alors le titre de

⁸⁸ Lettre envoyée à Théodore de Banville, le 24 mai 1870.

"Credo in Unam", qui signifie: "Je crois en Une". Voici maintenant l'avenir que prédisait Michelet à la femme à venir, dans l'Épilogue de **La Sorcière**:

La Sorcière a péri pour toujours, mais non pas la Fée. Elle reparaitra sous cette forme immortelle. La Femme, aux derniers siècles occupée d'affaires d'hommes, a perdu en revanche son vrai rôle: celui de la médication, de la consolation, celui de la fée qui guérit. — C'est son vrai sacerdoce. Et il lui appartient, quoi qu'en ait dit l'Église. Entre les malades et les enfants, il y a fort peu de différence. À tous les deux il faut la Femme. Viens **Soleil!** On t'adore d'avance, mais tout en profitant de ce dernier moment de rêve... Il va poindre... Attendons dans l'espoir, le recueillement.⁸⁹

Vu par Rimbaud sous la loupe de Michelet, "**Soleil**" pourrait maintenant devenir synonyme de la femme Vénus et, par conséquent, de l'Amour idéalisé, tandis que "**chair**" qualifierait la Fertilité dans la nature divine de l'homme, sans obligation de recourir à la femme contemporaine, telle que l'ont réduite les religions chrétiennes. Il s'agirait alors d'un appel direct lancé à la femme *porteuse d'hommes*, consolatrice, et un peu sorcière. Ce texte présenté sous des allures juvéniles, presque naïves, est un ardent réquisitoire pour la femme et contre la maternité, celle qui fait de l'homme le fils de la femme. On évoque Cybèle au vers 26, mais son rôle est plutôt celui d'une bonne et bienveillante grand-mère, une nourrice, non pas une mère succédant à Vénus, prenant sa relève, celle-ci gardant toujours son rôle de courtisane, mais une consolatrice et une bonne fée. Ainsi les vers suivants:

vers 10: "Je regrette les temps de l'antique jeunesse,

vers 14: "Je regrette les temps où la sève du monde,

vers 25: "Je regrette les temps de la grande Cybèle,

vers 30: "L'Homme suçait, heureux, sa mamelle bénie,

⁸⁹ op. cit., p.278.

vers 31: "Comme un petit enfant, jouant sur ses genoux.

vers 32: "Parce qu'il était fort, l'Homme était chaste et doux."

On subodore dans ces quelques vers la théorie du "*bon sauvage*" de Jean-Jacques Rousseau qui, comme Rimbaud, avait rêvé d'un retour aux sources, à un Âge d'or de l'humanité.⁹⁰ Comme son aîné, Rimbaud déplore qu'on en ait réduit la pensée aux savoirs, *parce que les commencements de toutes choses nous échappent*.. Les vers 86 à 111 sont une référence à la religion "*essentielle*" minimale, de l'homme de coeur, qui sait tout ce qu'il a besoin de savoir sans éprouver les affres de l'angoisse métaphysique.

Les Anciens se méfiaient de la filiation passant obligatoirement par l'entremise de la femme et les Grecs avaient entretenu un vague rêve de pouvoir se reproduire de façon "*divine*". Ils prenaient les hommes pour d'anciens dieux déchus et ils étaient réticents à admettre la nécessité biologique de la femme dans la reproduction. Voici ce que disait Hésiode, dans **Les travaux et les jours**: "Pour remplacer ce feu que lui avait volé Prométhée, Zeus créa un mal, destiné aux humains, en place d'un bien; il créa ce mal si beau, la femme, piège profond et sans issue destiné aux humains."⁹¹ Le **Zohar**, qui est le livre majeur de la Kabbale juive, disait au sujet de la femme: "Le corps est à l'âme ce que la femme est au mâle."⁹²

Admettre la sexualité dans un but de reproduction, c'était pour les Anciens se résigner à la condition de mortels, reconnaître les limites de leur propre vie, qu'il importait de transmettre si on voulait échapper à la mort inéluctable. C'était aussi accepter la souffrance et le travail quotidien, qui sont le lot de tous les humains. La femme, ce "*cadeau des dieux*", était la seule façon de prolonger leur propre vie, leur postérité, en mettant au monde des enfants qui mourraient à leur tour. L'idéal masculin, l'homme

90 Rousseau, Jean-Jacques, *Oeuvres complètes*, La Pléiade, "Discours sur l'inégalité", première partie, p.160: "L'espèce était déjà vieille, et l'homme restait toujours enfant."

91 Cornélius, J.B., *op. cit.*, p.37.

92 Roland, Paul, *La Kabbale*, éditions Henri Veyrier, 1987, p.143.

réellement fort dont rêve Rimbaud, aurait pu être, à une certaine époque, celui qui aurait pu résister à la femme mortelle, demeurer chaste, et peut-être ainsi gagner l'éternité.

Les mythes ont propagé les images de vierges accouchant de dieux, légendes ou mythes qui se prolongèrent jusqu'à la naissance du Christ lui-même qui dut, pour être Dieu, être enfanté par la Vierge Marie. Contrairement à l'homme d'aujourd'hui, l'homme d'une telle époque ne "*savait*" rien, mais il faisait confiance à la Nature et à ses propres sens, "*sans poser de questions*". Ce n'était donc pas un savant, un homme de Raison, quelqu'un qui cherche la cause *après* l'effet, mais un homme de foi, **soumis** au fait, **un Poète**. Les deux vers suivants définissent bien la plupart des contemporains de Rimbaud:

Vers 33: "Misère! Maintenant il dit: Je sais les choses

Vers 34: "Et va, les yeux fermés et les oreilles closes."

Les vers des trois premières parties de "Soleil et Chair" ne sont pas mythologiques (bien que Rimbaud lui-même ait ainsi qualifié tout le texte, dans une autre lettre adressée un an plus tard, en mai 1871, à Théodore de Banville),⁹³ mais reflètent plutôt les philosophies à la mode chez les Romantiques à partir de Rousseau, Hugo, Musset, Vigny, sans oublier quelques poètes latins, dont Ovide. Rimbaud se fait la main à la plume, sans jamais nommer ses modèles. Seule la quatrième partie du poème mérite le qualificatif de mythologique, la nomination des dieux et demi-dieux de l'Olympe occupant la majeure partie du texte.

Plus évidente encore se dessine la profession de foi anti-chrétienne de Rimbaud, dans le titre original latin "*Credo in Unam*", qui constitue une opposition ironique au "*Credo in unum Deum*", le "Je crois en Dieu" catholique, qui se termine aussi par "*Credo et Unam*" auquel vient s'ajouter

⁹³ Dans cette seconde lettre à Théodore de Banville, il mentait encore une fois sur son âge et joignait à cette lettre un texte railleur, contre les parnassiens, intitulé: "Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs".

la litanie suivante: "*et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam*". Croire en Soleil et Chair équivaut à vouloir réhabiliter la Femme, mais pas n'importe laquelle: l'ancienne fée, la grand-mère Cybèle, et aussi la grande déesse Vénus, appelée Aphrodite chez les Grecs. Sa déclaration d'amour se juxtapose à une cinglante rebuffade du christianisme confirmant ainsi son intention blasphématoire et sa volonté païenne:

Vers 47: " — Oh! la route est amère"

Vers 48: "Depuis que l'autre Dieu nous attelle à sa croix;"

Ces deux vers sont enchâssés à même la profession de foi, au *choeur* du "Credo in Unam":

Vers 46: "Je crois en toi! je crois en toi! Divine mère,"

Vers 47: "Aphrodité marine!"

Vers 49: "Chair, Marbre, Fleur, Vénus, c'est en toi que je crois!"

La pluralité des images de ce dernier vers ne forme pas un pluriel grammatical, comme dans le cas d'une gradation, mais une singulière Vénus: "C'est en toi que je crois!", Vénus à la fois **végétale** (Fleur), **minérale** (Marbre), et **animale** (Chair), toutes parties intégrantes du *tout* cosmique. Présenté sous forme de paradigme syntagmatisé, le vers 49 permet de visualiser, encore plus clairement, que *le réel ne s'oppose pas à la poésie*, qu'il donne même naissance à la Vénus ouranienne, l'Aphrodite "*marinée*": Aphrodité marine (vers 47), comme dans crudité, beauté, atrocité, férocité, sensualité, une Aphrodite magiquement substantivée par l'accent aigu, que Rimbaud ajoutera plus loin dans le même poème, aux noms d'Europe (**Europé**) et d'Ariane (**Ariadné**), pour mieux les marier phonétiquement avec ceux d'Astarté, **Séléné** et **Thésée**.

Puisque rien de ce qui constitue le réel ne s'oppose à la poésie, la seule syntaxe devient celle de l'association selon des sympathies sonores. L'inconnu colle donc au réel et ne constitue pas un saut dans l'infini, comme chez les premiers Romantiques. Le futur "*voyant*" ne se sépare pas de l'univers, *il le rejoint..* Ce poème présente un type de syntagme basé sur les sonorités constituant une chaîne signifiante que l'on peut *entendre* ; mais il contient aussi la chaîne que sous-entend le paradigme latin *suggéré* par le titre original "Credo in Unam", que l'on peut deviner, éprouver, *sentir*.

Paul Verlaine ne dira-t-il pas dans "Jadis et Naguère": "Chair! ô seul fruit mordu des vergers d'ici-bas". En latin, "**Chair**" se dit "*corpus*", mais aussi "*pulpa*" lorsqu'il s'agit de fruits, tandis que la pomme cueillie dans un verger se dit "*malum*", qui désigne aussi le **mal**, le **malheur** ("*aliud ex alio malum*", — un malheur n'arrive jamais seul —). Ève, la femme "*naturelle*", a été tuée par la religion chrétienne. Ève est associée à la pomme, qui elle-même est associée à la Faute, au Mal, à l'arbre du Bien et du Mal. On retrouve donc là, occulté mais présent, un autre paradigme constitué de la **femme**, la **chair**, la **pomme**, et le **mal**, que sous-tend l'étymologie latine de "**Chair**".

Nous l'avons déjà dit, Rimbaud fut largement influencé par les ouvrages de Michelet, et particulièrement par **La Sorcière**, dans lequel on recommandait la lecture d'un ouvrage de Louis Figuier, **Histoire du Merveilleux**, ce même auteur que Rimbaud recommandera un an plus tard à Théodore de Banville, à la fin du poème intitulé "Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs", afin que les parnassiens s'en inspirent, "pour la

composition de Poèmes pleins de mystère".⁹⁴ Mais il y a aussi deux autres ouvrages recommandés fortement par Michelet au lecteur de *La Sorcière* : "Les Fées", d'Alfred Maury, dans lequel on parle de la jolie reine Mab (Rimbaud dira dans "Villes": "Des cortèges de Mabs en robes rouges, opalines..."), et *Rituel de Haute Magie*, d'Eliphas Lévi, paru en 1860, Eliphas Lévi étant le pseudonyme de l'ancien prêtre catholique Alphonse-Louis Constant, 1810-1875.

C'est à partir de ces ouvrages que Rimbaud alignera la plupart des conceptions poétiques qui ne le quitteront plus, et avec lesquelles il effectuera les plus étonnantes variations, à partir de la syntaxe ou encore du lexique. Voyons donc ce que disait Eliphas Lévi à propos de la Femme dans *Histoire de la Magie*, publié cette fois en 1856, propos que Rimbaud reprendra, en partie, dans la "Lettre du Voyant" en 1871:

Le Verbe s'est fait homme, mais c'est quand il se sera fait "*femme*" que le monde sera sauvé. C'est le génie maternel de la religion qui apprendra aux hommes les sublimes grandeurs de l'esprit de charité, et alors la Raison se conciliera avec la Foi parce qu'elle comprendra, expliquera et gouvernera les Saintes folies du dévouement et de la Fraternité.⁹⁵

⁹⁴ Rimbaud: "Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs", 14 juillet 1871:
 "—Surtout, rime une version
 Sur le mal des pommes de terre!
 — Et, pour la composition
 De Poèmes pleins de mystère

Qu'on doive lire de Tréguier
 A Paramaribo, rachète
 Des Tomes de Monsieur Figuier,
 — Illustrés! — chez Monsieur Hachette!"
 Alcide Bava.
 A. R.

⁹⁵ Tel que rapporté par Charles Chadwick, dans *Études sur Rimbaud*, A.G. Nizet éditeur, Paris 1960, p.85. In Lévi, Eliphas, *Histoire de la Magie*, "Apostolat des femmes de saints et spirituel amour", p.p.348-349.

Toujours du même auteur, et dans le même livre:

Avec la Grèce, nous touchons à l'époque où les sciences exactes de la magie vont se revêtir de leur forme naturelle, la Beauté: une compagne va naître à l'Homme, la Vénus céleste, Vénus chaste et féconde...⁹⁶

Finalement, pour compléter le tableau, une dernière citation: "Quand l'homme aura rendu la liberté à la femme en la respectant comme sa mère, la femme lui rendra l'amour et le péché de la naissance s'effacera."⁹⁷

On sait que Rimbaud visait la Fraternité universelle, le *nouvel Amour*, la Charité "en l'humanité fraternelle et discrète par l'univers sans images", disait-il dans "Sonnet".⁹⁸ La voyance, comme l'*état de grâce*, résulte d'un mouvement pour sortir de soi, d'un mouvement d'amour. Rimbaud cherche à **communier en secret** avec ses semblables, mais pas nécessairement à *communiquer*. Il tente de construire dans la solitude et le secret un monde fraternel, le propre de la vraie fraternité étant de ne plus faire de distinction entre les hommes, les animaux et les choses. C'est une fusion de soi dans tout ce qui existe ou peut avoir vertu d'existence, que sa nature soit végétale, minérale ou animale (comme la Vénus du vers 49).

La "Lettre du Voyant" le disait d'ailleurs clairement:

Donc le poète est **chargé** de l'humanité, des animaux même. Ces poètes seront! Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme, — jusqu'ici abominable, lui ayant donné son **renvoi**, elle sera poète, elle aussi! La femme trouvera de l'inconnu! Ses mondes d'idées différeront-ils des nôtres? Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses; nous les prendrons, nous les comprendrons.⁹⁹

96 **Ibid.**, p.185.

97 **Ibid.**, p.p.526-527.

98 **Illuminations**, "Sonnet": "*Homme* de constitution ordinaire, la chair n'était-elle pas un fruit pendu dans le verger, ô journées enfantes! le corps un trésor à prodiguer;"

99 "Lettre du Voyant", envoyée à Paul Demeny, le 15 mai 1871.

Donner à la femme son *renvoi*, mettre fin à son servage, c'était le thème de *La Sorcière* de Michelet, ainsi que des autres ouvrages cités. "*Nous les prendrons*", suivi de "*nous les comprendrons*", semble porter en lui le même germe que celui sur lequel Rimbaud avait lui-même attiré l'attention de Georges Izambard ¹⁰⁰ lorsqu'il parlait de "*penser*" sur la première lettre de l'alphabet: "Je pense. On devrait dire: On me pense. Pardon du jeu de mots". Nous *prendrons les femmes* sous-entend prendre **avec** nous, c'est-à-dire que nous les **con-prendrons**, dans le sens d'une incorporation, de *confrérie*, dans la grande fraternité des poètes créateurs. La règle de grammaire qui oblige à mettre un "m" devant un "p" et un "b", empêche d'abord le lecteur de réaliser qu'il s'agit du même préfixe que dans *confrérie*, l'amenant plutôt à se diriger vers le paradigme de la *compréhension*, occultant ainsi tout le côté charnel que connote l'*incorporation*, cet héritage qui lui vient du latin *corpus*.

Rimbaud fait également allusion à la Grèce dans la "Lettre du Voyant": "En Grèce, ai-je dit, vers et lyres rythment l'action. Toujours pleins du Nombre et de l'Harmonie, ces poèmes seront faits pour rester. — Au fond, ce serait encore un peu la Poésie grecque." Nous verrons, plus loin dans le cadre de cette recherche, que Rimbaud était particulièrement fasciné par les sciences exactes, les calculs savants, l'ingénierie et les mathématiques, en somme, par les nombres. La philosophie occulte qui lui semblera la plus poétique, pendant un certain temps, sera celle qui rattache aux nombres les idées absolues pour créer les mathématiques de la pensée. Les lettres serviraient alors d'auxiliaires aux nombres et la parole deviendrait ainsi une science exacte, une *Révélation*, les mots s'expliquant par les lettres et les lettres par les nombres.

Devenir un musicien de la Raison ¹⁰¹ et un gracieux mathématicien de l'Harmonie, voilà ce que souhaitait Rimbaud et qui lui fut inspiré par les lectures qu'il fit, à n'en pas douter, des livres d'Eliphaz Lévi, de Louis

¹⁰⁰ La première lettre dite "du Voyant" fut envoyée à M. Izambard le 13 mai 1871.

¹⁰¹ Rimbaud donnait à "Raison" une signification platonicienne. J'apporterai des explications supplémentaires lors de l'analyse du poème "Voyelles".

Figuier, de Michelet et Baudelaire, à l'époque de son adolescence. Ainsi conçue, la poésie devient alors instrument de mysticisme, de *pureté solitaire*, de froide virginité, *harmonieuse comme les nombres*. Organiser la pensée et ensuite la formaliser débouchera à chaque fois sur une *invention* poétique, un nouveau *jouet* créé pour son inventeur, qui demeurera seul dépositaire de la clef. C'est un art de symboles, une métaphysique cherchant une confirmation de son système, un art de *l'inexactitude* auquel Rimbaud renoncera bientôt comme un enfant fatigué du même jouet, lorsqu'il aura terminé d'en explorer toutes les facettes.¹⁰²

"Soleil et Chair" est un poème expérimental avec lequel Rimbaud explore diverses avenues syntaxiques, mythologiques et sémantiques. Ainsi, ce jeu qu'il s'octroie avec Ariadné et la voile blanche de Thésée qui, nous le savons, était noire,¹⁰³ mais qu'une simple virgule placée dans la phrase par Rimbaud pourrait colorer de **blanc**:

102 Par exemple, en Guématrie, terme par lequel on désigne la "science des nombres", 4 peut être égal à 1, en additionnant les unités qui constituent le nombre 4: $1+2+3+4=10$; et si on fait la somme théosophique de 10, soit $1+0=1$, le chiffre 4 devient ainsi égal à 1. La même chose peut être faite avec les mots, mais à quoi bon, finira par se dire le "*Suprême savant*".

103 Diel, Paul, *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*, Petite bibliothèque Payot, Paris, 1966, p.207. "À l'époque, les Athéniens devaient envoyer chaque année un tribut à Minos, le roi de Crète pourtant reconnu pour sa sagesse. Ce tribut consistait en sept garçons jeunes et sept jeunes filles devant être jetés en pâture à un monstre, mi-homme mi-taureau qui se repaissait de chair humaine. Ce monstre, le Minotaure, habitait un labyrinthe souterrain bâti par Dédale, le père d'Icare. Le Minotaure est fils de Poséidon et de Pasiphaé, reine de Crète, épouse de Minos. Thésée décide donc de combattre le Minotaure. Le temps venu où le tribut est attendu en Crète, Thésée s'embarque avec les victimes. Selon la coutume, les voiles du vaisseau sont noires, en signe de deuil. Thésée promet à son père Égée, en cas de victoire, de l'annoncer de loin en remplaçant les voiles noires par des voiles blanches. Thésée tue le Minotaure avec la massue de cuir, l'arme du brigand. L'amour qu'il feint d'éprouver pour Ariane n'est qu'un prétexte, un calcul perfide. Il tombe amoureux de la soeur d'Ariane, Phèdre, et ne quitte pas la Crète en héros, il s'en va tel un brigand. Il enlève Ariane et Phèdre, les filles de Minos, par vengeance. En route vers Athènes, Thésée abandonne Ariane. Il oublie même de hisser la voile blanche, comme il avait promis de le faire, pour annoncer sa réussite. Égée, en apercevant la voile noire, se précipite dans la mer."

Vers 123: " — O grande Ariadné, qui jettes tes sanglots

Vers 124: "Sur la rive, en voyant fuir là-bas sur les flots,

Vers 125: "**Blanche** sous le soleil, la voile de Thésée,

Vers 126: "O douce vierge enfant qu'une nuit a brisée,

Vers 127: "Tais-toi!"

Le mythe veut que Thésée ait quitté le port et son père Égée pour voguer sur la mer (qui porte le même nom que son père) vers l'île de Crète, pour tuer le Minotaure. S'il triomphait du monstre, il devait changer sa voile noire contre une voile blanche signalant ainsi de loin sa victoire à Athènes. Or, par légèreté d'esprit, **il oublia de le faire** et son père, le vieil Égée, voyant revenir la voile noire, se jeta dans la mer. Tels que formulés par Rimbaud, les vers 123 à 125 laissent entendre que c'est la voile de Thésée qui serait blanche, alors que c'est la douce Ariadné que l'adjectif blanche doit qualifier. Serait-ce l'action du soleil qui "*blanchirait*" cette voile noire? Curieusement, toute cette quatrième partie du poème est d'une blancheur immaculée: on y retrouve des expressions comme splendeur de la chair, Kallipyge (sic) la blanche, Ariadné la blanche, le bras blanc d'Europé, Zeus le taureau blanc, le grand Cygne blanc, la blanche Séléné, etc. Cependant, une seule chose dans tout le paradigme du blanc ne pouvait y être incluse, selon le mythe, et c'est la voile de Thésée, que **seule la césure du vers 125 permet de noircir!**

On retrouvera le même genre de procédé syntaxique dans un poème que Rimbaud écrira deux ans plus tard, et qui s'intitule "Chanson de la plus haute tour", dans le quatrième sizain:

vers 19: "Ainsi la Prairie

vers 20: "À l'oubli livrée,

vers 21: "Grandie, et fleurie

vers 22: "D'encens et d'ivraies

vers 23: "Au bourdon farouche

vers 24: "De cent sales mouches."

La prairie est effectivement **livrée** à l'oubli, mais elle est aussi **grandie et fleurie** "au bourdon farouche de cent sales mouches". Être, pour la prairie, livrée à l'oubli, c'est aussi fleurir et grandir **au** bourdon farouche de cent sales mouches. L'article contracté "*au*" remplace généralement dans une citation la locution "à le", ou "à les" (ex: je vais au cinéma, je suis au courant, etc.) Dans le cas qui nous intéresse ici, l'article "*au*" se substitue à la préposition "**par**", qui devrait être employée pour dire: par l'action du bourdon farouche de cent sales mouches, alors que le texte dit que la prairie est **grandie** d'encens et d'ivraies "**au** bourdon farouche de cent sales mouches". **Au** est aussi le symbole chimique de l'or. L'action du bourdon des mouches sales produirait ainsi sur la prairie en jachère une action alchimique qui la transformerait, de matière anodine et vulgaire (*materia prima*) livrée à l'oubli, en une féerie orée, la faisant passer d' "*oubliée*" à **aurifique**. Nous verrons Rimbaud reprendre encore cette idée d'action des mouches sales sur la matière inculte ou larvaire, dans le poème intitulé "Voyelles", dans la partie consacrée à la création.

Le participe passé "**livrée**" est passif et se rapporte à "*l'oubli*", auquel la prairie est laissée; tandis que "**grandie et fleurie**" sont tous deux actifs, tout en se rapportant aussi à la prairie, **sans toutefois se référer à l'oubli**, comme pourrait le laisser supposer leur voisinage syntaxique, séparés par la virgule et unis par la conjonction "*et*". **Livrée, grandie, et fleurie** sont placés en relation syntaxique, ce qui laisse entrevoir une sorte de complémentarité entre eux, comme s'il s'agissait d'une gradation, d'une accumulation, alors qu'en réalité, les deux *virgules* et la conjonction "*et*", font presque figure de murs entre eux. Présenté ainsi, être "*livrée à l'oubli*" devient synonyme d'être livrée au bourdon farouche de cent sales mouches. Tandis que "*grandie et fleurie*" reflète la conséquence d'une telle action causale. L'effet d'étrangeté est souvent produit, chez Rimbaud, en plaçant la

cause avant l'effet, dans l'ordre métonymique, alors qu'il s'agit de la transformation métaphorique d'une matière brute, collée au réel, d'une mise en poésie du réel, et dans un tel cas, **poésie devient paradoxalement synonyme de réalisme.**

Rimbaud revient très souvent à ses premières images poétiques. Ainsi, les "*fleurs de chair*" évoquées plus tôt dans ce texte apparaîtront de nouveau un an plus tard, en juin 1871,¹⁰⁴ dans un poème intitulé "Les Poètes de sept ans":

vers 58: "Il lisait son roman sans cesse médité,

vers 59: "Plein de lourds ciels ocreux et de forêts noyées,

vers 60: "De **fleurs de chair** aux bois sidéraux déployées,

vers 61: "Vertige, écroulements, déroutes et pitié!"

On voit encore par cet exemple le travail pervers de la conjonction "et", comme tout à l'heure avec "*grandie et fleurie*", où elle désunit beaucoup plus qu'elle n'unit "*déroutes et pitié*", un pluriel et un singulier, alors qu'elle pourrait unir plus logiquement deux pluriels comme "*écroulements et déroutes*", ou encore deux singuliers comme "*vertige et pitié*". Rimbaud s'amuse à perturber les fonctions syntaxiques des virgules, des conjonctions, pour donner à ses textes un niveau supplémentaire d'indétermination, propre aux grands textes littéraires. Le poème "Soleil et Chair" offre d'autres jeux, phonétiques ou homophoniques, comme aux vers 120 à 123, où l'on retrouve côte à côte, **Héros, Éros, des roses, écloses**, alors que l'on constate que les lettres et les sons peuvent être tour à tour interchangeables; ou encore aux vers 64 et 65, ce petit jeu pour fausser la

¹⁰⁴ Mais elles étaient aussi apparues sous formes d'inversion, *chair de fleur* plutôt que *fleurs de chair*, en Août 1870, dans un poème intitulé "Les réparties de Nina":
 "Ton goût de framboise et de fraise,
 O chair de fleur!
 Riant au vent vif qui te baise
 Comme un voleur."

rime: "Vénus avec venus (participe passé), Vénus est venue, si elle revenait, si les temps revenaient, les temps qui sont venus."

La forme traditionnelle, celle de ses lectures de Rousseau, Hugo, Vigny, Banville, Michelet et tous les autres qu'il a dévorés, ne servira que de moule à pétrir le vocable nouveau. À partir de mai 1871, des textes comme "Les Assis", "Les douaniers", "Oraison du soir", "Chant de guerre parisien", "Les poètes de sept ans", "Le coeur volé", etc., serviront de canevas à la langue "*nouvelle*", exhibant pêle-mêle leurs termes scientifiques, néologismes, patois ou mots forgés, ou encore modifiés de nouvelle façon affective. Les violences verbales, pour ressusciter la langue momifiée par la syntaxe et tant de dictionnaires, produiront pour l'usager désireux de tout chambarder, le même effet qu'obtiennent ceux qui déplacent les meubles d'un appartement plutôt que d'en déménager, lorsqu'ils n'arrivent plus à contempler la vue des mêmes murs sous le même angle.

Peu à peu, la discursivité disparaîtra des futurs textes en vers de Rimbaud et l'expression de sa pensée prendra un tour extraordinairement elliptique, l'image symbolique deviendra auto-suffisante.

CHAPITRE IV

LE SONNET DES VOYELLES

"Qu'y a-t-il dans un nom? Ce qu'on appelle rose, avec tout autre nom, embaumerait tout autant..."

Shakespeare, "Roméo et Juliette".

Le poème des voyelles donne encore lieu aujourd'hui à toutes sortes d'interprétations, parfois sérieuses, parfois farfelues, et on peut certainement y trouver un terrain fertile pour accoucher des théories les plus diverses. Pas plus que quiconque, Rimbaud emportant son secret, je n'ai la prétention d'en détenir la clef mais, devoir obligeant, basés sur les recoupages qu'un étudiant sérieux de l'oeuvre rimbaldienne peut réussir à rassembler pour en faire un tissu signifiant, je vous offre ces quelques "*sapientis*" feuillets du carnet d'un toujours anonyme lettré.

Rendu à ce stade de la recherche qui doit l'amener à devenir le "*Suprême Savant*," Rimbaud n'est toujours âgé que de dix-sept ans. Sa symbolique se veut un amalgame entre les sons, les nombres, les éléments de la Nature, les couleurs, une harmonie parfaite comme celle qui existe dans l'Univers cosmique qu'elle veut représenter. La prémisse de cette logique repose sur le principe qu'il n'y aurait qu'une matière *unique* composant l'Univers, ou, autrement dit, "tout serait dans tout".

À plusieurs reprises, pendant cette même période, Rimbaud se présente comme un alchimiste. Il le dit dans la "Lettre du Voyant", celle du 15 mai

1871, adressée à Paul Demeny; il en parle aussi dans "Voyelles" et dans "Alchimie du Verbe", et de façon implicite dans plusieurs autres textes. Transformer la langue, comme *matière première*, débouche sur une métamorphose spirituelle de l'artisan alchimiste, une "*Opération*" sur lui-même ("Je devins un Opéra fabuleux", dit-il dans "Alchimie du Verbe"), à la fois ontologique et cosmique. À l'aide de la symbolique des lettres, des couleurs et des sons, Rimbaud veut accomplir son "*Grand Oeuvre*", le livre-miroir du Monde, où chaque chose pourrait être nommée, et les voyelles représentent la clef par laquelle toute chose pourrait être créée ou suggérée, étymologiquement et sémantiquement. Les lettres sont effectivement des formes harmonieuses et les couleurs sont des nombres, des vibrations mesurables. "Toujours pleins du Nombre et de l'Harmonie, ces poèmes seront faits pour rester. — Au fond, ce serait encore un peu la Poésie grecque."¹⁰⁵ La partie *sensible* du Signe, l'image acoustique, le signifiant de Saussure, ce symbole parfait d'une absence, voilà la matière première sur laquelle il décide de "*travailler*".

Son système circulaire, basé sur les voyelles, vise par la totalité des possibles qu'il engendre (par la "*latence*" du mot), à enraciner ce qui peut être vu dans les choses, c'est-à-dire le **visible**. Son but est de doubler ce qui est déjà visible, *re-présenter* le double visible du caché, comme on masque parfois son visage ou son corps, en montrant ce qui ne veut pas être vu. Rimbaud, surtout par ses lectures de Goethe, Hegel, Shakespeare et bien sûr de Baudelaire, est devenu convaincu que la Nature entière est un système de correspondances, — un livre qui renvoie au Créateur, qu'il existe un parallélisme absolu entre le monde visible et l'invisible. L'éclatement du langage, qu'il juge sclérosé, donnerait naissance à un nouveau réseau symbolique impliquant à la fois une désocialisation de la langue et une dépersonnalisation de l'exécutant, visant en cela une *re-naissance*.

Pour atteindre son but, Rimbaud utilisera les outils linguistiques et stylistiques qu'il maîtrise à merveille, par exemple sa virtuosité en latin, qui lui permettra de créer de nouveaux paradigmes et de tricher avec la syntaxe,

¹⁰⁵ Lettre du Voyant, 15 mai 1871, à Paul Demeny.

sa connaissance de l'étymologie grecque, et son appétit pour les mots étranges, argotiques, ou simplement ceux qu'il déforme pour se les approprier. Le lecteur doit constamment garder tous ses sens en éveil pour déceler les tournures malicieuses qui échappent aisément à l'attention d'une lecture rapide, ou encore pour tenter de percer le secret d'un mot qui semble erroné, perdu dans la phrase, ou écrit de façon *fautive* .

Voyelles, vient du latin *vocalis*, *vox*, c'est-à-dire la **voix**, ce qui laisse entendre que ces lettres, au nombre de six (en y ajoutant le **Y**), servent de *clairon* au langage, de résonateur linguistique permettant d'entendre le *son des choses* . La voix, que l'on peut entendre, peut être encore mieux *vue*, si celui qui la manie la *colore* brillamment. Les voyelles pourraient alors devenir les voix de ceux qui voient les voies. Un rapprochement évident avec la peinture peut aussitôt s'établir, de même qu'avec la mythologie, qui favorise depuis toujours l'autorité des symboles visuels sur celle des notions abstraites, pour ajouter du **réalisme** au sein de la poésie. À l'ordre, aux valeurs inventées, à la syntaxe, à la grammaire, aux mots, la poésie opposera **ce qui existe** réellement, les couleurs, les nombres, les voyelles, tout ce qui entre dans l'oeil, mais, *avec l'appui des autres sens*:

Le symbole est le langage de la mythologie. Les premiers maîtres de l'humanité avaient compris que pour parvenir à l'intelligence, il fallait s'adresser aux yeux. Ils savaient que le symbole se grave plus aisément dans l'esprit que la notion, qu'il exerce un pouvoir que n'aura jamais l'idée abstraite, qu'il permet une pluralité d'interprétations *que ne comporte pas le mot*.¹⁰⁶

Rimbaud tentera d'établir une relation équivalente à celle qui existe de façon harmonieuse dans le Cosmos, entre les cinq éléments que sont **l'eau, l'air, le feu, la terre et l'éther**, et les cinq sens de l'homme¹⁰⁷, en accordant toutefois une place prépondérante à **la vue**, sur tous les autres

¹⁰⁶ Prieur, Jean, *Les Symboles universels*, Éditions Fernand Lanore, Paris, 1982, p.16.

¹⁰⁷ Le masculin est utilisé dans un sens restrictif: ma femme possède un sixième sens.

sens. Ce rapprochement **Homme-Nature** permettra rapidement d'entrevoir une sorte de parallèle entre l'oeil de l'homme et le double rôle joué par le soleil dans la nature: il est à la fois agent de la vision du monde, sans lequel cet univers où nous vivons serait plongé dans une noirceur éternelle; en même temps, il est "foyer de vie qui féconde la terre"¹⁰⁸ en réchauffant toute la planète. De la même façon, l'homme serait lui aussi nourri par la vue du monde, fécondé par cet oeil qui intérioriserait la Beauté du monde, faisant naître en lui les idées du Beau et du Bien, le rendant semblable à un *petit soleil*, à un **Fils du Soleil**.

Selon la Genèse, on dit que lorsque le Créateur posa son regard au-dessus des Eaux, l'Univers fut. Cette affirmation a donné naissance au symbolisme du *Rayon*, du dard, de la flèche qui donne la vie ou qui tue, de l'Arc-en-ciel qui représente l'Alliance conclue entre le Ciel et la Terre, après le Déluge. La science moderne a établi que la couleur est une vibration, une radiation dont on peut établir la fréquence: une couleur est par conséquent un Nombre, une *réalité objective*. Voir les couleurs du monde, le monde en couleur diraient certains, équivaut chez le Poète à un plus grand réalisme.

Rimbaud parlait de la quintessence des poisons, qu'il fallait garder en soi pour devenir "Voyant".¹⁰⁹ Dans le Cosmos, c'est l'éther qui joue le rôle d'essence cinquième. Aristote, dans le **De Anima**, montrait la relation qui existe entre l'éther, la lumière, et tout ce qui est *transparent*:

L'éther est source de la lumière et joue le rôle de lumière. Il est également source de l'eau; c'est l'élément qui remplit l'espace céleste entier et à partir duquel sont formés les astres. En tant que principe *positif*, l'éther s'associe à l'oxygène, principe *néгатif*, dans la lumière, et par là pénètre

108 "Soleil et Chair".

109 "Lettre du Voyant": "Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les *quintessences* ." Voir, se substitue à dire, devient création: voir, c'est faire.

les corps translucides. Pour les corps opaques, l'éther s'associe à la chaleur pour les pénétrer.¹¹⁰

Selon le même auteur, il semble que Hegel considérait l'éther comme une matière à la fois spirituelle et matérielle, apparentée au Soleil par sa fonction d'agent de la vision du Monde. L'éther, nous l'avons vu, s'associe tour à tour à des principes négatifs et positifs (Oxygène et Soleil) pour pénétrer les corps translucides et opaques.

Platon cherchait aussi, entre autres choses, la clef de l'amour, mais ne put décider si elle résultait d'un *accord des contraires* ou de la réunion des semblables. La grande Fraternité, le *Nouvel Amour* que cherche Rimbaud, participe d'une quintessence, d'une parenté avec l'éther, d'une association semblable à celle qui existe entre l'éther et le soleil dans la production de la lumière. Il s'agit effectivement d'une alliance entre le positif et le négatif, d'une *alliance des contraires*, comme en alchimie, où le solide et le volatil se fusionnent sous l'action d'un troisième élément, qui les "fixe". Ce qui agirait comme troisième élément pour "fixer" le nouvel Amour, serait le "nouveau langage" dont parlait la "Lettre du Voyant", un langage "qui serait de l'âme pour l'âme", qui parlerait aux sens plutôt qu'à la Raison.

L'objectivité dans la poésie, que réclame Rimbaud, par opposition à la subjectivité "fadasse" qu'il reproche à Musset, à son professeur Georges Izambard, et à bien d'autres, il en donne la définition en ouverture du recueil *Une Saison en Enfer*: "*L'absence des facultés descriptives ou instructives.*"¹¹¹ Il faut entendre *poésie objective* dans une acception *optique*, les sens servant le regard, et non plus l'inverse. Le "*Suprême Savant*" laisse les sens guider ce qu'il observe, **contrairement** à la science moderne qui ne fait qu'observer fidèlement, et strictement *rappporter* ce qu'elle a vu, refusant d'y laisser participer les autres sens. C'est encore

¹¹⁰ Vieillard-Baron, Jean-Louis, *Platonisme et interprétation de Platon à l'époque moderne*, Librairie philosophique J.Vrin, Paris, 1988, p.171.

¹¹¹ *Une Saison en Enfer*, "Introduction": "— Mais, cher Satan, je vous en conjure, une prunelle moins irritée! et en attendant les quelques petites lâchetés en retard, vous qui aimez dans l'écrivain *l'absence des facultés descriptives ou instructives*, je vous détache ces quelques hideux feuillets de mon carnet de damné."

pour Rimbaud une façon de marquer sa *différence*, sa *dissidence* surtout par rapport à la ligne directionnelle spatio-temporelle **Passé-Présent-Avenir-Métonymie-Raison**, et son adhésion à la flèche brisée et inverse, qui remonte en sens contraire le **Présent vers le Passé, puis vers l'Avenir, celle de la Métaphore, de la Poésie, des Naissances latentes, des Voyelles.**

Voyelles

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges:
— O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!¹¹²

"A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,"

¹¹² Rimbaud, *Oeuvres*, édition de Suzanne Bernard, Garnier Frères, 1960, p.110.

L'ordre dans lequel s'échelonnent les couleurs dans ce premier vers est la représentation schématique de la décomposition du spectre de la lumière blanche,¹¹³ ou spectre solaire, qui va du **rouge** à l'orangé, pour passer ensuite au jaune, au **vert**, **bleu**, indigo, et finalement **violet**. Le blanc et le noir n'entrent pas dans ce schéma puisque l'un, le **blanc**, est la somme de toutes les couleurs et que l'autre, le **noir**, est la négation de toutes ces couleurs. Dans cet alignement du spectre qui commence, comme Rimbaud l'a disposé, par le rouge, nous allons vers l'ultraviolet. Si nous allions dans le sens inverse (noir - violet - bleu - vert - jaune - orangé - rouge) nous obtiendrions ce qu'aujourd'hui on appelle l'infrarouge. Pour ceux qui pourraient se demander pourquoi Rimbaud a ignoré le jaune, l'orangé et l'indigo, c'est parce que ce sont des couleurs intermédiaires dérivées du rouge et du bleu.

L'ordre dans lequel s'échelonnent les voyelles pose aussi un problème chez la plupart des critiques, surtout en ce qui concerne l'inversion des positions entre le U et le O, qui contrevient à l'ordre alphabétique. "Je suis l'alpha et l'oméga, le principe et la fin, dit le Seigneur Dieu". (Apocalypse, 1,8.). Rimbaud fournit dans son poème les raisons qui expliquent le choix des couleurs qu'il a assignées à chaque lettre. Outre le fait que le O (Oméga) se devait de terminer la chaîne, et que le A (Alpha) se devait de la commencer, l'inversion entre le U et le O pourrait tout simplement originer d'une crainte que l'on se moque du poème, sans chercher à le comprendre. Par exemple, commencer un vers par **O vert**, pourrait s'entendre comme **ovaire**, **I bleu** dans le sens de **il pleut** ou encore **I vert** dans le sens de **Hiver**, et tout autre déviation homophonique que l'on pourrait combiner à l'une ou l'autre des voyelles et des couleurs fut soigneusement évitée.

"Je dirai quelque jour vos naissances latentes: A,"

Ces naissances, que l'on dit latentes, sont des naissances à advenir. Ce qui est latent ne s'est pas encore manifesté, connote un potentiel occulte, du

¹¹³ Petit Larousse en couleurs, édition 1987.

latin *latere*, qui veut dire se cacher. Pourtant, ces voyelles pour lesquelles le deuxième vers prédit des naissances latentes sont déjà colorées depuis le premier vers, et seront nées avant qu'on le dise, comme on formulerait syntaxiquement l'idée d'un futur antérieur, ou encore, celle d'un présent perpétuel, puisque aussitôt l'idée d'un futur (je dirai) est-elle annoncée que le vers se termine par deux points: **A**, — Voilà, c'est fait. Une telle façon de procéder fait penser au style de Lautréamont qui, dans la troisième strophe du Chant 1, en tant que narrateur dit: "J'établirai dans quelques lignes comment Maldoror fut bon pendant ses premières années où il vécut heureux: c'est fait" (**Les chants de Maldoror**).

**"A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,
Golfes d'ombre;"**

Ces deux vers connotent, de façon paradigmatique, à la fois les miasmes du néant, de la création embryonnaire, des eaux-mères et de toutes les phases préparatoires et nécessaires pour aboutir à une naissance. On sent un bourdonnement à l'intérieur et autour de ce corset noir, que dans cette espèce de creuset il y a de l'agitation. Les expressions *corset noir*, *éclatantes*, et *golfe d'ombre*, se rattachent à la maternité,¹¹⁴ et par conséquent au domaine des **Eaux**. En effet,

(...) les Eaux symbolisent la somme universelle des virtualités; elles sont "*fons et origo*", le réservoir de toutes les possibilités d'existence; elles précèdent toute forme et

¹¹⁴ Rimbaud, dans ses lettres à Delahaye, appelait sa mère la "Bouche d'ombre". Il avait emprunté cette expression à Victor Hugo.

supportent toute création. Tout ce qui est forme se manifeste au-dessus des eaux, en se détachant d'elles.¹¹⁵

Le "noir corset velu" représente l'abdomen ou le ventre des mouches, que l'on qualifie d'*éclatantes*. Ce qui permet à ces mouches de mériter le qualificatif d'*éclatantes*, ce n'est sans doute pas principalement leur couleur noire, puisque nous venons de dire que le noir était la négation de toutes les couleurs. Ce qualificatif est plutôt imputable à la capacité de ces mouches de pouvoir *éclater*, de s'ouvrir pour en laisser échapper, sortir un corps. Le "corset velu" peut ainsi être brisé de façon métonymique, pour donner lieu à une naissance qui, jusque là, était latente. Ce corset velu qui éclate, ou ces mouches ayant le pouvoir d'éclater rappellent un poème célèbre de Baudelaire intitulé "Une Charogne", dans lequel le poète *éternise* la beauté de sa compagne du moment, tout en lui rappelant que dans peu de temps, elle sera pareille à "une charogne infâme sur un lit semé de cailloux". La démarche est à l'inverse de celle de Rimbaud: Baudelaire promet qu'il *gardera la forme et l'essence divine de ses amours décomposés*.¹¹⁶ Pour en arriver à donner vie à son *être-voyelle* qu'il identifie par la lettre A, Rimbaud prend comme point de départ ce qui servait de point de chute dans le poème de Baudelaire. Rimbaud n'avait-il pas déclaré dans la "Lettre du Voyant" que viendraient "d'autres horribles travailleurs: "Ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé!"¹¹⁷ Rimbaud fait de la charogne le point de départ d'une nouvelle vie alors que Baudelaire en faisait le terminus, le point de chute.

Ces mouches qui "*bombinent autour des puanteurs cruelles*" forment donc un noir corset velu, une enveloppe serrée et circulaire, comme un oeuf ou le placenta maternel. "Bombiner" est un latinisme rimbaldien dérivé de "*Bombinare*", qui signifie bourdonner. On trouve aussi "Bombilyus", qui

115 *Éliade, Mircéa, Le Profane et le Sacré*, NRF, collection Idées, Gallimard, 1985, p.112.

116 Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*, Classiques Larousse, choix de poème, p.35. "Une Charogne": "alors, ô ma beauté! dites à la vermine qui vous mangera de baisers, que j'ai gardé la forme et l'essence divine de mes amours décomposés!"

117 "Lettre du Voyant" à Paul Demeny.

veut dire mouche, "Bombus", bourdonnement des abeilles, et finalement "Bombyx", qui est un papillon. Il existe aussi une espèce de mouche appelée "*cantharide*", qui est le nom "savant" donné à la "*mouche de moutarde*", que les mères savaient jadis appliquer *comme un corset* autour d'une plaie ou de certaines parties du corps. Bombiner connote ainsi l'idée d'une activité intense, bourdonnante, circulaire et ronronnante.¹¹⁸ Dans l'Ancien Testament, les animaux sont désignés collectivement comme "*les velus*", ce qui donne au corset du poème de Rimbaud une parenté avec le règne animal. De plus, le syntagme "*puanteurs cruelles*" vient encore davantage cimenter cette hypothèse, lorsque l'on se rend compte qu'en latin, le mot "*cruor*" signifie "*sang qui coule*", perpétuant ainsi l'affiliation du premier quatrain au paradigme de la maternité, de l'éclosion, de l'oeuf, des menstruations des mères, de la vie qui naît dans l'obscurité, l'humidité et les odeurs nauséabondes. C'est une façon métaphorique de dire que toute naissance ou création se prépare dans la putréfaction d'un autre corps, que le fumier est nécessaire pour que naissent les plus belles fleurs. Chez les alchimistes, les fleurs sont des couleurs et, dans leur phase initiale, toutes les fleurs alchimiques sont **noires**.

"E, candeurs des vapeurs et des tentes,

Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;"

Le latin suggère deux termes différents pour désigner le blanc: "*candor*", pour le blanc clair, et "*albus*", pour le blanc mat. Le blanc, en lui-même, n'est pas une couleur, mais il représente la somme des autres couleurs du prisme, celles qui ont vaincu l'obscurité, aidées en cela par l'éther qui a servi de catalyseur pour diffuser la lumière solaire. Par

¹¹⁸ Le même thème, nous l'avons déjà évoqué, sera repris dans le poème "Chanson de la plus haute tour":

"Ainsi la Prairie
À l'oubli livrée,
Grandie, et fleurie
D'encens et d'ivraies
Au bourdon farouche
De cent sales mouches."

rapport au stade initial, celui de la conception, nous sommes dans un passage *éclairé*. Rimbaud appelle "*vapeurs*" les rêves blancs de l'enfance, les nuages de l'éducation et de l'Église.¹¹⁹ Les "*tentes*", du latin "*tabernaculum*", symbolisent depuis Moïse et Salomon le lieu qui cache la présence de Dieu. C'est dans cette enceinte blanche que, par exemple, on gardait cachées les Tables sacrées confiées par Dieu à son peuple. On peut y voir un rapport avec la *blancheur* des religions.

La lettre E symbolise, en français, les trois principales obligations, je dirais les trois vertus théologiques de l'enfance: **l'École, l'Église, et l'Éducation donnée par les parents**. C'est le "**Bateau**" de l'enfance, celui du rêve, du mensonge, des autorités. Le "Bateau Ivre" est celui que rêve de quitter Rimbaud (et la plupart des adolescents), dont il veut faire éclater la quille, être lavé par la mer, par l'eau **verte**, celle qui apporte la sagesse. Dans le même sens, un rapport peut être établi avec le poème "Mauvais Sang": "**Les blancs débarquent. Le canon! Il faut se soumettre au baptême, s'habiller, travailler.**"¹²⁰ Ces blancs qui débarquent, ces "*rois blancs*" du sonnet des voyelles, sont les dépositaires de la culture et imposent à l'enfance leurs lois. Ce que Rimbaud appelle "*canon*", dans "Mauvais Sang", vient du grec "*kanôn*", qui signifie règle, loi, code, ou discipline religieuse. J'ai noté qu'en latin, *res, rei*, désigne la matière, le sujet d'un travail, alors que *rex* désigne le roi. Entre *rex* et *res*, sujet et roi, au niveau de l'enfance, l'infime différence d'une lettre les sépare, et, pour une rare fois, l'étymologie rapproche les référents et abolit les classes que formaient les paradigmes.

Le mot "*ivre*", qui qualifie le "bateau" que Rimbaud veut quitter, nous donne phonétiquement le mot *iver*, si on intervertit le "R" et le "E"; le bateau dans lequel Rimbaud (et tous les enfants) serait monté, *embarqué de force*, serait celui de l'enfance, *le bateau blanc*, le *Bateau Hiver!* Le dixième

119 **Une Saison en Enfer**, "Adieu": "Notre barque élevée dans les brumes immobiles tourne vers le port de la misère..."

120 **Ibid.**

vers du "Bateau Ivre" attire d'ailleurs le regard du lecteur averti, sur cette dernière hypothèse:

"Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants,
Je courus! Et les Péninsules démarrées
N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants."

Rimbaud a vaincu l'hiver, nous dit-il, et le "Bateau Ivre" est le début de ce que sera *l'ivresse pénitente* de I rouge. Rimbaud avait aussi écrit, en octobre 1870, un poème intitulé "Rêvé pour l'Hiver", qui semble suggérer que l'un des deux termes peut être pris pour l'autre. En effet, les trois dernières lettres du mot "*Hiver*", prises dans l'ordre inverse sont le R, le E, et le V. — Si on dit *Ré—V* pour *hiver*, parce que les trois premières lettres de *Rêvé* sont les mêmes que les trois dernières d'*Hiver*, la lettre devient l'élément qui régit la confection des paradigmes de la *nouvelle langue*, jetant l'*ancienne* par dessus bord, "*dispersant gouvernail et grappin*".¹²¹

Le blanc est à la fois symbole de purification mais également d'illusions, comme celles produites par la contemplation à longue distance des glaciers, des déserts, qu'ils soient de sable ou de glace. Dans le recueil *Une Saison en Enfer*, le poème intitulé "Adieu" associe l'hiver au simulacre, à l'illusion: "Et je redoute l'hiver parce que c'est la saison du confort!" (sic)¹²² L'orthographe volontairement anglaise du mot "*comfort*" accentue l'idée de réconfort, de fortifiant, comme dans le cas de la boisson qui conduit à l'ivresse sans nécessairement mener à la sagesse, de simulacre, d'illusion de force. Les "*lances des glaciers fiers*" font référence aux premières érections des nouveaux corps, encore timides, ce que vient confirmer le syntagme "*frissons d'ombelles*". *Frisson* vient du latin "*horror*", ou encore "*frigidus*", qui vient à son tour de "*frigere*", qui signifie conjointement le froid et l'effroi, tandis que "*ombelles*", est phonétiquement très près "*d'ombrelles*", ces genres de petits parapluies qui

121 "Le Bateau Ivre".

122 Rimbaud, *Oeuvres*, édition de Suzanne Bernard, Garnier Frères, 1960, p.240.

servent à jeter de l'ombre, à porter ombrage à la lumière. La plante qui fait partie de la famille des ombellifères est à la fois, tour à tour, une plante comestible (carotte, cerfeuil, persil, angélique), et d'autres fois une plante vénéneuse, la ciguë, que l'on fit boire au vieux Socrate. De plus, "ombelle" vient du latin "*umbella*", c'est-à-dire parasol, ce qui accentue davantage la parenté sémantique avec "ombrelle", ou avec le mot anglais "*umbrella*", qui veut dire *parapluie*.¹²³ En dernier lieu, au sujet de la lettre E, nous constatons que le *noir corset velu* du premier quatrain s'est quelque peu distendu pour devenir maintenant une vapeur, une tente beaucoup moins étroite qu'un corset.

"I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles

Dans la colère ou les ivresses pénitentes;"

Le mot "*pourpres*" employé au pluriel dans ce texte désigne à la fois le "*sang craché*" et les "*lèvres belles*". Séparées du "*sang craché*" par une virgule, les lèvres sont belles "*dans la colère ou les ivresses pénitentes*", même lorsqu'elles ne forment qu'un rictus idiot. Rimbaud, dans le poème qui ouvre *Une Saison en Enfer*, dit: "*le printemps m'a apporté l'affreux rire de l'idiot*." La saison qui se rapporte à **I rouge** est effectivement le printemps: rendu à ce stade, le nouveau corps de **A noir** subit un durcissement, comme le fer, sous l'action du feu, dans son cas, celui des passions. C'est la période du "*raisonné dérèglement de tous les sens*", des débordements, de la fonte des *glaciers*, de la rupture avec le monde des blancs, des déluges. L'ancien *corps*, issu du noir corset velu, débarrassé des *vapeurs et des tentes*, acquiert un coquillage, prend de l'étoffe après avoir *vu rouge*, à la suite de colères ou d'ivresses pénitentes. Le mot "**pourpres**" est employé doublement au pluriel parce que, dit le Littré, il signifie à la fois un coquillage, une étoffe, et une couleur.

123 **Ibid.**, "Mémoire": "Madame se tient debout dans la prairie
Prochaine où neigent les fils du travail; l'ombrelle
Aux doigts; foulant l'ombelle; trop fière pour elle;"

Le "*sang craché*" est celui de sa propre race, de sa descendance, de tout bagage héréditaire. Le sang, dans son acception la plus courante, est d'abord un liquide, un principe organique, de couleur rouge, et il joue une fonction vitale dans le corps humain. Si on agrandit cette compréhension et qu'on y intègre le facteur héréditaire, on peut donner à sang une acception métonymique, celle de race, de qualités familiales, etc.¹²⁴ Rimbaud y fait allusion de façon plus explicite dans "Mauvais sang", où il énumère les tares héréditaires imputables à sa propre famille, comme à celles de tous les "*filis de famille*".¹²⁵ Tout ce sang hérité des ancêtres et de l'Histoire, Rimbaud suggère d'en rire, de le cracher, de s'en laver, comme un *bateau* peut être lavé par la mer.

"U, cycles, vibrations divins des mers virides,

Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides

Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;"

Dans le dernier poème d'*Une Saison en Enfer*, celui intitulé "Adieu", Rimbaud parle de l'*automne* en ces termes: "L'automne déjà! - Mais pourquoi regretter un éternel soleil, si nous sommes engagés à la découverte de la clarté divine, - loin des gens qui meurent sur les saisons. L'automne." L'expression "*mourir sur les saisons*" fait allusion à des gens qu'il connaît sans doute (peut-être son ami Verlaine) et qui, sur le chemin de l'ascèse, s'avèrent incapables d'en franchir toutes les étapes. L'automne doit également être compris dans un sens métaphorique, qui fait allusion à la paix acquise finalement, à l'automne de sa vie, par l'alchimiste studieux rendu au stade *de la récolte*, en U vert. C'est la saison des paysans et les alchimistes se prétendent agriculteurs. Symboliquement, la paix des rides peut qualifier aussi bien les labours dans les champs que les rides sur le front.

124 Exemple: "Je n'ai pas reconnu mon sang dans votre style." (Mme. de Sévigné à son cousin Bussy).

125 *Une Saison en Enfer*, "Mauvais sang": "D'eux, j'ai: l'idolâtrie et l'amour du sacrilège; - oh! tous les vices, colère, luxure, - magnifique, la luxure; - surtout mensonge et paresse. ... La race inférieure a tout couvert - le peuple, comme on dit, la raison; la nation et la science. ... Ce serait la vie française, le sentier de l'honneur!"

L'adjectif "*virides*", vient du latin *viridis* et signifie vert. On sait que le vert est associé à la végétation terrestre, *aux verts pâturages*. Il peut également connoter la jeunesse, la verdure, ce qui n'est pas tout à fait mûr, dont le mûrissement reste à venir, auquel il manque l'acquisition d'un nouvel attribut, un ou des "*vibrements divins*". En latin, l'expression "*vibrat mens*" signifie: l'intelligence s'agite. Phonétiquement et orthographiquement, *vibrements* et *vibrat mens* sont très près l'un de l'autre. Ce corps conçu en **A noir**, sémantiquement sous nos yeux éclos, acquiert donc une nouvelle qualité, divine cette fois, que l'on nomme intelligence, une nouvelle verdure.

"Mens" signifie *esprit*, qui à son tour peut se traduire par *vent*, ou "*spiritus*". Ce *vent*, cet *esprit*, cette *intelligence* d'origine divine pourrait à la fois s'agiter comme les moutons blancs dans *les pâtis semés d'animaux*, ou encore *les moutons* métaphoriques et blancs de la mer démontée, peut-être même comme l'avoine dans une prairie agitée par le vent. Rimbaud pouvait ici jouer sur la mince différence entre l'orthographe en latin de "*Spiritus Mundi*", qui signifie l'Esprit du Monde plongeant sur l'Homme, et "*Spiritus Multi*", qui signifie les vents nombreux et divers qui peuvent à la fois plonger sur la mer, les hommes et les champs.

"O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,

Silences traversés des Mondes et des Anges:"

Le O, par sa forme géométrique, fait aisément penser à l'embouchure du clairon. Il s'agit ici du petit o de l'alphabet grec (omicron), et non pas de l'Oméga, celui qui indique la fin. Le C majuscule du Clairon, de même que l'adjectif "*suprême*", font référence au cuivre de la Lettre du Voyant, celui qui pouvait subir une transformation, une transmutation de cuivre à clairon. Le Clairon *suprême* est aussi une évocation métaphorique des trompettes apocalyptiques, capables par des *strideurs étranges*, de *traverser les silences*, de correspondre avec l'absence de tout bruit. C'est le domaine de la quinte essence, celui de l'éther et du soleil. Le nouveau Corps continue de se transformer et atteint maintenant le stade du rayonnement spirituel. Le mot "*étranges*" vient du latin *insolitus*, et signifie **nouveau**. On peut déduire

qu'il s'agit effectivement d'un bruit nouveau, un son différent de celui des *voix* connues dans ce monde.

Rimbaud, en évoquant le clairon "plein des strideurs étranges", fait allusion à l'approche de la mort qui guette toute créature. Il a déjà employé la même expression dans "Paris se repeuple" ou "L'orgie parisienne":

"Ton oeuvre bout, la mort gronde, Cité choisie!

Amasse les strideurs au coeur du clairon sourd."

Finalement, la lettre O symbolise aussi, de façon graphique, le soleil. Nous parlerons plus loin des nombreuses particularités symboliques du soleil et de ses rayons. Pour la première fois, depuis la naissance de **A noir**, aucune référence, directe ou indirecte, à la couleur **bleue** qui qualifie le **o** dans le premier vers du poème, n'apparaît dans ce segment de texte. Tout indique, de façon syntaxique, que le **bleu** se réfère uniquement à l'Oméga, et que l'omicron constitue un passage, une transition entre **U vert** et **O bleu**. Cette transition se devait d'être soulignée d'un intervalle, d'une pause, en quelque sorte d'une *musique savante*.¹²⁶

" — O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!"¹²⁷

À partir d'ici, l'analyse textuelle perd son nom pour répondre à l'invitation de Rimbaud de trouver une clef au sonnet des "Voyelles": "Je réservais la traduction."¹²⁸ Le mot *traduction* signifie *transposition* dans une autre langue, comme la musique peut être transposée dans une autre gamme. Trouver la clef de cette énigme, percer le mur des "Voyelles", entrer dans le jeu de Rimbaud avec la curiosité et la ferveur de l'"*alchimiste studieux*", voilà ce que j'ai voulu et que rien n'a pu m'empêcher de faire. Le

126 **Illuminations**, "Conte": "La musique savante manque à notre désir." "Guerre": "C'est aussi simple qu'une phrase musicale."

127 Orthographe fidèle à celle de l'édition de Suzanne Bernard.

128 "Alchimie du verbe": "J'inventait la couleur des voyelles!— A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert.— Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction."

lecteur voudra bien considérer la suite de mon interprétation comme une fantaisie, une tentative de rendre à Rimbaud la monnaie de sa pièce et non pas comme une analyse textuelle en bonne et due forme. J'assume pleinement l'ampleur de mon *dérapiage* et je tiens à souligner la futilité des efforts qui furent faits par ma directrice et mon codirecteur de maîtrise dans le but de me dissuader de le faire dans le cadre de ce mémoire. Selon moi, Rimbaud a posé, avec ce sonnet, un problème à tout lecteur désireux de *jouer* avec lui, et ma tentative se veut un exemple seulement des possibilités interprétatives offertes par son poème. Sans plus tarder, retournons au texte.

Dans ce dernier vers, Rimbaud ne fait pas allusion à la couleur de la voyelle O, mais il l'avait déjà fait de façon très visible, dès le premier vers du poème, intervertissant même l'ordre de l'alphabet pour la colorer de bleu. Ce *deuxième O*, est clairement identifié toutefois, pour la place qu'il occupe dans la chaîne des voyelles, comme étant l'*oméga*, c'est-à-dire la fin. L'ajout de l'omicron fait aussi passer à **six** le nombre des voyelles. On sait que l'unité de la Création fut faite en six jours, l'homme n'advenant lui-même qu'au sixième jour. Le nombre **six** est considéré comme parfait, parce qu'il est composé de la somme de l'Unité (Je suis) et du nombre Cinq (pair + impair), qui symbolise le *mariage* du Trois (nombre de l'Esprit) et du Deux (nombre de la Matière).¹²⁹ Tout dans la nature résulte d'un *mariage*, d'une harmonisation *alchimique des contraires*. Saint Augustin ne disait-il pas: "Dieu créa toutes choses en six jours parce que ce nombre est parfait."

¹²⁹ Gobert, M. H., *Les Nombres Sacrés et l'Origine des Religions*, Collection Stock + Plus, 1982, p.117.

Si on additionne maintenant les valeurs numériques des voyelles selon l'ordre de leur apparition dans la chaîne alphabétique, la réduction théosophique ¹³⁰ de cette somme (a = 1, + e = 5, + i = 9, + o = 15, + u = 21, — donc: 1 + 5 + 9 + 15 + 21 = 51, et 5 + 1 = 6) est égale au nombre 6. De plus, si on fait entrer un hexagone (six côtés égaux) à l'intérieur de la circonférence d'un cercle (d'un grand O), chaque côté de cet hexagone sera égal au **Rayon** de ce cercle. Le rayon d'un cercle est égal à 3,1416 (1,618 x 1,618 = 2,618 x 1,2 = 3,1416), c'est-à-dire au nombre **Pi**, qui est considéré depuis l'Antiquité comme le plus parfait.

Rimbaud avait dit, dans la Lettre du Voyant du 15 mai 1871, qu'il se soucierait du Nombre et de l'Harmonie pour la création de ses "*poèmes nouveaux*". L'introduction subreptice de la sixième voyelle signifie concrètement (puisque les nombres sont des **réalités**) *la mort de la matière*, que symbolise la suppression du nombre Deux (en passant de cinq à six voyelles, voir note 130, 6=3), la fin du couple pair-impair que formait le nombre Cinq, pour ne laisser, comme résidu de l'opération réductrice, que le nombre Trois, symbole de l'Esprit, de la Trinité. Le nombre 6 peut aussi devenir le rayon (Pi) du cercle, disions-nous précédemment, et désigner métaphoriquement le javelot, le dard, la flèche, tout **rayon** capable de tuer (aussi bien que de créer) la Matière, les corps charnels, pour ne permettre que le retour de l'**Esprit**, l'essence divine retournant en **A noir**, après le passage du bleu céleste au violet, puis au noir.

Le bleu, dernière étape avant la mort de la Matière, est une couleur depuis longtemps très riche au niveau symbolique. En effet,

130 **Ibid.**: "Sur le plan théosophique, 5 est égal à 6. En effet, si on additionne les composantes numériques du 5 (1 + 2 + 3 + 4 + 5 = 15), et qu'on en fait ensuite la réduction théosophique (1 + 5 = 6), on obtient, comme somme réduite des composantes unitaires du nombre 5, le nombre 6. Le nombre 6, quant à lui, est égal à la fois au produit et à la somme de ses dénominateurs: 1 + 2 + 3 = 6, et 1 x 2 x 3 = 6. — Sur le plan théosophique, 6 est égal à 3: 1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 = 21, et 2 + 1 = 3, et ce premier nombre impair (le 1, l'unité, est à la fois pair et impair, mâle et femelle: androgyne), est le nombre attribué à l'Esprit."

partout le bleu est le symbole surnaturel de l'éternité divine, de l'immortalité humaine. C'est "bleu" qui remplace Dieu dans les jurons des XVII^e et XVIII^e siècles: ventrebleu, palsambleu, parbleu, vertubleu, sacrebleu, morbleu, etc. La Bible, principalement l'Apocalypse de Saint Jean, ignore complètement le mot "bleu", comme d'ailleurs le mot "violet". Elle désigne ces teintes par des pierres précieuses: saphir, améthyste, hyacinthe, etc.¹³¹

Le bleu, par l'entremise de l'oméga, prépare le passage vers la septième couleur du spectre solaire, le violet. Rimbaud l'introduit, si je puis dire, *avant la lettre*, en écrivant "**reflet violet de Ses Yeux**", couronnant ainsi sa création poétique par l'inclusion *discrète* du nombre 7, de la septième voyelle, celle qu'il nous faut bien **voir**, puisque nous ne pouvons l'entendre distinctement, sinon dans une vague réminiscence sonore du **I** (ieux), comme précédemment le **o** (omicron) prenait la forme de l'embouchure du Clairon. Cette fois, ce sont les "**Yeux**" du dernier vers qui renvoient le lecteur à la septième voyelle. Ce nombre représente la perfection de la plénitude, le repos éternel et la résurrection: "Le septième jour, Il se reposa." On dit du nombre 7 qu'il (...) "n'est pas engendré par les autres nombres et qu'il n'engendre pas, et que la somme de ses unités composantes réduites, — est égale à l'Unité".¹³²

Pour conclure, et surtout ne pas trop s'appesantir sur l'importance du Nombre dans la confection du poème "Voyelles", j'ajouterai une dernière

¹³¹ Prieur, Jean, *op. cit.*, p.172.

¹³² Gobert, M.H., *op. cit.*, p.40. ($1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 = 28$) et ($2 + 8 = 10$) et finalement ($1 + 0 = 1$). Autres particularités mathématiques sidérantes du nombre 7: $1 + 7 = 0, 142857142857$. Maintenant, si on prend les six premiers chiffres du résultat de cette division (142857), et qu'on les multiplie par les six premiers nombres (de 1 à 6), on obtient les résultats suivants:

$$\begin{array}{rcl} 142857 \times 2 & = & 285714 \\ 142857 \times 3 & = & 428571 \\ 142857 \times 4 & = & 571428 \\ 142857 \times 5 & = & 714285 \\ 142857 \times 6 & = & 857142 \end{array}$$

Dernière considération de l'auteur: même l'Islam du septième jour vénère ce nombre par les sept prophètes que sont: Adam, Noé, Abraham, Moïse, David, Jésus, et Mahomet.

considération à ce sujet, en ce qui touche l'ensemble de l'oeuvre rimbaldienne. Si on prend la première lettre de tous les titres des poèmes (vers ou prose) écrits par Rimbaud, on constate qu'il n'a utilisé que les vingt-deux (22) premières lettres de l'alphabet *moderne*, laissant de côté les lettres W — X — Y — Z —. La dernière lettre (de *notre* alphabet) qu'il a employée est donc le V du poème "Voyelles".¹³³ M. Pierre Brunel a colligé tous les titres des textes écrits par Rimbaud, en laissant supposer que celui-ci avait utilisé les 22 premières lettres de notre alphabet seulement, dans cette liste de titres. On constate, en la feuilletant, que la lettre k n'a jamais été utilisée par Rimbaud (même pas pour écrire le mot "kabbale"). J'eusse aimé que cet éminent professeur nous en donne une explication, fasse au moins un commentaire à ce sujet. S'agit-il d'un oubli ou d'une omission volontaire? Je me perds en conjectures.

Il y avait aussi 22 lettres dans l'alphabet des Phéniciens, Chaldéens, Hébreux, Sabéens, Grecs, Romains et Coptes. Les Kabbalistes considèrent que c'est pour cette raison qu'il y a 22 livres à l'Ancien Testament, 22 Chapitres à l'Apocalypse et 22 Lames au Tarot des hermétistes.¹³⁴

Le violet, par un **rayon** annonce la mort de la Matière, mais c'est aussi la couleur de l'ascension et de la descente aux Enfers, celle de l'éternel recommencement. L'Être, cette dualité vivante faite de souffle et de matière, est devenu Esprit, s'en retournant à la matière noire et brute (*materia prima*), sous l'action de ce rayon violet, tout comme en alchimie l'*esprit* de la matière transformée, parfois appelé "*bouton de violette*", est réintégré dans la "*materia prima*" pour commencer un autre cycle, *une autre saison*.

De façon métonymique, à la fois visuelle et auditive, la roue du recommencement est illustrée dans le poème de Rimbaud. Il suffit de

¹³³ Brunel, Pierre, **Rimbaud — Projets et Réalisations**, éditions Honoré Champion, Paris, 1983, p.17. On y trouve en annexe la liste complète, par ordre alphabétique, de tous les textes écrits par Rimbaud. M. Brunel est professeur à l'Université de Paris-Sorbonne, et souligne lui-même ce fait particulier.

¹³⁴ Gobert, M. H., **op. cit.**, p.117.

constater qu'en latin, la lettre U se prononce comme un V. A partir de U vert, le O bleu et le Y violet forment le début du mot Voyelles, phonétiquement (V O Y) et presque calligraphiquement, puisque les formes du U et du V sont presque les mêmes. Rimbaud avait dit dans la Lettre du Voyant: "au fond, ce serait encore un peu la Poésie grecque", c'est-à-dire que l'on recommencerait (l'ère du Beau et du Bien), ce que semble vouloir indiquer l'invitation au retour, le repli sur le titre, formé de façon circulaire par la position des trois dernières voyelles du sonnet.

"Rayon violet de Ses Yeux" pourrait alors signifier que le A noir, l'alpha du commencement, né du chaos, s'est progressivement transmuté pour en arriver à l'oméga ("Je suis l'alpha et l'oméga, le commencement et la fin"), avant de retourner féconder l'alpha, par le rayon violet de Ses propres yeux, ceux de sa nature divinisée en O bleu. Rendu au stade de O bleu, le A noir du commencement est entré en possession de la sagesse véritable, dans un état de béatitude divine, presque devenu Dieu. Tout ce qui reste de ce corps initial, à la fin, est son Esprit éternel (représenté par le nombre Trois), la "Mens", qui donnera naissance à un autre A noir, circularité parfaite du serpent qui se mord la queue. C'est aussi l'image de l'oeil qui regarde en lui-même, *dans son oeil* ¹³⁵, ou, comme le dit encore plus *hardiment* le professeur Jean Larose:

Voir Dieu, c'est voir enfin le voir même, c'est la voyance ultime, l'amour de tous les amours, la mère de toutes les voyances, les guillemets de tous les guillemets, prodige de pureté qui consisterait à remonter, comme il est dit dans "Voyelles", le "rayon violet de ses yeux", puis à ouvrir le cercle de son oeil à l'intérieur du Paradis, dernier cercle, cercle inencerclable de l'oeil de Dieu, — "O" —.¹³⁶

Le nombre Deux, c'est-à-dire la Matière, peut disparaître, mais l'Un, qui est à la fois le principe et la fin, *ne peut disparaître*.. L'être de l'Un ne

135 Image rappelant le vers de Mallarmé qui sert d'épithaphe à Edgar Allen Poe: "Tel qu'en lui-même enfin, l'éternité le change."

136 Rimbaud, Jean Larose, Gilles Marcotte, Dominique Noguez, collection de l'atelier des modernes, éditions Hurtubise H M H Ltée, 1993, p.63.

se constate que par rapport au *non-être* de Deux, à sa disparition. Le nombre Deux devient l'**Autre**, et c'est cette disparition de l'Autre qui permet au **Je** (je suis) de retrouver l'**unité** de l'être. Ainsi, peut se réaliser éternellement la fusion du double, *l'être de l'un dans l'un, qui est autre que l'un*, le nouvel **A noir**.

D'innombrables façons différentes pouvaient être envisagées pour analyser textuellement le poème "Voyelles". J'ai laissé de côté, à contrecœur, l'attrance que j'avais pour l'analyse des formes graphiques ou géométriques des lettres de l'alphabet; entre autres, une évolution de l'homme primitif jusqu'à aujourd'hui, que symboliserait l'ordre des voyelles; la création du monde en sept jours, en suivant l'ordre des voyelles; une variété de jeux combinatoires pouvant produire **Jehovah**, en plaçant les voyelles ainsi: **I — E — O — U — A —**; ou encore **Jaweh**, les voyelles étant disposées dans le grand cercle formé par le **O**, et j'en passe. Ne voulant, ni ne pouvant les accaparer toutes, je laisse à d'autres chercheurs enragés le loisir de démontrer les possibles virtuels de ce texte. Une certitude demeure, ce poème constitue une galaxie de signifiants qui promet, dès le deuxième vers, des "*naissances latentes*". Il ne fait aucun doute, dans mon esprit, qu'il s'agit d'une matrice faite pour enfanter non pas simplement, comme les Nombres, d'innombrables possibilités mathématiques, mais encore *mieux* que les nombres, d'innombrables possibilités à la fois mathématiques *et sémantiques* .

CHAPITRE V

VARIATIONS SUR LE DÉRÈGLEMENT DU SENS

"Les Ténèbres apparaissent sur la face de l'Abyme; la Nuit, Saturne et l'Antimoine des Sapients apparaissent; la noirceur et la tête de corbeau des alchimistes; puis toutes les couleurs du monde apparaissent à l'heure de la conjonction: l'Arc-en-ciel aussi, et la queue du paon."

Khunrath (1560-1588).¹³⁷

"J'inventai la couleur des voyelles!... — Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction."¹³⁸ De toute évidence, le "sonnet des voyelles" servit de base à l'élaboration poétique de la "méthode" annoncée par Rimbaud dans la "Lettre du Voyant", adressée à Paul Demeny, le 15 mai 1871. Le recueil **Une Saison en Enfer** en témoigne de façon éloquente, surtout par l'entremise du poème intitulé "Alchimie du Verbe", qui, deux ans après l'annonce de cette révolution poétique promise, vient rendre compte des résultats de la recherche.

Ce poème identifie clairement la plupart des textes qui servirent de base à la naissance du *nouveau langage universel*. Voici la liste des poèmes que

¹³⁷ Khunrath, George, *Amphitheatrum sapientiae aeternae*, Chacornac, Paris, 1900, p.171.

¹³⁸ "Alchimie du Verbe".

Rimbaud a *voulu* identifier: "Voyelles", "Larme", "Bonne pensée du matin", "Chanson de la plus haute tour", "Fêtes de la faim", "Le loup criait sous les feuilles", "L'Éternité", "Ô Saisons, ô châteaux", et, de façon subliminale, "Michel et Christine".¹³⁹ Quant aux experts littéraires qui prétendent que le recueil *Une Saison en Enfer* serait le testament littéraire de Rimbaud, il est intéressant de noter, dans "Alchimie du Verbe", que tous ces poèmes si clairement identifiés sont réunis, chez la plupart des éditeurs, sous la rubrique "Derniers vers" et qu'il n'y a aucun poème du recueil *Illuminations* parmi cette liste fournie par Rimbaud lui-même. J'en conclus modestement que les poèmes en prose du florilège intitulé *Illuminations* n'appartiennent pas au même registre, ne relèvent pas de la même démarche poétique et qu'ils sont, pour la plupart postérieurs aux textes convoqués dans "Alchimie du Verbe".

Parmi les autres textes non mentionnés directement dans "Alchimie du Verbe", qui furent écrits, de façon certaine pendant cette période cruciale qui se situe entre 1871 et août 1873, et qui reflètent un processus expérimental uniforme offrant tout de même des variations quant au style, je veux ajouter les titres suivants: "La rivière de Cassis" (mai 1872), "Comédie de la soif" (mai 1872), "Fêtes de la patience" (mai 1872), "Jeune ménage" (juin 1872), "Bruxelles" (juillet 1872), "Âge d'or" (juin 1872), "Est-elle almée?" (juillet 1872), "Fêtes de la faim" (août 1872), "Qu'est-ce pour nous mon coeur?" (sans date), "Entends comme brame" (sans date), "Mémoire" (sans date) et finalement, "Honte" (sans date).

C'est durant cette même période que Rimbaud fréquenta le plus assidûment Paul Verlaine. Ce dernier travaillait alors à un recueil de poèmes, qu'il allait publier (à la différence de Rimbaud qui ne publiera pas les siens) sous le titre de *Chansons sans paroles*. C'est Verlaine lui-même qui rapporte que Rimbaud voulait, à cette même époque, rassembler certains poèmes mettant l'accent sur des assonances, *avec des rythmes nouveaux*, qu'il

139 "Alchimie du Verbe": "un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi." Brunel, Pierre, *op. cit.*, p.110. "Michel et Christine" était le titre d'un vaudeville de Scribe, qui se jouait à Paris, à l'époque où Rimbaud y séjournait (1871 - 1872)."

voulait publier un jour sous le titre d'*Études néantes*.¹⁴⁰ L'emploi du substantif "néant" est courant, ce terme désignant ce qui n'est point ou ce qui s'oppose à l'être; ou encore, un défaut d'existence, ce qui n'existe pas. Nous utilisons aussi fréquemment le verbe "anéantir", qui signifie généralement détruire ou faire disparaître. En adjectivant le substantif "néant" pour qualifier ses "*études*" ("*Études néantes*"),¹⁴¹ Rimbaud pouvait vouloir dire: créer à partir de rien, sortir quelque chose du néant, ou encore, et peut-être simultanément, engloutir le langage, le faire disparaître dans le néant, *anéantissant* tous les repères, qu'ils soient syntaxiques ou sémantiques.

Cette série de poèmes, issus du "*raisonné dérèglement de tous les sens*", constitue, au sens propre comme au sens figuré, un véritable verbe alchimique, fidèle en tout cas à ce que laissait entendre Baudelaire, *son maître*, celui que Rimbaud qualifiait de "*vrai dieu*", dans la "Lettre du Voyant": "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."¹⁴²

La recherche rimbaldienne qui le fait *dérivée* vers des rythmes nouveaux et des assonances, des mots choisis beaucoup plus pour leur sonorité que pour leur parenté logique, relève de son désir de faire de la poésie une orchestration favorisant l'homonymie au dépens de la synonymie. Cette savante musique se jouera surtout sur le mode de la multisonance et de l'allitération, de la répétition de certaines consonnes, notamment les consonnes initiales des mots, sur lesquelles vient souvent porter l'accent tonique ou affectif. La multisonance peut être produite dans l'ordre (à la fin d'un vers) ou le désordre (au milieu ou au début d'un vers). Des syllabes entières peuvent être ainsi permutées et répercuter le son que l'on veut faire

140 Rimbaud vu par Verlaine, Paris, 1934, p.41.

141 "Alchimie du Verbe": "Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges".

142 Baudelaire, Charles, *Oeuvres Complètes*, collection La Pléiade, "L'art pour l'art", p.3. À propos de la poésie de Théophile Gautier, article publié en 1859, dans "l'Artiste".

entendre comme une litanie, une incantation (ex: "Qu'il vienne, qu'il vienne, le temps dont on s'éprenne.")¹⁴³

La paronomase est la figure de rhétorique qui rassemble la plupart des éléments contenus dans ce que l'on désigne sous le terme général de multisonance ¹⁴⁴ (Ex: honneur/bonheur, Hélène/haleine). — Une autre figure que Rimbaud privilégie pour déstabiliser le lecteur sera le paragramme, qui joue sur les changements à la base minimale des mots, sur les lettres, pour faire basculer complètement le sens dans une direction différente (Ex: sûre maison/mûre saison, bison/vison, pur/dur, etc.).

Pour ajouter à tout cela, Rimbaud a créé une contre-communication dans ses textes, en employant le langage occulte, argotique, cabaliste, le langage connu de Rabelais, Swift et Cyrano de Bergerac, sous le nom de "*langue des oiseaux*". Les références alchimiques sont insérées dans une trame poétique, une "*nouvelle langue*". Elles sont déracinées, transposées, transplantées, manège qui leur confère une polyvalence infinie au plan connotatif, empêchant à jamais le lecteur de prendre pied fermement dans un sens ou dans l'autre. "*Alchimie du verbe*", en tant que syntagme, est un exemple de ce transfert métaphorique entre poésie et langage hermétique. Éclipse aussi bien qu'ellipse du sens, produite par ce passage à travers les murs qui cloisonnent les mots que certaines communautés (ésotéristes, cabalistes, religieuses, savantes, etc.) veulent s'approprier, garder jalousement pour elles, et le droit souverain que s'arroge le poète de pouvoir manier savamment la langue, d'en jouer musicalement, comme on joue de la lyre.

Il s'agit, compte tenu de cette *alchimisation du verbe*, d'interpréter cette contre-communication, ce "*bruit*" volontaire introduit par le signifiant rimbaldien, cette connotation soigneusement élaborée et introduite dans le dialogue fictif entre ces textes et leur lecteur, non pas dans le but d'en arriver à un signifié dernier (ce qui constituerait un outrage ultime envers le

¹⁴³ "Chanson de la plus haute tour".

¹⁴⁴ Morier, Henri, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, 1961.

"pauvre" Rimbaud), mais pour en faire apprécier toute la richesse enfouie sous la surface. Roland Barthes, comme toujours, le dit mieux que quiconque:

Le texte pratique le recul infini du signifié: il est dilatoire; son champ est celui du signifiant. Le signifiant ne doit pas être imaginé comme la première partie du sens, son vestibule matériel, mais bien au contraire comme son "après-coup". De même, l'infini du signifiant ne renvoie pas à quelque idée d'ineffable (ou de signifié innommable), mais à celle du jeu.¹⁴⁵

Dans ce genre de texte, cette *chanson sans paroles*, pour reprendre l'expression de Verlaine, seul peut parler le lecteur. Un tel discours, d'un côté avance, dévoile, révèle, s'ouvre, pour encore mieux retenir, cacher, dissimuler et occulter de l'autre. Le latent y occupe la ligne du manifeste et le signe s'aplatit, se recroqueville, jusqu'à ce que finalement il n'y ait plus de *représentation*. C'est un langage qui prend sa forme pour objet et dont les effets sont liés non pas au référent, mais *au message*. Incidemment, cette dernière constatation est la définition même du "*poétique*" selon Roman Jakobson.

Rimbaud n'ajuste pas le signifiant au référent, ne le met pas à son service. Entre ce qu'il prétend voir (référent) et la description qu'il en donne (signifiant), il y a souvent un reste, ou alors un trou. Ce flottement, ce flou qui est la forme même de l'image acoustique, Rimbaud le qualifiera d'*hallucination des mots*.¹⁴⁶ Les "*études néantes*" visent à exploiter l'ambiguïté du code langagier, qui permet de nommer des choses semblables en utilisant des termes différents et inversement de désigner des choses différentes en "*métaphorisant*" un terme qui, arbitrairement classé par le code, ne devrait pas avoir été sélectionné au sein du paradigme choisi.

¹⁴⁵ Barthes, Roland, *Le Bruissement de la langue*, Éditions du Seuil, Paris, 1984, p.72.

¹⁴⁶ "Alchimie du Verbe": "Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots!"

Ce genre d'*infirmité* de la langue, qui rend l'un semblable à l'autre (à l'opposé du *je* rimbaldien), s'appelle la métaphorisation d'une métaphore. Dans son "Livre III" de la **Rhétorique**, Aristote signale que "toute métaphore vient de l'intuition que l'on a d'une analogie entre des choses dissemblables."¹⁴⁷ La vision des ressemblances entre des choses dissemblables appartient au domaine de la métaphore, qui elle à son tour, "d'après les formalistes russes, appartient au domaine de la poésie."¹⁴⁸ Pour "*trouver une langue*", Rimbaud se distanciera de sa production antérieure, plutôt axée sur des thèmes romantiques, parnassiens, socio-politiques, pour se consacrer à sa théorie de la "voyance". La forme rimée subsistera encore, celle de l'*ancienne* poésie,¹⁴⁹ mais toutes les variantes de la prosodie seront appelées à servir des signifiants dont les référents seront de plus en plus difficiles à repérer. On y rencontre des termes, des expressions, des mots qui, au plan de l'expression, se renvoient les uns aux autres, établissant un chœur, une chaîne sémantique semblable à une ronde dansée et chantée par des enfants qui se tiennent par la main. Rimbaud le dit lui-même dans **Illuminations**: "J'ai tendu des cordes de clocher à clocher; des guirlandes de fenêtre à fenêtre; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse."¹⁵⁰

L'eau, la soif, l'or, la roue, l'aimant, la faim, les couleurs, le cuivre (qui n'est pas encore de l'or), l'étude, la patience, l'impatience, le désir, les larmes, la purification, sont tous des éléments sur lesquels l'ambiguïté sémantique pouvait être exploitée, si Rimbaud voulait entraîner un quelconque lecteur à prendre au sérieux son intention de trouver la *pierre philosophale* poétique. Le syntagme "*Alchimie du verbe*" qualifie cette utilisation du paradigme alchimique pour parler de la transformation de son

¹⁴⁷ Borges, Jorge Luis, **Histoire de l'éternité**, collection 10/18, nos. 184 - 185, Paris, 1951, p.197.

¹⁴⁸ Genette, Gérard, **Figures III**, collection poétique, éditions du Seuil, Paris, 1972, p.25.

¹⁴⁹ "Alchimie du Verbe": "La vieillerie poétique avait une bonne part dans mon alchimie du verbe."

¹⁵⁰ "Phrases".

être, de sa *materia prima*, de la purification sainte qu'il désire, celle d'échapper à sa race, à son baptême, à son destin.¹⁵¹

Lorsqu'on juxtapose des poèmes de Rimbaud écrits à des périodes différentes, on se rend compte à quel point les thèmes se répercutent, de même que les sons, les mêmes mots étant toutefois utilisés avec une intentionnalité différente. Pour soutenir cette assertion, j'ai mis en relation analytique deux textes, le premier dont on ne possède pas le manuscrit original, mais qui parut dans "La Renaissance littéraire et artistique", le 14 septembre 1872, intitulé "Les Corbeaux"; le second, écrit en mai 1872, fait partie de la série dite des "Derniers Vers" et porte le titre "La Rivière de Cassis".

LES CORBEAUX

Seigneur, quand froide est la prairie,
Quand dans les hameaux abattus,
Les longs angelus se sont tus...
Sur la nature défleurie
Faites s'abattre des grands cieux
Les chers corbeaux délicieux.

Armée étrange aux cris sévères,
Les vents froids attaquent vos nids!
Vous, le long des fleuves jaunis,
Sur les routes aux vieux calvaires,
Sur les fossés et sur les trous
Dispersez-vous, ralliez-vous!

Par milliers, sur les champs de France,
Où dorment des morts d'avant-hier,
Tournoyez, n'est-ce pas, l'hiver,
Pour que chaque passant repense!
Sois donc le crieur du devoir,
O notre funèbre oiseau noir!

¹⁵¹ Une Saison en Enfer, "Mauvais sang": "La raison m'est née. Le monde est bon. Je bénirai la vie. J'aimerai mes frères. Ce ne sont plus des promesses d'enfance. Ni l'espoir d'échapper à la vieillesse et à la mort."

Mais, saints du ciel, en haut du chêne,
 Mât perdu dans le soir charmé,
 Laissez les fauvettes de mai
 Pour ceux qu'au fond du bois enchaîne
 Dans l'herbe d'où l'on ne peut fuir,
 La défaite sans avenir.

LA RIVIÈRE DE CASSIS

La Rivière de Cassis roule ignorée
 En des vaux étranges:
 La voix de cent corbeaux l'accompagne, vraie
 Et bonne voix d'anges:
 Avec les grands mouvements des sapinaies
 Quand plusieurs vents plongent.

Tout roule avec des mystères révoltants
 De campagnes d'anciens temps:
 De donjons visités, de parcs importants:
 C'est en ces bords qu'on entend
 Les passions mortes des chevaliers errants:
 Mais que salubre est le vent!

Que le piéton regarde à ces claires-voies:
 Il ira plus courageux.
 Soldats des forêts que le Seigneur envoie,
 Chers corbeaux délicieux!
 Faites fuir d'ici le paysan matois
 Qui trinque d'un moignon vieux.

Mai 1872.¹⁵²

¹⁵² Orthographe, majuscules et ponctuation selon l'édition de Suzanne Bernard.

Ces deux textes, dont la composition est étroitement liée à la fois par les mots et par la sonorité, diffèrent cependant par la source d'inspiration qui semble les avoir motivés. On reconnaît dans "Les Corbeaux" le Rimbaud-réveilleur, le justicier redresseur de torts convoquant les Français à se rallier autour de leur drapeau: "Ralliez-vous, pour que chaque passant repense". L'ordre est donné aux corbeaux de se disperser, de tournoyer partout "sur les routes aux vieux calvaires, sur les fossés et sur les trous, où dorment par milliers sur les champs de France "les morts d'avant-hier".

Dans "La Rivière de Cassis", les corbeaux doivent faire fuir "le paysan matois qui trinque d'un moignon vieux", celui qui observe à la dérobée et qui peut révéler ce qui ne doit pas l'être, en même temps qu'ils doivent assurer la protection du *piéton* solitaire. Le corbeau n'est plus un rassembleur mais devient un gardien des forêts, un émissaire céleste qui disperse les curieux, un soldat au coeur d'une "armée étrange aux cris sévères", qui remplace "ceux qu'au fond du bois enchaîne, dans l'herbe d'où l'on ne peut fuir, la défaite sans avenir". Par association thématique avec "Les Corbeaux", on imagine "Le Dormeur du Val", perdu dans "un trou de verdure où chante une rivière", laissant voir "deux trous rouges au côté droit", ou encore ces "Morts de quatre-vingt-douze et de quatre-vingt-treize", ces "soldats que la Mort a semés (...) dans tous les vieux sillons".¹⁵³

Dès le premier vers du poème "Les Corbeaux", on retrouve, condensée, l'idée du cimetière, de la terre froide, refroidie par la Mort: "**Seigneur, quand froide est la prairie**". Le mot "*prairie*", à cause du contexte général connoté par l'ensemble du poème, pourrait être une allusion indirecte au neuvième mois du calendrier républicain, qui s'étendait du 20 mai au 18 juin, le mois de **praïrial**, pour garder présente la connotation des anciens morts du régime républicain de 92-93. Témoin, le dernier sizain qui reprend l'évocation mémoriale: "Laissez les fauvelles de mai, pour ceux qu'au fond du bois enchaîne, (...), la défaite sans avenir."

¹⁵³ "Morts de quatre-vingt-douze et de quatre-vingt-treize", fait à Mazas le 3 septembre 1870.

Les corbeaux sont "les crieurs du devoir" pour les vivants, tandis que les fauvettes de prairial (mai) sont priées de gazouiller, de fournir un chant agréable dans "le soir charmé, en haut du chêne", pour les "morts d'avant-hier". Ce n'est donc pas aux morts de la Commune de Paris (18 mars-27 mai 1871) que Rimbaud semble se référer, mais plutôt à ceux de la Révolution française, ceux de la première République (septembre 1792 à mai 1804), sans doute les "campagnes d'anciens temps" auxquelles fera allusion "La Rivière de Cassis".

"Les Corbeaux" (à la fois ceux du titre et ceux du poème) incitent chaque passant à *repenser*, c'est-à-dire à se souvenir des morts, tandis que dans "La Rivière de Cassis", on les voit mêler leurs voix à celles du vent et de la rivière pour former un chœur qui remplace la voix des "longs angelus". La "vraie et bonne voix d'anges" prend la relève de ces "longs angelus qui se sont tus". "La Rivière de Cassis" prend le relais des angelus (du latin, qui veut dire ange), fait reprendre le chant des anges par la voix des corbeaux devenue angélique (anges élus) "en des vaux étranges", plutôt que "dans les hameaux abattus". Le mot "*étrange*", dans sa graphie, transmet aussi la filiation avec les anges et se retrouve dans les deux poèmes. L'idée d'une "armée étrange aux cris sévères" que l'on trouve dans "Les Corbeaux", faite pour réveiller le *passant* n'est pas reprise dans "La Rivière de Cassis", alors que l'on qualifie la voix d'une armée de cent corbeaux de "vraie et bonne voix d'anges".

Dans ce même poème, on fait aussi référence à l'oeil du *piéton* plutôt qu'à l'oreille du *passant* des "Corbeaux". Dans une lettre à Paul Demeny, datée du 28 août 1871, dans laquelle il parle de ses projets parisiens, Rimbaud dira: "Je suis un piéton et rien de plus". Fait-il référence à sa propre démarche pour "trouver une langue", à son travail mystérieux sur le "raisonné dérèglement de tous les sens", par l'entremise de "La Rivière de Cassis", ou alors simplement à son habitude des longues randonnées à pied, qui lui a valu le surnom de l'homme "au semelles de vent"? Dans "La Rivière de Cassis", il ne s'agit plus d'entendre et de se souvenir mais de voir, de regarder "à ces claires-voies" pour devenir plus *courageux*. L'enjeu n'est

donc plus le même, n'a plus une portée collective de revanche contre l'ennemi, mais la conquête de soi, la connaissance pour soi. La voix des corbeaux ne sert plus de cri de ralliement comme les cloches des anciennes églises qui sonnaient l'angelus: les corbeaux sont les nouveaux anges élus pour protéger le "*piéton*", le pèlerin qui chemine "en des vaux étranges".

Si on considère maintenant l'aspect formel des deux poèmes, on s'aperçoit qu'ils diffèrent dans la confection métrique, "Les Corbeaux" présentant une suite régulière de vers octosyllabiques, quatre sizains offrant des rimes embrassées (abbacc, etc.), dont la première et la quatrième de chacun des sizains est paroxytonique, tandis que toutes les autres sont oxytoniques.¹⁵⁴ "La Rivière de Cassis" offre des innovations prosodiques, comme il se doit pour quelqu'un qui annonçait du *nouveau* pour le Poète dans la "Lettre du Voyant". Trois sizains au lieu de quatre, mais des vers inégaux de onze, cinq et sept syllabes, avec un deuxième sizain qui constitue ce que l'on appelait, en donnant comme exemple "La chanson de Roland", une laisse assonancée. La rime du poème "Les Corbeaux" est riche, en ce sens qu'elle bénéficie d'une consonne d'appui non vocalique (cieux-délicieux, comme on aurait marine-narine), tandis que dans "La Rivière de Cassis", l'adjectif "*délicieux*" ne présente qu'une homophonie de la voyelle accentuée (courageux-délicieux-vieux), procédé qui constitue la matérialisation de ce que les linguistes appellent une assonance.

Avec les mêmes thèmes, presque les mêmes mots, Rimbaud obtient des effets différents par l'utilisation de signifiants identiques dans un encadrement différent. Les "chers corbeaux délicieux que le Seigneur envoie" sont une reprise presque identique des "chers corbeaux délicieux" qui doivent "s'abattre des grands cieus" du poème "Les Corbeaux". Les nuances s'établissent au plan du devoir collectif, de l'éveil d'un peuple, que la reprise du poème transforme en devoir individuel; différence aussi de lieu, puisque l'éveil se produira désormais à l'ombre des forêts, en des vaux étranges, et non plus dans les paysages familiers mais dévastés de la France

¹⁵⁴ Paroxyton est un autre nom que porte la rime dite féminine; l'oxyton ou rime masculine ne comporte pas de "e" muet après la syllabe tonique.

de la III^e République. On peut même y reconnaître, si on veut, une reprise du thème du "courant d'or en marche", l'or des corbeaux, celui des corps beaux comme l'or, lorsque dans "Les Corbeaux" surgit le syntagme "le long des fleuves jaunis" que vient rallumer "La Rivière de Cassis", qui tout à coup "*roule ignorée*": une rivière *ignée et orée*, de feu et d'or jaunie, moirée d'or, bien qu'elle "roule en des vaux étranges", à l'ombre des forêts de sapins, "quand plusieurs vents plongent".

Dans "Les Corbeaux", Rimbaud parle des "vents froids" qui attaquent les nids, alors que dans le second poème, les vents plongent dans les sapins pour former une sorte de musique. On dit même "que salubre est le vent". Les corbeaux du premier texte ont des nids, une voix et des cris sévères, volent et tournoient partout sur les routes, les trous et les fossés, tandis que dans "La Rivière de Cassis" leur "vraie et bonne voix d'anges" nous transporte dans le paradigme de l'ange gardien, en opérant une sorte de croisement paradigmatique avec les notions de souvenir, d'éveil et de garde, les corbeaux ne servant plus qu'à faire fuir un seul paysan "*matois*", tout en protégeant la progression mystérieuse du piéton qui d'aventure emprunte ces forêts. Les corbeaux de "La Rivière de Cassis" ont, tout au plus, une voix et des ailes qui leur permettent de voir de haut, de voir clair comme le *piéton* auquel le poète ordonne de regarder "à ces claires-voies" afin qu'il aille "plus courageux". Les "*nouveaux*" corbeaux sont insérés dans le paradigme de la claire voyance.

Le seul adjectif commun qui semble convenir à la fois aux deux textes, sans que l'on puisse y trouver une connotation contradictoire, est l'adjectif "*délicieux*". En effet, les corbeaux sont à la fois *délicieux* en tant que rassembleurs ("ralliez-vous") et comme gardiens d'un secret au creux des forêts, "en des vaux étranges" ("dispersez-vous") et, curieusement, la deuxième syllabe du mot "*délicieux*" ("li") semble disparaître au profit des deux autres. On entend presque "chers corbeaux des cieux". La vision provoquée par la mention d'une "armée de corbeaux", dans les deux poèmes, anéantit la notion de "délices" gastronomiques et suggère celle

d'orchestration céleste, le chant "*délicieux*" des anges, comme on dit parfois "la musique des sphères".

Celui qu'ils doivent faire fuir, le paysan que l'on dit "*matois*", est un être finaud, rusé, sournois, qui ne sait probablement pas garder un secret lorsqu'il "*trinque*" ou qu'il boit. Il peut être "*boiteux*", souvent estropié dans l'exercice de son ministère agricole, il représente une menace pour quiconque voudrait préserver un secret à la campagne puisque l'on sait qu'en ces endroits qui semblent pourtant les plus déserts (comme à Roche, à la ferme des Rimbaud-Cuif), tout finit par se savoir, les parents apprenant toujours par un tiers tout ce qui se trame. On sait par exemple, en lisant sa correspondance, comment Rimbaud lui-même tenait à ce que rien ne s'ébruite de ses escapades à la ville ou à l'auberge de campagne.

"La Rivière de Cassis" s'adresse à la fois à plusieurs sens, tandis que "Les Corbeaux" fait appel surtout à l'oreille. Le "crieur du devoir" devient, lors de la réécriture du texte dans le premier sizain, une voix angélique; au deuxième sizain on ne l'entend plus, mais ce sont "les passions mortes des chevaliers errants" que l'on entend, laissant presque supposer que les âmes errantes de ces chevaliers se sont réincarnées dans les corps beaux des anges; finalement, au dernier sizain de "La Rivière de Cassis", les corbeaux deviennent gardiens du devoir, protecteurs et anges gardiens du "*piéton*" qui sait regarder: l'oeil vigilant des corbeaux est chargé de repérer tout intrus, espion ou curieux, "paysan matois" dans le genre d'Héphaïstos ou de Vulcain.¹⁵⁵ Ayant tout d'abord été un rassembleur et un porte-étendard, une estafette des communards français en déroute, l'oiseau noir change de

¹⁵⁵ Parce que les alchimistes se disent "paysans" et que Héphaïstos ou Vulcain est le père du feu souterrain, le feu alchimique, qu'il est toujours représenté comme boiteux dans la mythologie, qu'il a révélé à Zeus les secrets des ébats amoureux de Mars et de Vénus, il se peut que "le paysan matois qui trinque d'un moignon vieux" soit une référence de Rimbaud à quelque secret alchimique. "Trinquer" est un verbe argotique qui signifie aussi "payer pour quelque chose que l'on n'a pas fait". Selon le Robert, l'expression serait apparue vers 1876. Plus près de nous, on retrouve dans une pub française des années soixante contre l'alcool: "Les parents boivent, les enfants trinquent."

fonction et devient un oeil vigilant, un mirador, mais aussi une sirène qui sonne l'alarme et met en fuite les intrus.

En tout cela se constitue la différence qui existe entre les deux Rimbaud, celui d'avant la "Lettre du Voyant" et celui d'après, à savoir que le langage n'est plus un véhicule de communication mais de silence, un dialogue intérieur extériorisé qui joue dans les marges de ses propres mots, aseptisés, blanchis sur la feuille qu'il choisit de noircir avant d'aller plus tard se *noircir* le corps en Afrique, le blanc de sa chair s'effaçant, comme pour tant d'autres, sous le noir des rayons du soleil africain. Les corps beaux, ceux de "Soleil et Chair", sont devenus principe de l'oeuvre rimbaldienne, comme dans "Voyelles" par exemple, où ils apparaissent à la fois crypte et matrice de la parole poétique, s'élançant à partir de détours depuis leur texte générateur, poursuivant de façon souterraine leur travail, hantise secrète et obsessionnelle qui connaîtra son aboutissement ultime dans **ILLUMINATIONS**, avec des textes comme "Being beauteous", "À une raison", "Faim", "Conte", "Parade", "Antique", "Matinée d'ivresse", etc.

On parle de la même chose mais ce n'est plus le même langage qui parle ou se parle, comme si les poèmes-enfants dont Rimbaud accouche dorénavant étaient nés sur un autre continent verbal, à des lieues de la naissance des premiers textes dont ils sont dé-rivés. On peut prendre pour comparaison le fait que les mots soient déjà là avant qu'il n'y ait parole, bien qu'avant qu'il y ait parole, il n'y a rien: le besoin que Rimbaud éprouve de réutiliser les mêmes thèmes procède de cette même réalité. La "Lettre du Voyant" tenait à donner des explications préalables à la nouvelle écriture, tout en désavouant toute écriture antérieure, y compris la sienne, ce qui explique qu'il ait demandé à Izambard, Demeny ou Delahaye de brûler ses anciens textes, parce qu'ils souffraient selon lui d'un défaut majeur d'énonciation, la subjectivité. D'autres, comme Roussel, ont jugé bon de donner des explications presque posthumes, après que leur oeuvre fut écrite, pour encore mieux brouiller les pistes. Rimbaud a préféré dire à l'avance ce qu'il allait faire, sans jamais confirmer ou démentir par la suite s'il conservait la même orientation, sauf si l'on considère comme moi que la **Saison en**

Enfer constitue un désaveu, un constat d'échec par rapport aux résolutions prises dans la "Lettre du Voyant".

Doubler sa propre écriture, joindre et unir les deux versants d'une seule et même figure vue sous des angles différents (l'oeil du voyant subissant le polissage du temps qui en modifie la perceptibilité), en laissant au lecteur le soin de joindre lui-même les deux parties du double, l'un et l'autre, pour en faire un tout identifiable et unique, bois devenu violon ou cuivre devenu clairon selon ses propres termes, la différence se situant surtout au plan de la forme que revêt le vers, de la syntaxe passée du domaine collectif au mode individuel pour "*empuantir toutes sphères*", disait-il.

Cette vieille idée d'un *courant d'or en marche*, est d'ailleurs revenue de façon constante à partir de la "Lettre du Voyant", surtout sous forme d'élévation, lorsque le poète s'approche de l'eau ou des sources, et aussi sous forme de désespoir, lorsqu'il désespère de trouver l'*or*.¹⁵⁶ L'idée ne change pas, mais les façons de parler de l'obsession sont infiniment subtiles, comme autant de soupirs modulés, perceptibles seulement si l'on fait des recoupements dans l'oeuvre. Par exemple, cet élixir de vie, ce calice à boire pour atteindre l'immortalité ou la voyance, le Saint Graal des preux chevaliers, voici comment, en ses diverses formes, il apparaît ici et là dans la partie de l'oeuvre de Rimbaud sur laquelle s'est attardée surtout la présente recherche, en commençant par le poème "Mémoire".¹⁵⁷

¹⁵⁶ Chez Rimbaud, c'est l'éloignement des sources qui symbolise l'abandon, le délaissement (voir "Larme"). Par contre, ses déceptions, il les appelle ses *veuvages* (voir "Chanson de la plus haute tour").

¹⁵⁷ Incidemment, à cause de la syntaxe débridée, aussi bien que la forme elliptique de ce poème, je crois personnellement qu'il aurait dû faire partie du recueil *Illuminations*.

I

L'eau claire; comme le sel des larmes d'enfance,

L'ébat des anges; — Non... le courant d'or en marche,
Meut ses bras, noirs, et lourds, et frais surtout, d'herbe.
Elle sombre, ayant le Ciel bleu pour ciel-de-lit, appelle
Pour rideaux l'ombre de la colline et de l'arche.

I I

Eh! l'humide carreau tend ses bouillons limpides!
L'eau meuble d'or pâle et sans fond les couches prêtes.

Plus pure qu'un louis, jaune et chaude paupière
Le souci d'eau — ta foi conjugale, ô l'Épouse! —

I I I

Hélas, Lui, comme
Mille anges blancs qui se séparent sur la route,
S'éloigne par delà la montagne! Elle, toute
Froide, et noire, court! après le départ de l'homme!

I V

Regret des bras épais et jeunes d'herbe pure!
Or des lunes d'avril au coeur du saint lit!

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

V

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: ni la jaune qui m'importune,
Là; ni la bleue, amie à l'eau couleur de cendre.

Mon canot, toujours fixe; et sa chaîne tirée
Au fond de cet oeil d'eau sans bords, — à quelle boue?

Comme c'est souvent le cas, le titre des poèmes de Rimbaud *cache* beaucoup plus qu'il ne révèle. "Mémoires" peut être pris dans le sens de *regrets, souvenirs, obsessions récurrentes, vieux chagrins, réminiscences*, et sans doute y a-t-il plusieurs autres déterminations qui pourraient s'appliquer. Ce qui pose quand même problème, c'est le pluriel qu'il a employé. Généralement, les *Mémoires* sont la relation faite par une personne d'événements concernant sa vie privée ou sa vie publique. En cette instance, la majuscule est obligatoire, ainsi que le pluriel. Comme il s'agit ici du titre du poème, nous ne pouvons savoir s'il y aurait eu emploi de la majuscule ou non par Rimbaud. C'est pourquoi, principalement, j'ai tendance à lire *Mes moires*, c'est-à-dire que ce sont des *effets de lumière*, de la moire, les reflets chatoyants d'une substance ou d'un objet moiré, un *miroitement*. D'autant plus que Rimbaud a déjà utilisé le même terme à la fois sous forme de verbe et d'adjectif, dans des poèmes antérieurs dont je cite des extraits. Tout d'abord, dans "Les premières communions", les deux premiers vers du troisième quatrain:

**"Adonäi... — Dans les terminaisons latines
Que les cieux *moirés* de vert baignent les Fronts
vermeils".**

Puis, un court extrait puisé dans l'"Album Zutique", d'un poème intitulé "Jeune Goinfre":

**Casquette
De *moire* ,
Quéquette
D'ivoire,**

L'eau claire du poème "Mémoires" est susceptible de changer de teinte, *d'être moirée* . Dans ce texte, l'eau de la rivière se confond aisément avec

Elle, l'Épouse, et Madame, tandis que le soleil est déterminé par le pronom *Lui* et par le substantif *l'homme* :

— "Hélas, Lui , comme
mille anges blancs qui se séparent sur la route,
s'éloigne par delà la montagne! Elle, toute
froide, et noire, court! après le départ de l'homme!"

"*Elle sombre* " tient la place de *l'eau claire* , "*ayant le Ciel bleu pour ciel-de-lit,*" qui "*appelle pour rideaux l'ombre de la colline et de l'arche*". La rivière s'assombrit (elle sombre), fait venir l'ombre. Dans la deuxième strophe, on parle de *l'humide carreau* qui *tend ses bouillons limpides!* Puis, "*l'eau meuble* (le lit est un meuble, et la rivière a un lit) *d'or pâle et sans fond les couches prêtes*". Les couches prêtes sont celles qui sont teintées d'or, qui *dorment* dans le lit (ou la couche) des rivières. Des reflets moirés sont produits par l'angle de réfraction de la lumière, le scintillement de l'or, les mille feux du miroir liquide, cet oeil *bordé d'herbe* , herbe qui lui tient lieu de *cils* (pour *ciel-de-lit*):

"Plus pure qu'un louis, jaune et chaude paupière le soucil d'eau
— ta foi conjugale, ô l'Épouse! — "

L'eau claire, le courant d'or en marche, est devenue *toute froide et noire* , après le départ de l'homme-soleil:

**"Regret des bras épais et jeunes d'herbe pure!
Or des lunes d'avril au coeur du saint lit! "**

La rivière du début est devenue peu à peu un étang *sans source*, qui ne marche pas, stagnant, un fond de boue qui ne pourra jamais remplacer dans sa *mémoire* le courant *moiré* d'or, en marche, "*qui meut ses bras frais surtout, d'herbe* ". On retrouve cette même plainte dans "Le bateau ivre", lorsqu'il est question d'aller à la mer, de faire éclater la quille de ce bateau, de rompre les amarres qui attachent le voyageur à la terre, par le fond:

**O que ma quille éclate! O que j'aïlle à la mer!
Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache
Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
Un enfant accroupi plein de tristesses, lâche
Un bateau frêle comme un papillon de mai.**

La douleur est tout aussi vive et récurrente dans "Mémoires":

**ô canot immobile! oh! bras trop courts! ni l'une
ni l'autre fleur: ni la jaune qui m'importune,
là; ni la bleue, amie à l'eau couleur de cendre.**

**Mon canot, toujours fixe; et sa chaîne tirée
Au fond de cet oeil d'eau sans bords, — à quelle boue?**

L'enfant accroupi et plein de tristesses qui lâche un bateau frêle comme un papillon de mai ("Le Bateau Ivre"), est maintenant devenu un vieux, dragueur, dans sa barque immobile, qui peine ("Mémoires"). Ce texte peut aussi être mis en rapport avec le poème intitulé "Larme", au niveau de l'impuissance exprimée par le narrateur, "*jouet de cet oeil d'eau morne*", à ne pas pouvoir boire ou à laisser échapper *le courant d'or en marche*. Devenu le jouet de cet oeil d'eau morne, hypnotisé par la perte de couleurs et de mouvement, le vieux dragueur a de la peine, pleure à *chaudes larmes*. La fin de l'enfance, c'est le départ de *l'homme*, le départ du soleil, *avec la mer allé*, c'est l'éternité, dont un autre poème explorera le thème en le prenant comme titre.

La rivière de Cassis roulait ignée et orée, comme celle dont le courant d'or était en marche dans "Mémoires". Apprécions l'insistance de ce thème dans cet extrait de "Larme":

**Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise,
Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert.
Que tirais-je à la gourde de colocase?
Quelque liqueur d'or, fade et qui fait suer.**

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

La reprise du *courant d'or en marche* est représentée par "*cette jeune Oise*" charriant cette "*liqueur d'or, fade et qui fait suer*". Comme dans "Mémoires", les bras de l'assoiffé semblent trop courts, et il est incapable de boire... C'est aussi un rappel intermythique de Tantale, au niveau de l'impuissance à éteindre un désir, faim ou soif. Regardons justement d'autres façons prises par Rimbaud pour parler des thèmes de l'or, de l'eau vive et de la soif, dans quelques extraits qui serviront à démontrer ces obsessions tenaces. Cet exercice ne constitue pas une analyse détaillée, à proprement parler. Par contre, j'examinerai plus loin les différences textuelles qui existent entre les poèmes cités par Rimbaud dans "Alchimie du Verbe" et les textes originaux publiés plus tard dans diverses revues littéraires.

Comédie de la soif (extraits)

1. Les parents

**Nous sommes tes Grands - Parents,
Les Grands!**

Que faut-il à l'homme? boire.

Moi. — Ah! tarir toutes les urnes!

2. L'esprit

Éternelles Ondines,
 Divisez l'eau fine.
 Vénus, soeur de l'azur,
 Émeus le flot pur.

Moi. — Non, plus ces boissons pures,
 Ces fleurs d'eau pour verres;
 Légendes ni figures
 Ne me désaltèrent;

3. Les amis

Gagnons, pèlerins sages,
 L'Absinthe aux verts piliers...

Moi. — Plus ces paysages.
 Qu'est l'ivresse, Amis?

J'aime autant, mieux, même,
 Pourrir dans l'étang,
 Sous l'affreuse crème,
 Près des bois flottants.

4. Le pauvre songe

Peut-être un Soir m'attend
 Où je boirai tranquille

Si j'ai jamais quelque or,
 Choisirai-je le Nord
 Ou le Pays des Vignes?...

5. Conclusion

Les pigeons qui tremblent dans la prairie,
 Le gibier, qui court et qui voit la nuit,
 Les bêtes des eaux, la bête asservie,
 Les derniers papillons!... ont soif aussi.

Nous retrouvons dans ces extraits des préoccupations infernales, comme la soif, mais surtout nous pouvons reconnaître une certaine façon de dire, propre à Rimbaud, dans l'utilisation de la métaphore. Par exemple, lorsqu'il dit : "Non, plus ces boissons pures, ces fleurs d'eau pour verres" — , et que dans la strophe suivante, il revient à la charge en faisant dire par ses *amis* : "Gagnons pèlerins sages, l'absinthe aux verts piliers", il qualifie l'absinthe de *fleurs d'eau pour verres*. Rimbaud dans une lettre à son ami Ernest Delahaye, en juin 1872, disait: "C'est le plus délicat et le plus tremblant des habits, que l'ivresse par la vertu de cette *sauge des glaciers*, l'absomphe! Mais pour, après, se coucher dans la merde!"¹⁵⁸ L'absinthe, devenue pour son ami l'absomphe, c'est la sauge des glaciers, qui dans "Comédie de la soif" deviendra "ces fleurs d'eau pour verres", pour devenir plus tard, dans *Illuminations*, dans le poème "Barbare", des fleurs arctiques (elles n'existent pas). L'équivalent de "se coucher dans la merde" sera transposé dans "Comédie de la soif" en " pourrir dans l'étang, sous l'affreuse crème, près des bois flottants". Boire de l'absinthe n'étanche pas la soif, mieux vaut pourrir dans l'étang, nous dit Rimbaud, établissant une équivalence avec *se coucher dans la merde et pourrir sous l'affreuse crème, près des bois flottants*. Un étang n'est pas un courant d'or en marche, c'est un *oeil d'eau morte*, de l'eau morte, comme l'eau à laquelle s'est ancré le canot immobile de "Mémoires" et la flache noire et froide d'Europe qui termine "Le Bateau Ivre". De plus, cette strophe du poème est intitulée "L'esprit". Or, on demande aux *éternelles ondines*, à Vénus même, d'émouvoir le flot pur, de *diviser l'eau fine*. L'eau-de-vie, l'absinthe sont des *spiritueux* (l'eau de l'esprit) faits à partir d'eau et d'alcool que l'on *divise*, pour ne pas dire *divinise* et garder présente la connotation associée à certains alcools, celle de nectar des dieux. Rimbaud rejette ici toutes les eaux, qu'elles soient "minérales, bénites ou lustrales", disait Brassens.¹⁵⁹ Sa soif requiert maintenant un élixir divin, une *liqueur d'or, fade et qui fait suer*. Enfin, comme dans la "Lettre du Voyant", la conclusion du poème confirme que

158 Édition de Suzanne Bernard, *op. cit.*, p.350.

159 Brassens, Georges, "L'ancêtre".

même les bêtes ont soif et deviennent *une charge* pour le Poète, une partie de son *devoir*.

Comme précédemment avec "Les Corbeaux" et "La Rivière de Cassis", on constate que le thème de l'eau et celui de l'or ne sont pas récents et que ce sont souvent les titres de ses poèmes qui maintiennent la filiation. Voici quelques exemples pour terminer ce chapitre:

Âge d'or

**Reconnais ce tour
Si gai, si facile:
Ce n'est qu'onde, flore,
Et c'est ta famille!**

Le titre parle d'or, et le texte parle d'eau.

Les corbeaux

**Vous, le long des fleuves jaunis,
Sur les routes aux vieux calvaires,
Sur les fossés et sur les trous
Dispersez-vous, ralliez-vous!**

L'or est encore une fois enfoui dans le titre (*cor* beaux), tandis que l'eau circule dans "les fleuves jaunis", peut-être sont-ils même dorés.

Oraison du soir

**Puis par instants mon coeur est comme un aubier
Qu'ensanglante l'or jeune et sombre des coulures.
Je pisse vers les cieus bruns, très haut et très loin,
Avec l'assentiment des grands héliotropes.**

Cette fois l'or du titre (*Or* aison) se mêle à l'urine projetée vers le ciel. Le courant d'or en marche prend une forme nouvelle et différente qui permet la survie du thème.

Les poètes de sept ans

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

Les houles ne constituent pas des eaux mortes, elles connotent le remuement et l'action. Il s'agit en outre d'une prairie liquéfiée et amoureuse par surcroît, où les blés forment même des pubescences d'or. La même association est reprise dans "Voyelles" lorsque Rimbaud croise les "pâtis semés d'animaux" avec la "paix des rides" des alchimistes studieux et les "vibremments divins des mers virides".

Déjà, nous le constatons, la plupart de ces titres contiennent de l'or, parlent d'or: *Âge d'or*, *Les cor beaux*, *OR* aison du *so ir*, comme le confirme encore une fois (ce qui constitue un accent de sincérité rarissime chez Rimbaud) "Alchimie du verbe": "et je vécus, *étincelle d'or* de la lumière *nature*". Il y a sans doute bien d'autres occurrences encore, mais cette liste suffit amplement à faire ressortir quelques-unes des obsessions thématiques qui n'ont jamais quitté Rimbaud et dont seules les formes ont pu changer avec le temps. Il nous reste à regarder en quoi diffèrent les textes originaux des poèmes cités par Rimbaud lui-même, ces textes qu'il a appelés à la barre pour témoigner de sa tentative d'*alchimiser* le verbe, tant au niveau poétique que linguistique ou stylistique.

CHAPITRE VI

ALCHIMIE DU VERBE

"J'étais mûr pour le trépas, et par une route de dangers ma faiblesse me menait aux confins du monde et de la Cimmérie, patrie de l'ombre et des tourbillons."

Rimbaud, "Alchimie du verbe".

Le recueil **Une Saison en enfer**, Livre païen ou Livre nègre¹⁶⁰, est la relation de l'expérimentation décrite dans "Voyelles", en *I rouge* :

"I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles dans la colère ou les ivresses pénitentes."

La *clef du festin ancien*, Rimbaud relate l'itinéraire parcouru pour la retrouver, et, semble-t-il, ce n'est pas *la charité* qui en ouvrira la porte.¹⁶¹ Les textes intitulés "Mauvais sang", "Nuit de l'enfer", "Délires I" ("Vierge folle/L'époux infernal") et "Délires II" ("Alchimie du verbe"), sauf la dernière phrase du poème "Alchimie du verbe", "L'impossible" (constat d'échec de l'esprit seul, de la Raison livrée à elle-même, qui fait que n'étant pas assez fort pour parvenir à la sagesse, l'homme, par manque de force, se tourne donc vers Dieu. — "Par l'esprit on va à Dieu! Déchirante

160 Lettre à Ernest Delahaye, datée de mai 1873: "Je travaille pourtant assez régulièrement; je fais de petites histoires en prose, titre général: Livre païen ou Livre nègre. C'est bête et innocent. O innocence! innocence; innocence, innoc... fléau!"

161 **Une Saison en enfer**, texte d'introduction, sans titre : "La charité est cette clef — cette inspiration prouve que j'ai rêvé!"

infortune!"), "L'éclair", "Matin", et même le dernier poème, intitulé "Adieu" (sauf en ce qui concerne la conclusion), sont des textes qui appartiennent tous au registre de l'enfer, de *I rouge* .

Il n'en reste pas moins que Rimbaud termine son recueil en annonçant que finalement *l'automne est arrivé* ("L'automne déjà!"), et qu'il est personnellement rendu au stade décrit dans "Voyelles" en *U vert* , celui de la sagesse, de la fin de l'étude, de la récolte des paysans, des alchimistes studieux. La dernière phrase du poème "Adieu" claironne la victoire sur l'enfer: "et il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps."

Il semble néanmoins que Rimbaud ait dû retranscrire *de mémoire* les textes qui apparaissent dans "Alchimie du verbe". Selon toute logique, Verlaine était en possession de ces textes (ou en avait confié la garde à son beau-frère) et Rimbaud ne se serait même pas donné la peine d'aller les chercher pour les recopier, probablement parce qu'il se rappelait clairement des thèmes, de l'essence même de ces poèmes, et qu'il ne se souciait plus désormais de la forme précise que ceux-ci pouvaient avoir revêtu.¹⁶²

Nous allons précisément nous intéresser, dans ce chapitre, aux différences dans la forme de ces textes, pour tenter de percer certains secrets stylistiques ou syntaxiques (s'il y en a), dont Rimbaud *se réservait la traduction* , conséquences directes du *raisonné dérèglement de tous les sens* . Les textes qui seront passés *à la loupe* sont au nombre de sept, comme *ses voyelles* , et s'intitulent : "Larme", "Bonne pensée du matin", "Chanson de la plus haute tour", "Faim", "Le loup criait sous les feuilles", "L'éternité", et finalement "ô saisons, ô châteaux".

Comme ils sont enchâssés à l'intérieur de segments en prose, ils complètent, un peu à la façon du sonnet "La chevelure", de Mallarmé,

¹⁶² Au moment précis de la rédaction d'*Une Saison en enfer*, Verlaine purgeait sa peine, pour avoir tiré sur Rimbaud, à la prison de Mons, en Belgique. Cela aurait rendu encore plus difficile la démarche qu'il aurait pu désirer faire, si tel était bien le cas, de lui demander les textes manuscrits de ces poèmes.

l'annonce ou la présentation que le narrateur en fait, et servent de points de chute. J'ai cru nécessaire d'en respecter l'ordre chronologique et de tenir compte du *boniment* que nous sert le savant présentateur. Je retranscris donc la version originale de ces poèmes ainsi que la version *modifiée*, en soulignant, au besoin, les différences lexicales ou syntaxique. Comme dans le chapitre précédent, ces pages nous permettent de voir comment s'opère l'unification du double, le côté pile et le côté face d'une même pièce passant rapidement sous l'oeil du lecteur qui risque de prendre aisément l'un pour l'autre, alors qu'ils sont différents et soudés l'un à l'autre *par le cadre qui les unit*.

Larme

Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises,
 Je buvais, accroupi dans quelque bruyère
 Entourée de tendres bois de noisetiers,
 Par un brouillard d'après-midi tiède et vert.

Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise,
 Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert.
 Que tirais-je à la gourde de colocase?
 Quelque liqueur d'or, fade et qui fait suer.

Tel, j'eusse été mauvaise enseigne d'auberge.
 Puis l'orage changea le ciel, jusqu'au soir.
 Ce furent des pays noirs, des lacs, des perches,
 Des colonnades sous la nuit bleue, des gares.

L'eau des bois se perdait sur des sables vierges,
 Le vent, du ciel, jetait des glaçons aux mares...
 Or! tel qu'un pêcheur d'or ou de coquillages,
 Dire que je n'ai pas eu souci de boire!

Mai 1872.

Voici maintenant la version qu'en a donné Rimbaud dans "Alchimie du verbe" entre avril et août 1873:

Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises,
 Que buvais-je, à genoux dans cette bruyère
 Entourée de tendres bois de noisetiers,
 Dans un brouillard d'après-midi tiède et vert?

Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise,
 — Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert! —
 Boire à ces gourdes jaunes, loin de ma case
 Chérie? Quelque liqueur d'or qui fait suer.

Je faisais une louche enseigne d'auberge.
 — Un orage vint chasser le ciel. Au soir
 L'eau des bois se perdait sur les sables vierges,
 Le vent de Dieu jetait des glaçons aux mares;

Pleurant, je voyais de l'or — et ne pus boire. —

Le poème sans doute recopié de mémoire par Rimbaud dans "Alchimie du verbe"¹⁶³ présente des différences évidentes, en regard de la ponctuation, de la longueur du texte (treize vers au lieu de seize) et du lexique. L'absence de titre, comme ce sera le cas pour cinq des sept poèmes *retranscrits* par Rimbaud, semble indiquer un changement de volonté de sa part, une incertitude nouvelle quant à la signification qu'il veut leur donner. On retrouve toutefois la *larme* du titre manquant, dans le dernier vers du poème retranscrit, le treizième: "Pleurant, je voyais de l'or — et ne pus boire". Le dernier vers de la version originale de ce poème, était beaucoup plus elliptique: "*Dire que je n'ai pas eu souci de boire!*"

¹⁶³ C'est une des particularités incontournables de l'étude de l'oeuvre rimbaldienne que celle de ne jamais pouvoir affirmer si ces textes étaient en sa possession ou dans d'autres mains que les siennes.

Le syntagme verbal *dire que*, remplacé par le participe présent *pleurant*, exprime un regret, un aveu d'impuissance ou d'imbécillité navrante, sur laquelle *on* devrait pleurer; le titre *Larme* venait renforcer, à distance, l'idée d'une perte, beaucoup plus que ne peut le faire le participe présent du verbe *pleurer*, qui est trop subjectif, dans le sens justement que Rimbaud reproche à la plupart des poètes romantiques. "*L'absente de tout bouquet*" de Mallarmé, la *fleur* innommée, l'or tant cherché, cette *liqueur d'or, fade et qui fait suer*, le dernier vers retranscrit la nomme ainsi: "*Je voyais de l'or — et ne pus boire . —*"

Cette façon d'écrire, *de décrire*, est pourtant contraire aux principes mêmes invoqués par le *Suprême Savant*, celui qui prêchait *l'absence de qualités instructives ou descriptives*. "*Dire que je n'ai pas eu souci de boire!*", ne pas avoir *souci de*, n'a pas la même portée sémantique que: "*Pleurant, je voyais de l'or — et ne pus boire . —*". L'aveu d'impuissance contenu dans l'implication de *voir et ne pas pouvoir* —, est beaucoup plus subjectif que ne l'est la formulation du texte original: "*Dire que je n'ai pas eu souci de boire*". Ne pas avoir *souci* veut dire: *manquer de désir*, comme dans "*La musique savante manque à notre désir*"¹⁶⁴ — Rimbaud disait, originalement, qu'il était venu bien près de boire à la coupe l'élixir "*d'or, fade et qui fait suer*", mais qu'il avait manqué du désir d'aller jusqu'au bout, qu'il avait failli sur la route, quelque part, dérangé par cette poursuite du "*bonheur que nul n'élude*"¹⁶⁵ et qu'il avait laissé échapper sa chance d'y tremper ses lèvres. Dans la reprise de cette narration, il avoue plutôt *ne pas avoir pu y boire*, pleurant à cette vue. Il me semble que les larmes lui viennent plutôt au moment où il relate *de nouveau* cet épisode douloureux, lors de l'écriture d'**Une Saison en enfer**, et que cet accent de sincérité représente de façon *réaliste* la différence qui existe entre poésie *objective* et poésie *subjective* .

Dès le premier quatrain, Rimbaud remplace *boire accroupi* par *boire à genoux* . Lorsqu'il utilise dans son oeuvre le verbe pronominal *s'accroupir*,

164 *Illuminations*, "Conte".

165 "Alchimie du verbe", "ô saisons, ô châteaux".

il connote généralement une idée vulgaire, comme pour le frère Milotus du poème "Accroupissements", par exemple. La contemplation de la nature semble aussi lui suggérer toutes sortes d'images dans lesquelles la sexualité serait déformée. Dans une lettre à Delahaye datée de mai 1873, il dit: "Je suis à toi, ô Nature, ô ma mère! La contemplotate de la Nature m'absorculant tout entier." Il existe aussi deux dessins faits par Rimbaud et publiés dans **Rimbaud par lui-même**, d'Yves Bonnefoy, intitulés "Ô Nature, ô ma soeur!" pour l'un et "Ô Nature, ô ma tante!" pour l'autre. Peut-être s'agissait-il là d'une parodie des romantiques, puisque Rousseau dans ses **Confessions**, en décrivant l'île Saint-Pierre disait: "Ô Nature, ô ma mère!" et que Musset dans "Le souvenir" employait aussi la même expression.

Boire *dans un brouillard* plutôt que *par un brouillard* démontre le jeu auquel s'est exercé Rimbaud sur l'utilisation des prépositions de lieu ou de temps, qu'il peut intervertir pour diminuer ou augmenter l'éloignement des images, la portée sémantique; **par** peut être entendu comme *via*, *au moyen de*, *avec l'aide de*, *à travers*, tandis que **dans** est beaucoup plus limitatif et situe l'action ou l'inaction décrite par le poème *dans un lieu précis, dans cette bruyère, dans un brouillard d'après-midi*, connotant l'idée d'emprisonnement, de carcan, d'enfermement, que dénie le lieu où l'action décrite est censée s'être passée: *cette bruyère entourée de tendres bois de noisetiers, loin de ma case chérie.*" Rimbaud répète la locution prépositionnelle *loin de*, dans la version mémorisée de son poème, écrite en 1873, ne se souvenant plus du vers fabuleux qu'il avait écrit originalement: "*Que tirais-je à la gourde de colocase ?*" — Il a oublié la fleur, l'absente de sa mémoire, la fleur jaune en forme de calice ou d'entonnoir qu'il connaissait, la *colocase*, qu'il remplace par sa *case chérie* pour marquer encore davantage l'éloignement d'un lieu qu'il fréquente régulièrement, une déviation de sa route, une faute commise contre le code qu'il devait suivre, contre *son devoir*. Dans ce tout premier quatrain on peut noter également la nette différence entre un "je" affirmatif, dans la première instance, et un "que" interrogatif, dubitatif après-coup dans la deuxième mouture.

Au neuvième vers, le temps du verbe ainsi que le verbe lui-même sont changés par le souvenir du lieu: "*Tel, j'eusse été* " consacre la supposition du souvenir vague, le conditionnel passé (deuxième forme) laisse entendre qu'il est possible (par exemple: si mes souvenirs sont exacts) qu'il en ait été ainsi; tandis que *je faisais* connote l'idée que l'acte s'est effectivement produit *dans la réalité* : et c'est toute la différence qui existe entre le verbe *être* (passif) et le verbe *faire* (actif). *Mauvaise enseigne* vs *une louche enseigne*, est une variante qui peut nous éclairer sur une certaine perception rimbaldienne de l'écriture poétique. *Mauvaise enseigne* peut vouloir signifier: *qui induirait en erreur*, qui ne correspondrait pas à ce qu'offre *l'auberge* comme service, qui éloignerait une certaine clientèle *pour de mauvaises raisons*; tandis que *louche enseigne* éloignerait *tout le monde*, sauf une clientèle bien précise.

Le troisième quatrain escamote les deux derniers vers du poème original, qui sont les suivants:

Ce furent des pays noirs, des lacs, des perches,
Des colonnades sous la nuit bleue, des gares.

Rimbaud remplace ces deux vers par deux autres qui appartenaient au quatrième quatrain du poème original, et qui sont les suivants:

L'eau des bois se perdait sur les sables vierges,
Le vent de Dieu jetait des glaçons aux mares;

Dans ce premier vers, il a remplacé l'article *des* par l'article *les*; dans le second, il a remplacé le syntagme nominal *du ciel* par *de Dieu* et en a éliminé la ponctuation. Rimbaud termine la réécriture de son poème par un point de chute, un seul vers au lieu d'un dernier quatrain, *et qui résume tout*, une démarche que le poète *objectif* n'aurait jamais eu *souci de faire* :

Pleurant, je voyais de l'or — et ne pus boire. —

Ce texte est enchâssé dans la première partie d'"Alchimie du verbe" où il avoue sa recherche, ses *études néantes* pour trouver de l'or, son impatience et ses mille tours inventés, ses rêves de croisades, de révolution et sa croyance à tous les *enchantelements* . Il en est encore à *l'aube* de la voyance, à l'expérimentation de la *méthode*. Ce qu'il a à dire dans "Alchimie du verbe " l'emporte sur la *forme* poétique: l'outil n'a pas besoin d'être aussi affiné et, pour une fois, Rimbaud a *envie* de communiquer, de *communier* avec les *oiseaux, les troupeaux, et les villageoises*: il n'est plus éloigné d'eux par son voeu de voyance, il se confesse et veut être pardonné, être *blanchi*. A cette époque de sa quête pour la voyance, Rimbaud aimait encore les "*contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs*". ¹⁶⁶ Le deuxième texte cité est immédiatement accolé à celui que je viens de commenter et ne porte aucun titre non plus, bien que dans sa version originale il porte le titre de "Bonne pensée du matin". Dans ce cas précis, les différences de *transcription* sont minimales et je les commenterai après la lecture du texte original que voici:

166 "Alchimie du verbe".

Bonne pensée du matin

A quatre heures du matin, l'été,
Le sommeil d'amour dure encore.
Sous les bosquets l'aube évapore
L'odeur du soir fêté.

Mais là-bas dans l'immense chantier
Vers le soleil des Hespérides,
En bras de chemise, les charpentiers
Déjà s'agitent.

Dans leur désert de mousse, tranquilles,
Ils préparent les lambris précieux
Où la richesse de la ville
Rira sous de faux cieux.

Ah! pour ces Ouvriers charmants
Sujets d'un roi de Babylone,
Vénus! laisse un peu les Amants,
Dont l'âme est en couronne.

O Reine des Bergers!
Porte aux travailleurs l'eau de vie,
Pour que leurs forces soient en paix
En attendant le bain dans la mer, à midi.

Mai 1872. ¹⁶⁷

La première et peut-être la plus importante différence entre les deux versions se situe au troisième vers du premier quatrain, lorsqu'il dit, dans la version originale: "**Sous les bosquets l'aube évapore**", et que dans la version *recopiée*, il écrit: "**Sous les bocages s'évapore**".

¹⁶⁷ L'orthographe et les majuscules sont celles de l'édition de Suzanne Bernard.

Dans la version originale, c'est *l'aube* qui a la faculté ou la mission d'évaporer, de pulvériser "*l'odeur du soir fêté*". Dans la retranscription, l'odeur du soir fêté *s'évapore* d'elle-même, "sous les bocages". Le thème de l'aube ("à quatre heures du matin l'été") fascinera toujours Rimbaud. Dans "Le Bateau Ivre", il dit que "*les Aubes sont navrantes* ", parce que ce sont des éveils, une sortie hors de la blancheur onirique des sommeils profonds, des fables religieuses, de la mythologie ou des contes de l'enfance, l'invasion prépondérante du principe de réalité sur celui de plaisir. Le mot *aube* vient du latin *albus* , de *alba* , qui veut dire blancheur.

"En alchimie, le magistère au blanc commence à l'aurore et prépare le régime au rouge qui apparaît au midi du Grand Oeuvre." ¹⁶⁸ Rimbaud est graine de tout et graine de rien. C'est un génie décepteur ¹⁶⁹ qui donne des pistes dans certaines directions, pour laisser le suiveur soudainement en face du vide. L'alchimie est l'un de ces brouillards qui peut cacher un précipice.

L'aube est blanche, tandis que l'aurore (*au* : symbole chimique de l'or; R - ORE - teintée d'or) est d'un jaune doré. Rimbaud n'emploie pas souvent le mot *aurore*, sauf dans la conclusion du poème intitulé "Comédie de la soif" et dans le dernier poème d'Une Saison en enfer, intitulé "Adieu", lui donnant, dans les deux cas, une connotation de mort qui pourrait être imputable à l'idée, développée dans "Voyelles", du rayon solaire capable de donner la mort, ce premier rayon qui perce à l'aurore. "Comédie de la soif":

"Mais fondre où fond ce nuage sans guide,

Expirer en ces violettes humides

Dont les aurores chargent ces forêts?"

¹⁶⁸ Guerdon, David, *Rimbaud et la clef alchimique*, éditions Robert Laffont, Paris, 1980, p.202.

¹⁶⁹ Dans la série de jouets des enfants d'aujourd'hui, parmi ceux que l'on appelle les "Transformers", il existe des opposants que l'on appelle les "Decepticons", — Rimbaud serait l'un d'eux...

Puis dans "Adieu": "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."

Dans la mythologie, on raconte que l'aurore s'était éprise du jeune Tithon, qu'elle en avait fait son époux, et avait obtenu de Zeus que l'immortalité lui fût accordée. C'est aussi le sujet du roman **Aurora und Tithon**, de Herder (1744-1803), et Hölderlin (1770-1843) a repris le même mythe dans son livre intitulé **Der Wanderer**.¹⁷⁰ On connaît la fascination de Rimbaud pour les oeuvres de Goethe, Hegel et Shakespeare. Avait-il lu tous leurs ouvrages? Il est permis de le croire. Dans l'un des poèmes du recueil **Illuminations**, intitulé précisément "Aube", un enfant (ou un jeune garçon) poursuit la déesse Aube et tente de la cerner, de lui enlever ses voiles: "J'ai embrassé l'aube d'été" serait une suggestion d'intersexualité mythique, qui se termine brutalement: "Au réveil, il était midi." La filiation avec les poètes allemands est peut-être davantage inférée dans ce poème lorsque Rimbaud dit: "Je ris au wasserfall blond (...)." "Wasserfall" signifie, en allemand, "*chutes d'eau*". Il aurait pu tout aussi aisément écrire "water falls", en anglais, sauf que le "t" du mot anglais "water" n'a pas la faculté prosodique de perpétuer l'allitération comme le voulait sans doute Rimbaud écrivant de la prose: "Je ris au wasserfall blond qui s'échevela à travers les sapins: à la cime argentée je reconnus la déesse."¹⁷¹

L'opposition **Vesper/Hesper/Espère**, le soir/la nuit ("l'odeur du soir fêté"), l'éveil des Travailleurs qui regardent à l'ouest, vers le jardin des Hespérides plutôt que du côté habituel du soleil levant, c'est-à-dire du côté de l'Orient; la victoire des Travailleurs sur les Amants, de la Reine des Bergers sur Vénus,¹⁷² sont dans un même paradigme *matinal*. Rimbaud parlait d'"*horribles travailleurs*" dans la Lettre du Voyant, de même que dans

170 Brunel, Pierre, *op. cit.*, p.228.

171 **Illuminations**, "Aube".

172 On dit de Vénus que c'est l'étoile du berger, l'étoile du soir et aussi l'étoile du matin. En chimie ancienne, elle correspondait au cuivre. Elle est située près de Mercure, qui lui est le plus près du soleil.

d'autres lettres où il dit, entre autres: "C'est la nuit que je travaince" (sic), et "je travaille à me rendre Voyant". Les travailleurs sont pour lui les alchimistes studieux du poème "Voyelles", ceux qui veillent, qui combattent la nuit et les *braises de satin* de la vie qui dort.

Voici quelques autres connotations alchimiques charriées par le titre original "Bonne pensée du matin", que Rimbaud a choisi d'*oublier* dans sa version recopiée: la pensée est une fleur qui peut être blanche ou jaune, et que l'on classe parmi les espèces de violettes. Les fleurs sont des saisons alchimiques, et le matin le temps du magistère au blanc, qui suit immédiatement le magistère au noir, déjà évoqué dans "La rivière de Cassis". La pomme des Hespérides est la pomme d'Or du jardin des dieux; puis il y a ces Ouvriers *charmants*, ceux qui charment le Roi (rex), les Sujets (res) de Babylone (Baby = bébé, enfant, Rebis; et — Lone = solitaire, seul, en langue anglaise), ancienne capitale de l'alchimie située près de Bagdad (abondamment décrite dans "Les mille et une nuits"); tous ces éléments vont dans la même direction.

Le dernier point que je veux amener est le suivant: à l'époque où Rimbaud écrivit ces textes existait en France une confrérie appelée les "*Compagnons du Tour de France*", que l'on appelait aussi les *Passants*. C'étaient d'habiles charpentiers, ouvriers de toutes sortes, maçons, itinérants de grands talents, travailleurs du *Devoir*. Lorsqu'on les disait *tranquils* (Rimbaud dira: "Dans leur Désert de mousse, tranquilles"), cela signifiait qu'ils avaient acquis leur maîtrise, qu'ils étaient devenus chefs de *chantiers*. Mallarmé, faisant référence à une brève rencontre avec Rimbaud à Paris, le qualifia de *passant considérable*. Le passant du Devoir, le pèlerin, l'ouvrier, l'importance de l'aube matinale, la soif du travailleur, sont tous des thèmes que Rimbaud a cultivés et entretenus tout au long de son oeuvre.

Rimbaud se souvenait assez précisément de ce poème puisque les variations sont beaucoup moins nombreuses et importantes que dans le poème précédent. Il est par conséquent normal de penser qu'il a *volontairement* omis le titre original, pour ne pas attirer le lecteur dans la

même direction que le texte de base (peut-être ignorait-il même ce qu'il en était advenu). Ce texte termine la première partie d'"Alchimie du verbe", que l'on pourrait qualifier de partie *blanche*. Il enchaîne la transition qui marque la fin de ce cycle blanc avec les phrases suivantes:

"La vieillerie poétique avait une bonne part dans mon alchimie du verbe". — "Je m'habituai à l'hallucination simple" — Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots!" Le *travail* sur lui-même est maintenant commencé et il en a fait la relation dans une lettre écrite de sa chambre à Paris, à son ami Ernest Delahaye, datée de Juimphe (sic) 72.¹⁷³ C'est ainsi qu'il pourra maintenant présenter le prochain poème intitulé "Chanson de la plus haute tour" (il a choisi de donner le titre, cette fois), en le précédant de cette phrase: "Mon caractère s'aigrissait. je disais adieu au monde dans d'espèces de romances":

Chanson de la plus haute tour

Oisive jeunesse
A tout asservie,
Par délicatesse
J'ai perdu ma vie.
Ah! Que le temps vienne
Où les coeurs s'éprennent.

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

¹⁷³ "Maintenant c'est la nuit que je travaille. De minuit à cinq heures du matin. — À cinq heures, je descendais à l'achat de quelque pain; c'est l'heure. Les ouvriers sont en marche partout. C'est l'heure de se soûler chez les marchands de vin, pour moi. Je rentrais manger, et me couchais à sept heures du matin, quand le soleil faisait sortir les cloportes de dessous les tuiles. Le premier matin en été, et les soirs de décembre, voilà ce qui m'a ravi toujours ici."

J'ai tant fait patience
 Qu'à jamais j'oublie;
 Craintes et souffrances
 Aux cieus sont parties.
 Et la soif malsaine
 Obscurcit mes veines.

Ainsi la Prairie
 À l'oubli livrée,
 Grandie, et fleurie
 D'encens et d'ivraies
 Au bourdon farouche
 De cent sales mouches.

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

Oisive jeunesse
 À tout asservie,
 Par délicatesse
 J'ai perdu ma vie.
 Ah! Que le temps vienne
 Où les coeurs s'éprennent!

Mai 1872.¹⁷⁴

Voici maintenant la version abrégée qu'en a donné Rimbaud, qu'il a enchâssée dans "Alchimie du verbe":

¹⁷⁴ Ponctuation et majuscules selon l'édition de Suzanne Bernard.

Chanson de la plus haute tour

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

J'ai tant fais patience
Qu'à jamais j'oublie.
Craintes et souffrances

Aux cieux sont parties.
Et la soif malsaine
Obscurcit mes veines.

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

Telle la prairie
À l'oubli livrée,
Grandie, et fleurie
D'encens et d'ivraie,
Au bourdon farouche
Des sales mouches.

Qu'il vienne, qu'il vienne,
Le temps dont on s'éprenne.¹⁷⁵

La forme du poème n'est plus la même. On réussit à peine à former deux sizains, au lieu des six contenus dans le texte original. Puisque Rimbaud le présente sous forme de *romance*, c'est sans doute la raison pour laquelle il a voulu répéter à trois reprises les deux mêmes vers, comme un refrain, une litanie:

¹⁷⁵ Ponctuation et majuscules selon l'édition de Suzanne Bernard.

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

Dans l'édition publiée par Suzanne Bernard, on dit que Georges Izambard a raconté dans ses souvenirs (**Rimbaud tel que je l'ai connu**), comment Rimbaud a possiblement été amené à reprendre un vieux refrain que lui-même fredonnait lors d'une promenade avec son élève:

"Avène, avène,
Que le beau temps t'amène."¹⁷⁶

De plus, le seul sizain qui soit demeuré dans sa forme originelle, le quatrième du texte original (le troisième du texte original réapparaît sous la forme de deux tercets), présente une variation qui affecte les syllabes du vers, parce que Rimbaud a omis l'adjectif numéral *cent* : "De sales mouches", au lieu d'écrire "De cent sales mouches". Le vers ne présente plus que quatre syllabes au lieu des cinq que présentait uniformément le poème original. La même chose se produit avec le deuxième vers du refrain, repris trois fois, qui présente maintenant six syllabes au lieu de cinq.

On retrouve toutefois dans l'unique sizain la thématique du *bourdon fertilisateur* du poème "Voyelles", dont l'action est de faire *grandir et fleurir* la prairie sauvage, accompagnée d'une relance de la *soif malsaine qui obscurcit ses veines*. Le titre connote encore une fois l'idée du donjon, qui est situé dans la plus haute tour des châteaux. Avec le mot *chanson*, Rimbaud utilise des croisements de paradigmes avec *fable*, *allégorie* (*fabula*,

¹⁷⁶ Édition de Suzanne Bernard, *op. cit.*, p.436.

ae, fabella, fabulosa, orum,), *mythologie et mensonge* .¹⁷⁷ *Chanson* vient aussi de *cantique* (*canticum dicere*: chanter une chanson), qui nous transporte soudainement du côté de la religion, dans le paradigme des *sornettes, des mensonges* (chansons que tout cela!: *fabulae*).

En gardant son titre original, Rimbaud ne voulait plus attirer l'attention du lecteur sur le mensonge colporté par les religions (en latin; *religio, onis*, comme d'ailleurs le mot *délicatesse*, dans l'une des acceptions qu'en donne le dictionnaire Français/Latin Félix Gaffiot: *scrupule, probité, délicatesse: religio, onis*); pour y arriver, il a plutôt supprimé le premier, le cinquième et le sixième sizain (le sixième était une reprise du premier). Ce faisant, la référence à *l'asservissement de l'oisive jeunesse* qui, *par délicatesse a perdu sa vie*, est escamotée, de même qu'il fait aussi disparaître la relance liturgique suivante: "Ah! Mille veuvages de la si pauvre âme, qui n'a que l'image de la Notre-Dame! Est-ce que l'on prie la Vierge Marie? "Rimbaud avait déjà exprimé pareil désespoir face à la prière à la Vierge Marie, dans la quatrième partie du poème écrit en Juillet 1871, intitulé "Les premières communions":

"Tes pardons sont glacés, Ô Reine de Sion!

**Puis la Vierge n'est plus que la vierge du livre.
Les mystiques élans se cassent quelquefois...
Et vient la pauvreté des images, que cuivre
L'ennui, l'enluminure atroce et les vieux bois;"**

Dans la reprise de son poème, en gardant le même titre, Rimbaud a voulu cette fois associer *chanson* à *romance*, lui donner un air musical, en faire une *chanson sans paroles*, nous jouer un bon tour, nous montrer *le désordre de son esprit*.. Dans l'introduction qui sert de présentation à son

¹⁷⁷ Dictionnaire Français/Latin Félix Gaffiot, Paris, Hachette, 1934.

poème, il dit même qu'il était *oisif*, bien que les vers qu'il a supprimés se référassent aussi à l'oisiveté:

**Oisive jeunesse
A tout asservie,
Par délicatesse
J'ai perdu ma vie.**

Mais il voulait faire comprendre que cette *nouvelle* oisiveté n'était plus *asservie à tout*, comme dans le premier texte, où il disait que cet asservissement lui avait fait perdre sa vie, *par religiosité* (excès de religion), *par délicatesse, par pudeur, par scrupule, par probité*. Cette fois, son oisiveté n'est asservie à rien, il est *en proie à une lourde fièvre*, qui lui fait envier le sommeil de la *virginité*.¹⁷⁸ Privé des images de Marie, la Vierge que l'on prie, du *canon blanc* que représente le baptême, la religion, et le travail (vs l'oisiveté),¹⁷⁹ il dira que son *caractère s'aigrissait*, et qu'il *disait adieu au monde dans d'espèces de romances*, comme celle qu'il nous présente ici. Il s'arrange pour que la *présentation* du poème puisse combler *les vides du texte*, fournir un complément, ô combien pervers! Rimbaud appelle *le temps dont on s'éprenne*, sollicite le feu, pour qu'il prenne et brûle le vieux corps (pris d'une soif malsaine), réclame l'incandescence de *I Rouge*.

La *chanson* est donc suivie d'un aveu de *dérèglement*, d'une supplique au *Général Soleil*, afin qu'il bombarde le monde de ses rayons, souhaitant lui-même y être dissout:

178 "Alchimie du verbe": "Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit. J'étais oisif, en proie à une lourde fièvre: j'enviais la félicité des bêtes, — les chenilles, qui représentent l'innocence des limbes, les taupes, le sommeil de la virginité!"

179 "Mauvais sang": "Les blancs débarquent. Le canon! Il faut se soumettre au baptême, s'habiller, travailler."

"Oh! Le moucheron enivré à la pissotière de l'auberge, amoureux de la bourrache, et que dissout un rayon!"

Nous avons déjà parlé du rayon solaire, lors de l'analyse du poème "Voyelles". Rimbaud nous dit aussi qu'il *s'offrait au soleil, dieu de feu..* Le "Oh!" exclamatif semble exprimer le désir, le souhait du *moucheron enivré à la pissotière de l'auberge*, d'être dissout, anéanti, pulvérisé, et tué par ce rayon. En latin, *moucheron* et *cousin* (l'insecte diptère) se disent tous les deux *culex*, ce qui les rend, pour ainsi dire, cousins. Le moucheron se dit aussi *psyllion*, qui est le nom scientifique de *l'herbe à puces*. Quant à la *bourrache*, c'est une plante de la famille des boraginées. À son sujet, on ajoute qu'elle est très velue. Elle est *cousine* de l'héliotrope, en ce sens qu'elle se tourne toujours vers le soleil.¹⁸⁰ Nous avons dit que Rimbaud se disait *filz du Soleil* et que l'auberge, qu'elle soit verte ou rouge, était une référence à la vie de vagabonds mené par lui-même et Verlaine à une certaine époque, qui se situe avant la rédaction d'*Une Saison en enfer*. Le moucheron Rimbaud (Rimbaud avait eu des poux, il en parlait d'ailleurs dans son poème intitulé "Les chercheuses de poux". L'herbe à puces est dans le paradigme des poux.), enivré à la pissotière de l'auberge, serait amoureux de la boraginée (bourrache) velue, celle qui se tourne toujours vers le Soleil (ou vers son fils) et souhaiterait être dissout par un rayon mortel, mourir à son corps, *changer de vie*.

Cette supplication est suivie d'un autre poème, dont Rimbaud cette fois a gardé une partie seulement du titre, et dont il a supprimé le *refrain ni ais* qui débutait le poème original, peut-être pour mieux faire comprendre qu'il n'adhérait plus à ce qu'il aimait jadis, qu'il était rendu *ailleurs* dans sa recherche. En voici la version originale:

¹⁸⁰ La pissotière de l'auberge, associée à la bourrache, est une réminiscence du poème intitulé "Oraison du soir", dans lequel Rimbaud disait: "Je pisse vers les cieux bruns, très haut très loin, avec l'assentiment des grands héliotropes."

Fêtes de la faim

Ma faim, Anne, Anne,
Fuis sur ton âne.

Si j'ai du goût, ce n'est guères
Que pour la terre et les pierres.
Dinn! dinn! dinn! dinn! Mangeons l'air,
Le roc, les charbons, le fer.

Mes faims, tournez. Paissez, faims,
Le pré des sons!
Attirez le gai venin
Des liserons;

Mangez
Les cailloux qu'un pauvre brise,
Les vieilles pierres d'église,
Les galets, fils des déluges,
Pains couchés aux vallées grises!

Mes faims, c'est les bouts d'air noir;
L'azur sonneur;
— C'est l'estomac qui me tire.
C'est le malheur.

Sur terre ont paru les feuilles!
Je vais aux chairs de fruit blettes.
Au sein du sillon je cueille
La doucette et la violette.

Ma faim, Anne, Anne!
Fuis sur ton âne.

Août 1872.¹⁸¹

¹⁸¹ Ponctuation, orthographe et majuscules selon l'édition de Suzanne Bernard.

Et maintenant, la version étriquée qui prend place dans "Alchimie du verbe":

Faim

Si j'ai du goût, ce n'est guère
Que pour la terre et les pierres
Je déjeune toujours d'air,
De roc, de charbons, de fer.

Mes faims, tournez. Paissez, faims,
Le pré des sons.
Attirez le gai venin
Des liserons.

Mangez les cailloux qu'on brise,
Les vieilles pierres d'églises;
Les galets des vieux déluges,
Pains semés dans les vallées grises.

Les "Fêtes de la faim" sont devenues tout simplement "Faim", un *déjeuner* plutôt que plusieurs dîners, en remplaçant le troisième vers du premier quatrain: "Dinn! dinn! dinn! dinn! Mangeons l'air", par "Je déjeune toujours d'air". Est-ce un clin d'oeil pour signifier au lecteur que sa faim n'est plus la même qu'avant la relation de son *enfer*, ou encore veut-il souligner que maintenant qu'il écrit ses textes à la campagne (la plupart des textes d'*Une Saison en enfer* furent écrits à la ferme de Roche), il déjeune à l'heure où les gens de la ville disent qu'ils dînent?

En supprimant les deux premiers vers qui évoquaient le conte de Perreault ("Ma faim, Anne, Anne, fuis sur ton âne"), dans lequel Barbe-Bleue mangeait tout, Rimbaud s'éloigne aussi des refrains niais, rythmes naïfs, contes d'enfants de sa période de *blancheur*. Il a néanmoins conservé

les deuxième et troisième quatrains, dans lesquels il demande à ses faims de paître dans *le pré des sons*, en *attirant le gai venin des liserons*. Le liseron, aussi appelé belle-de-jour, d'autres fois encore par son nom latin *volubilis*, est "une plante volubile de la famille des convolvulacées".¹⁸² Rimbaud veut donc apaiser sa faim dans le pré des sons, le pré des voix (volubile), celui des voyelles, sans doute. Les liserons s'enroulent autour des autres tiges, comme la partie féminine du thyrses. Ces plantes symbolisent la glu, l'aimant, le rets, le cassis. On peut s'enliser dans ces toiles d'araignées végétales. Rimbaud a aussi pris bien soin de dire précisément: "Tournez mes faims". On y entend une reprise de la symbolique du *tour*, de la révolution, présente dans "La Rivière de Cassis".

Rimbaud ordonne à ses faims de se nourrir aussi de minéraux: "Mangez les cailloux, les vieilles pierres d'église (s), les galets anciens", la *materia prima* la plus noire, autant de *pains* semés "dans les vallées grises", ce qui constitue un autre rappel de cette même rivière de Cassis qui *roulait* en des *vaux* étranges. Comme le segment qui servait de présentation à ce poème parlait de *changer de corps*, souhaitait une transformation, le poème illustre de façon symbolique la *méthode* qui fut la sienne pour *changer la vie*.

Dans le boniment qui suivra ce même poème, Rimbaud fait allusion directement à un segment *retranché* du poème intitulé "Faim", soit les deux derniers quatrains, en disant: "Enfin, ô bonheur, ô raison, j'écarterai du ciel l'azur, qui est du noir". Le quatrième tercet disait:

**Mes faims, c'est les bouts d'air noir;
L'azur sonneur;
— C'est l'estomac qui me tire.
C'est le malheur.**

C'est donc une précision qu'il veut apporter, une redite, une façon neuve de dire ce qu'il a déjà dit, un jeu sur le signifiant en utilisant de façon

¹⁸² Dictionnaire Larousse encyclopédique, édition de 1987.

constante les mêmes thèmes, *dans tous les sens*. Ayant répété qu'il avait finalement écarté "les bouts d'air noir, l'azur sonneur" (l'adjectif *sonneur* est un rappel du pré des sons, et du *sonnet* des sons, "Voyelles"), il complète ce compte rendu en disant: "et je vécus, étincelle d'or de la lumière *nature*". Nous savons maintenant qu'il a brouté le pré des sons (l'azur sonneur), assouvi sa faim, vaincu l'impatience qu'il décrira maintenant dans un poème qui suit immédiatement celui que nous venons d'analyser, poème qui ne comporte cette fois aucune variante dans son inscription au coeur d'"Alchimie du verbe". Le voici:

Le loup criait sous les feuilles
 En crachant les belles plumes
 De son repas de volailles:
 Comme lui je me consume.

Les salades, les fruits
 N'attendent que la cueillette;
 Mais l'araignée de la haie
 Ne mange que des violettes.

Que je dorme! que je bouille
 Aux autels de Salomon.
 Le bouillon court sur la rouille,
 Et se mêle au Cédron.

Ce texte se marie bien avec la "faim de loup" de Barbe-Bleue, surtout qu'en alchimie, le *loup* est le nom donné à l'antimoine, auquel seul l'or résiste. Basile Valentin surnommait l'antimoine "*le loup avide*".¹⁸³ Déjà, dans le poème précédent, Rimbaud se comparaît indirectement, de façon subliminale au loup, lorsqu'il prétendait *dîner ou déjeuner* de tous les métaux, qu'ils soient le roc, les charbons ou le fer. Le Larousse encyclopédique confirme que le sulfure d'antimoine (Sb₂S₃), aussi appelé

¹⁸³ Guerdon, David, *op. cit.*, p.176.

Stibine, dissout (comme le moucheron amoureux désirait être dissout) tous les métaux, sauf l'or. Dernier détail au sujet de cette série de poèmes que Rimbaud a choisi d'intégrer pour *compléter* la relation de son alchimie du verbe: on dit que la ferme familiale des Cuif (du nom de la mère d'Arthur), située à Roche, avait pour surnom *la terre des loups*.¹⁸⁴ Dans le poème intitulé "Honte", qui fait partie de la même série, Rimbaud dira: "L'enfant gêneur, la si sottte bête, ne doit cesser un instant de ruser et d'être traître, comme un chat des Monts-Rocheux, d'empuantir toutes sphères!". La bête, traître et rusée, de Roche, telle un loup, "*criait sous les feuilles*". Le mot *loup*, vient du grec *lukos*, et signifie à la fois loup et *briller*. Il y a aussi *lukê*, qui veut dire *lumière*. Il semble que Verlaine traitait parfois Rimbaud de *lycanthrope*, à la fois homme-loup et homme-lumière.¹⁸⁵

Selon Fulcanelli, que cite abondamment Umberto Eco, dans *Les limites de l'interprétation*, la terre *feuillée* ("sous les feuilles") symbolise le Mercure *préparé*. Lorsqu'on dit que le loup crie sous les feuilles, c'est que le sulfure d'antimoine a libéré le Mercure, le volatil prêt à s'envoler, qui doit être coagulé ou *fixé* par le Sel philosophal, combiné à l'action du Soufre. Le loup qui se *consume* connote, quant à lui, le four chauffé à blanc, la lave, le métal en fusion, le *courant d'or*, mais aussi, par un effet de langage, le loup-Rimbaud qui se mange lui-même, qui communique sous ses propres espèces, qui *se consomme*, qui mange son *vieux corps*. Il s'agit encore une fois de croisements de paradigmes entre *consommer* et *consumer*, une façon de leur donner une acception commune qui est la suivante: *user de*, pour consommer, et *user*, pour consumer, qui se disent tous les deux *conficere, io*. On peut aussi penser à "se consumer d'amour", c'est-à-dire subir une élévation de la température de son corps qui le transformera en un matériau différent.

C'est aussi une façon blasphématoire d'interpréter le sacrement de la communion, par lequel le chrétien consomme le corps du Christ, entre en osmose avec Lui, pour gagner la vie éternelle. La perte de soi-même en

184 Rapporté dans le livre d'Ernest Delahaye, *Souvenirs de Rimbaud*.

185 Rapporté dans *Rimbaud raconté par Verlaine*.

l'autre qui n'est autre que soi, serait une autre façon, pour Rimbaud, de faire comprendre le célèbre "Je est un autre". Le loup "Je" mangerait *l'autre de soi*, pour atteindre l'unité, l'or alchimique, qui n'est autre que la métaphore de Dieu. Ce poème est immédiatement suivi d'une expression triomphale de Rimbaud, semblant dire au lecteur qu'il a cru réussir à se *consumer*, à devenir "étincelle d'or de la lumière nature". Il dit qu'une telle joie lui faisait prendre "une expression bouffonne et égarée au possible", considération qui débouche sur un autre poème dont il a omis de donner le titre, mais qui s'intitulait "L'éternité", dont voici la version intégrale:

L'éternité

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

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

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

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

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

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

Mai 1872.¹⁸⁶

Voici maintenant la version publiée dans "Alchimie du verbe":

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

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

Donc tu te dégages
 Des humains suffrages,
 Des communs élans!
 Tu voles selon.....

— Jamais l'espérance.
 Pas d'*orietur*.
 Science et patience,
 Le supplice est sûr.

Plus de lendemain,
 Braises de satin,
 Votre ardeur
 Est le devoir.

¹⁸⁶ Ponctuation et majuscules selon l'édition de Suzanne Bernard.

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

Cette dernière version, bien que *modifiée*, n'a pas été raccourcie, et elle comporte des différences au plan du rythme et de l'expression. Par exemple, il dira: "C'est la mer mêlée au soleil", plutôt que "C'est la mer allée avec le soleil". *Allée avec le soleil* n'a pas la même portée sémantique que le syntagme *mêlée au soleil*. Le feu et l'eau ne se mêlent généralement pas, tandis que la mer pourrait s'en aller, se retirer avec le soleil, retourner à l'époque des *golfs d'ombre*, de A noir, en *éteignant* le soleil. Concevoir la fusion possible de l'eau et du feu, c'est peut-être justifier et rendre cohérente la présentation de ce poème, qui faisait allusion à une "expression bouffonne et égarée au possible". Il y a aussi, pour rendre l'image encore plus évidente, des assonances comme *sentinelle* avec *nulle*, *élans* avec *selon*, et *seules* avec *s'exhale*, qui peuvent *aider* à concrétiser la folie.

De plus, il a interverti l'ordre des quatrième et cinquième quatrains, rendant la compréhension immédiate de la version citée dans "Alchimie du verbe" encore plus difficile, sinon impossible sans l'aide du texte qui lui tient lieu d'introduction. Dans sa conception originale, le poème ressemble à une résolution qu'aurait prise Rimbaud de faire bande à part, d'avoir une *âme sentinelle*, de ne jamais la laisser dormir, de la dégager des *humains suffrages*. Il fait le constat que seul le sommeil peut donner congé du *Devoir*, mais il le refuse pour lui-même, disant *follement*, pour se consoler, avoir retrouvé l'éternité. Originellement, il le disait ainsi:

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

Les haleines tièdes du matin, celles des dormeurs de la nuit, des braises de satin (braises: feu qui couve sous les feuilles, ou encore le dormeur sous les couvertures de satin), sont des signifiants qui représentent *concrètement* une abstraction comme le sommeil. Déjà, dans "Bonne pensée du matin" il disait "*l'odeur du soir fêté*", ou encore, "*les Amants dont l'âme est en couronne*". Ne voulant pas d'une âme endormie, parce qu'il est trop absorbé par son Devoir, son Grand Oeuvre, il en donne la contrepartie:

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

Alors il ironise en disant avoir retrouvé l'éternité, et que "c'est la mer allée avec le soleil". Du même ton il affirme qu'il devint un "*opéra fabuleux*", confirmant ainsi avoir appliqué sa *méthode*, science avec patience, s'être supplicié lui-même pour garder son *âme sentinelle*, loin des *communs élans*. Le mot *opéra* est d'origine latine et signifie autant l'oeuvre que l'ouvrier, ou encore le travail lui-même. Rimbaud est à la fois le travailleur et l'oeuvre *fabuleuse*, incroyable, irréaliste. Le commentaire qui découle de cette affirmation superlative vise à en donner les preuves: "Je vis que tous les êtres ont une fatalité de bonheur", par exemple; ou encore, cette autre phrase: "La morale est la faiblesse de la cervelle", qui est à rapprocher d'une autre phrase semblable de Jean-Jacques Rousseau: "C'est la faiblesse qui rend l'homme sociable."¹⁸⁷

Rimbaud semble s'être livré à une série de jeux étymologiques avec le latin, en faisant des rapprochements entre *fatalité* (en latin, *fatum*), qui peut aussi avoir comme acception le mot *malheur* (en latin, *fatum*), que l'on juxtapose à son contraire dans la langue française, le mot *bonheur*, ce qui

¹⁸⁷ Rousseau, Jean-Jacques, *Émile*, Livre IV, collection la Pléiade, p.503.

provoque une sorte de paradoxe, une antinomie dans le genre suivant: *Je vis que tous les hommes ont un malheur de bonheur*, ou celle-ci: *ont un malheur de bonne heure* (dans l'enfance). Le même scénario se reproduit encore avec la phrase citée antérieurement: "La morale est la faiblesse de la cervelle", où l'on s'aperçoit, en consultant encore une fois le dictionnaire Français/Latin, que *morale*, au féminin, et *moral* au masculin, y ont une seule et même entrée, bien que leur sens diffère complètement. *Moral* au masculin correspond à l'esprit (*mens, entis*), c'est-à-dire à la cervelle au masculin (cerveau), tandis qu'au féminin, la *morale* concerne les moeurs, bonnes ou mauvaises, ou encore l'âme, et même une science proche de la théologie.

De la même façon, le cerveau et la cervelle ont aussi une entrée unique, *cerveau* pouvant être, en latin, *cerebrum*, ou encore *caput, itis*, et même *mens, entis*, devenant par la même occasion synonyme de *moral*, au masculin. Nous produisons ainsi une nouvelle phrase tautologique ou creuse, du genre de: *Le moral est la faiblesse du moral*, ou encore celle-ci: *L'âme est la faiblesse de l'esprit*, ou vice-versa.

Le latin permet donc à Rimbaud d'exploiter de nouvelles sympathies sonores ou sémantiques au dépens du signifiant, de s'éloigner davantage du référent pour *dénaturer* la langue française, de telle sorte que, par exemple, la morale prise comme science ou philosophie des religions, peut devenir, sémantiquement, la faiblesse de l'esprit, du cerveau humain.

Dans le même ordre d'idées, il prétend que la poursuite du bonheur terrestre empêcherait l'homme de consacrer sa vie à la conquête de la beauté pure, le ferait disperser ses forces par énervement, par des actions insensées: "Le Bonheur était ma fatalité, mon remords, mon ver." C'est donc dire que le bonheur a fait son malheur (sa fatalité, *fatum*), c'était son ver, son vice. Nous avons déjà noté qu'en latin, le fruit de l'arbre défendu, la pomme, se disait *malum*, comme le malheur et la fatalité. Le *Bonheur*, auquel se réfère Rimbaud, représente la *pomme* défendue, celle qui contient généralement le ver, celle enfin qui symbolise les désirs terrestres. Rimbaud veut la *pomme*

d'or, celle du jardin des Hespérides et non pas celle qui a fait son malheur, sa *fatalité de bonheur*. Sa vie est trop *immense* dit-il, adjectif qui en latin est synonyme d'*intense* (ingens, entis), pour être dévouée à la force et à la beauté. La dernière phrase du commentaire était donc censée résumer ce qu'il venait précédemment d'affirmer, et le poème en être la synthèse, en confirmer le sens. Tout d'abord cette dernière phrase du commentaire:

"Le Bonheur! Sa dent, douce à la mort, m'avertissait au chant du coq, — *ad matutinum*, au *Christus venit*, — dans les plus sombres villes."

La dent du bonheur, celle qui le fait mordre dans la *pomme-malheur*, qui disperse sa vie, n'est douce qu'à la mort. En grec, "*dent*" vient de *odous*, qui lui-même se trouve très près de *odos* qui signifie la route, la voie, le chemin, ou encore le seuil d'une porte. La dent du Bonheur, nous dit Rimbaud (la route odos-odous-ô douce), cherche toujours à le faire mordre dans la vie-pomme, causant ainsi la perte de la plupart des hommes. La course au Bonheur serait, selon lui, un énervement, une distraction empêchant l'homme de s'arrêter à la contemplation du Beau et à la réalisation du Bien. L'homme prend alors le "mors aux dents", expression qui constitue presque une reprise du vers rimbaldien: "Sa dent douce à la mort...", ou encore de ces vers qui suivent la présentation de ce dernier poème: "Ce charme! Il prit âme et corps. Et dispersa tous efforts." Force nous est de constater une réécriture constamment variée et neuve sur les mêmes thèmes dont les signifiants varient à l'infini.

Cette dent du *Bonheur* l'avertissait, dit-il, au chant du coq. Dans le poème intitulé "Faim", Anne fuyait sur son âne. Rimbaud vient de passer non pas du coq à l'âne, mais inversement de l'âne au coq, celui que l'on surnomme le grand Alector, celui qui repousse la nuit en annonçant le jour, l'oiseau d'Hermès, que l'on place sur les clochers et les pignons au Moyen Âge comme symbole de vigilance. Dans la mythologie, c'est d'ailleurs un

coq qui avait averti Héphaïstos, que Vénus batifolait avec son frère Mars, qui à son tour en avait prévenu Zeus.¹⁸⁸

L'allusion au coq et le latin employé pour dire *ad matutinum*, au *Christus venit*, sont des rappels de la promesse faite au Christ par l'apôtre Pierre, celui qui le renia trois fois. Comme Pierre, Rimbaud succombe à la poursuite du bonheur *que nul n'élude*, renie la promesse qu'il s'est lui-même faite de délaissier les désirs terrestres (Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises), de ne pas croquer dans la pomme. Il se fait constamment rappeler son manque de force, à chaque fois que chante le coq gaulois, *dans les plus sombres villes*. C'est sur cette note désespérée qu'il présente le dernier poème encadré au sein d'"Alchimie du verbe", dont voici la version originale:

O saisons, ô châteaux,¹⁸⁹
Quelle âme est sans défauts?

O saisons, ô châteaux,

J'ai fait la magique étude
Du Bonheur, que nul n'élude.

O vive lui, chaque fois
Que chante son coq gaulois.

Mais! je n'aurai plus d'envie,
Il s'est chargé de ma vie.

Ce Charme! il prit âme et corps,
Et dispersa tous efforts.

Que comprendre à ma parole?
Il fait qu'elle fuie et vole!

¹⁸⁸ Prieur, Jean, *op. cit.*, p.60.

¹⁸⁹ Dans l'édition de Suzanne Bernard, on dit que ce poème était précédé, dans sa forme manuscrite, des deux lignes suivantes: "C'est pour dire que ce n'est rien, la vie; voilà donc "Les Saisons."

O saisons, ô châteaux!

[Et, si le malheur m'entraîne,
Sa disgrâce m'est certaine.

Il faut que son dédain, las!
Me livre au plus prompt trépas!

— O Saisons, ô Châteaux!]

Voici maintenant la version que Rimbaud a insérée dans "Alchimie du verbe":

O saisons, ô châteaux!
Quelle âme est sans défauts?

J'ai fait la magique étude
Du bonheur, qu'aucun n'élude.

Salut à lui, chaque fois
Que chante le coq gaulois.

Ah! je n'aurai plus d'envie:
Il s'est chargé de ma vie.

Ce charme a pris âme et corps
Et dispersé les efforts.

O saisons, ô châteaux!

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

O saisons, ô châteaux!

Rimbaud s'accuse d'avoir succombé à un charme, d'avoir été envoûté "âme et corps", d'être devenu *autre* que lui-même, de ne plus avoir pu se reconnaître pendant un certain temps, la poursuite du bonheur étant un charme que nul n'éluide.¹⁹⁰ Dans la retranscription de son texte de base, Rimbaud a omis les quatre vers suivants:

**" Et si le malheur m'entraîne
Sa disgrâce m'est certaine.**

**Que comprendre à ma parole?
Il fait qu'elle fuie et vole!"**

et en a aussi *modifié* deux autres:

**"Il faut que son dédain las!
Me livre au plus prompt trépas!"**

qui sont devenus:

**"L'heure de sa fuite, hélas!
Sera l'heure du trépas."**

La dent du Bonheur ne sera effectivement douce qu'à la mort seulement. La poursuite du bonheur, de la vie de vagabonds (peut-être dans son cas s'être laissé influencer par Verlaine à écrire des poèmes différents, des *romances sans paroles*), lui fait supposer que plus personne ne peut comprendre ce qu'il dit, que sa parole est devenue insaisissable comme le vent. Entre le Parnasse, "Soleil et Chair", "Les premières communions",

¹⁹⁰ Charme, du latin *carmen*, s'entend dans le sens de magie, de charme magique.

"L'homme Juste", "Les Assis", tous ces textes dans lesquels le poète *parlait* à la société, à son peuple, s'est introduit un élément, cette fatalité de bonheur commune à tous les hommes, qui l'a fait dévier de sa route (odous), perdre des saisons, rêver à des châteaux. Ce *charme* rend sa parole incompréhensible, *il ne sait plus parler* comme avant, se sent *dérégulé*.¹⁹¹ C'est d'ailleurs, selon moi, comment pourrait s'expliquer la dernière phrase d'"Alchimie du verbe", toute simple, et qui va comme suit: "cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté."

Après la "Saison en enfer", Rimbaud n'écrira plus de *chansonnettes*, ni de *romances*, mais s'exercera plutôt à rendre encore plus elliptique sa parole, tout en restant fidèle à ses thèmes chéris, et c'est tout le sujet et la problématique des **ILLUMINATIONS**, que nous n'aborderons pas, malheureusement, dans le cadre de la présente recherche.

¹⁹¹ Une Saison en enfer, "Matin": "Moi, je ne puis pas plus m'expliquer que le mendiant avec ses continuels *Pæter* et *Ave Maria*. *Je ne sais plus parler!*"

CONCLUSION

"Celui-là aurait sept replis de folie en l'âme qui, ayant perdu ses habits au soleil, geindrait à l'heure de la pluie."

Ecclésiaste, chap. II, 12.

À partir de la "Lettre du Voyant", il m'apparaît évident que Rimbaud a opéré un virage draconien dans son style d'écriture, aussi bien que dans sa vie privée, qu'il est passé du rôle de *réveilleur public*, ayant un devoir social à accomplir, épris de justice et chargé de redresser les torts, à celui de *machine à désirs*, ayant son propre esprit à nourrir et son corps à forger, explorateur des régions vierges à l'intérieur de soi, beaucoup plus près de la conception que nous avons de l'homme *bon* que de celle de l'homme *juste* .

Le mot *Christ* vient de *christos*, c'est-à-dire *oint*, ayant reçu l'onction. Le mot *chrestus*, qui signifie *bon*, vient aussi, par assonance, établir une parenté sémantique avec *christos*. Finis les temps de Justice et de ses juges, et place à la Charité, à l'Amour universel. Vouloir devenir un *filis du Soleil*, c'est associer le soleil au Bien, le placer au-dessus du Beau, comme le fit Socrate. L'action bénéfique du soleil, Rimbaud l'a exprimée dans "Soleil et Chair". Il a, par la suite, établi un rapprochement entre le soleil et l'oeil et constaté que l'oeil était le miroir de l'âme. "Le Soleil est un rejeton du Bien. Ce qu'est l'oeil au sensible, l'âme l'est aux intelligibles. La vue et le Soleil sont apparentés."¹⁹²

¹⁹² Clavel, Maurice, *Nous l'avons tous tué ce Juif de Socrate*, Éditions du Seuil, Paris, 1977, p.258.

Après Platon, Plotin a su voir que "l'âme n'est pas dans le monde, mais que c'est plutôt le monde qui est dans l'âme."¹⁹³ Lorsque Rimbaud dit dans le dernier texte d'*Une Saison en enfer*, dans "Adieu", à la dernière phrase: " — et il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps", il signifie tout simplement que c'est en l'Homme qu'il y a le reflet du monde. Par une sorte d'inversion de l'image et de son reflet, les formes extérieures de la nature entrent en correspondance avec la pensée intérieure, formant ainsi la représentation du monde. L'esprit n'est pas créé par l'univers, n'est pas sa créature, et ce sont les choses qui deviennent les fruits de la connaissance. Une telle prise de conscience signifie que la connaissance ne vient pas du monde extérieur et que les concepts et diverses perceptions qui nous renseignent sur le monde ont leur source dans l'esprit humain.

Cette intériorisation de l'extérieur dans l'homme, Hegel (1770-1831) l'appelait la *Réminiscence* (Erinnerung). Une telle conception du *savoir pour soi* prend alors la forme d'une *nouvelle naissance*, où "l'esprit renaît au jour après l'épreuve qu'est cette nuit de la conscience de soi."¹⁹⁴ Hegel dit qu'il s'agit d'un passage aux enfers, qui est comme la révélation de la profondeur et la désappropriation du moi qui est en soi, c'est-à-dire sa temporalité. Cela signifie surtout que l'on n'échappe pas au temps.¹⁹⁵ Plus tard, dans *Illuminations*, Rimbaud dira, dans "À une raison": "Change nos lots, crible les fléaux, à commencer par le temps."

La *réminiscence*, selon Hegel, "est le cheminement spirituel qui a pour but le savoir absolu."¹⁹⁶ La "Lettre du Voyant" ne visait pas autre chose, en avouant souhaiter devenir le *Suprême Savant*, un multiplicateur de Progrès toujours en avant, que le savoir absolu. La réminiscence opère la fusion entre passé et avenir et représente un *présent spirituel*, par rapport au

193 Vieillard-Baron, Jean-Louis, *op. cit.*, p.40.

194 *Ibid.*, p.40.

195 Beaucoup de gens pensent aujourd'hui que Rimbaud a été influencé par les lectures de Hegel et Spinoza. Dans une lettre à Ernest Delahaye, de Laïtou (Roche), canton d'Attigny, datée de mai 1873, Rimbaud demandait des livres de Goethe, de Shakespeare, de même que le catalogue de tous les nouveaux livres disponibles en bibliothèque.

196 Vieillard-Baron, Jean-Louis, *op. cit.*, p.197.

présent habituel, c'est-à-dire un présent qui n'est plus une simple limite entre passé et avenir, mais identification des deux par fusion, presque sur le même modèle que l'alchimie, qui opère la fusion du volatil (avenir) et du Soufre (passé), en les coagulant sous l'action du Sel (présent). Rimbaud, dans **Illuminations**, dira: "Il est l'affection et le présent.... Il est l'affection et l'avenir.... Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée, raison merveilleuse et imprévue, et l'éternité: machine aimée des qualités fatales."

Enfin, pour en terminer avec l'influence de Hegel sur Rimbaud,¹⁹⁷ je citerai une dernière phrase de Hegel: "Le progrès ne peut être que circulaire, de la circularité même de la réminiscence, qui assure l'unité dans le développement."¹⁹⁸ La "Lettre du Voyant", en parlant du poète comme d'un multiplicateur de progrès, toujours en avant, aussi bien que la circularité du système de "Voyelles" allaient vraiment dans le sens de la réminiscence, proposé par Hegel.

Les lectures qu'il fit de Rousseau, de Platon aussi, et la dure réalité de vivre sous le second Empire et la III^e République ont fait de Rimbaud un homme ne croyant plus à la justice. "Dans sa **République**, Platon a inventé un homme *juste* imaginaire, couvert de l'opprobre du crime. Il a inventé trait pour trait Jésus-Christ."¹⁹⁹ Dans un poème "L'Homme Juste", voici ce que Rimbaud, en Juillet 1871, au coeur de sa révolte, disait:

**Barbe de la famille et poing de la cité,
Croyant très doux: ô coeur tombé dans les calices,
Majestés et vertus, amour et cécité,**

197 Dominique Noguez, dans **Rimbaud, op. cit.**, p.131, en parlant des gens qui oublient (à cause de son âge) que Rimbaud était avant tout un érudit: "Ils oublient le bon élève sage, *suant d'obéissance*, selon ses propres termes, raflant tous les prix, triomphant au concours académique, capable de toutes les prouesses en vers latins. Ils oublient la connaissance parfaite que l'élève d'Izambard avait de l'histoire de la littérature, des origines jusqu'à avant-hier — que dis-je? jusqu'à il y a seulement un quart d'heure. Voyez la lettre dite du Voyant, qui est du Hegel à bride abattue."

198 Vieillard-Baron, Jean-Louis, **op. cit.**, p. 210.

199 Gouhier, Henri, **Les méditations métaphysiques de Jean-Jacques Rousseau**, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1970, p. 204.

**Juste! plus bête et plus dégoûtant que les lices!
Je suis celui qui souffre et qui s'est révolté!**

Selon J.-J. Rousseau, "le Nouveau Testament serait apparu à la suite, non pas de l'Ancien Testament, mais de la **République** de Platon, qui aurait fait office d'intermédiaire entre les deux. Jésus ne serait pas le Messie annoncé par les prophètes mais le Juste imaginaire préfiguré par Platon."²⁰⁰

On voit donc Rimbaud adopter sensiblement la même attitude que Rousseau, en mêlant indifféremment Socrate et Jésus, les mettant sur le même pied, utilisant même un pluriel qui sert à dépersonnaliser chacun d'eux, dans un autre extrait de ce même poème:

**Socrates et Jésus, Saints et Justes, dégoût!
Respectez le Maudit suprême aux nuits sanglantes!
O Justes, nous chierons dans vos ventres de grès!**

Comme Rousseau, il a ressenti le fort contraste entre la morale purement évangélique et le comportement des humains. Rousseau dira tout d'abord: "La patrie des chrétiens n'est pas de ce monde. Les vrais chrétiens sont faits pour être esclaves."²⁰¹ Un siècle plus tard environ, Rimbaud dira dans **Une Saison en enfer**, dans "Mauvais sang": "Je me crois en enfer, donc j'y suis. C'est l'exécution du catéchisme. Je suis esclave de mon baptême." C'est dans ce même registre de la haine du Juste qu'il faut remiser cette autre phrase de Rimbaud, dans le poème "Adieu": "Mais la vision de la justice est le plaisir de Dieu seul."

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 204.

²⁰¹ Rousseau, Jean-Jacques, *Le contrat social*, Livre IV, chap. VIII, La Pléiade, p.465.

Partout, l'influence de ses maîtres à penser est repérable dans son oeuvre. La "Lettre du Voyant" parlait de reprendre le travail de *l'horrible travailleur* effondré en cours de route, "*par les horizons où l'autre se serait affaissé* ." Baudelaire, que Rimbaud qualifiait dans la même lettre de *vrai dieu* , termina **Les Fleurs du mal** avec "Le voyage", poème publié aussi le 10 Avril 1859 dans "La Revue française", dédié à Maxime Du Camp (1822-1894) qui s'apprêtait à aller faire un voyage en Afrique avec Gustave Flaubert, ce dernier désirant mieux se documenter avant d'écrire son futur roman qui s'intitulerait "Salammbô". Juste avant que ce texte ne paraisse, Baudelaire écrivait une lettre à son ami Raymond Asselineau, le 20 Février 1859, à propos de ce même poème, dont voici un extrait: "J'ai fait un long poème dédié à Du Camp, qui est à faire frémir la nature, et surtout *les amateurs de progrès* ."202

L'esprit de ce long poème est à mettre en parallèle avec le texte qui, selon moi, prend le relais, la relève de l'horizon où Baudelaire s'est affaissé, je veux dire "Le Bateau Ivre". Une étude comparative de ces deux poèmes mériterait d'être faite, qui pourrait confirmer cette assertion. Voici quelques extraits du poème "Le voyage", de Baudelaire:

Pour l'enfant amoureux de cartes et d'estampes,
L'univers est égal à son vaste appétit.
Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!
Aux yeux du souvenir que le monde est petit!

Singulière fortune où le but se déplace,
Et, n'étant nulle part, peut être n'importe où!
Où l'Homme, dont jamais l'espérance n'est lasse,
Pour trouver le repos court toujours comme un fou!

202 Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*, classiques Larousse, Paris, 1959, p.80.

Faut-il partir? rester? Si tu peux rester, reste;
 Pars, s'il le faut. L'un court, et l'autre se tapit
 Pour tromper l'ennemi vigilant et funeste,
 Le Temps! Il est, hélas! des coureurs sans répit...

Rimbaud en est arrivé finalement à la même conclusion que Baudelaire, à la fin d'*Une Saison en enfer*, lorsque dans "Alchimie du verbe", il dit:

"L'action n'est pas la vie, mais une façon de gâcher quelque force, un énervement. Je dus voyager, distraire les enchantements assemblés sur mon cerveau. Sur la mer, que j'aimais comme si elle eût dû me laver ("Le Bateau Ivre") d'une souillure, je voyais se lever la croix consolatrice. J'avais été damné par l'arc-en-ciel. Le Bonheur était ma fatalité ("Le voyage"), mon remords, mon ver: ma vie serait toujours trop immense pour être dévouée à la force et à la beauté."

Il constate, comme son aîné, que la course au bonheur, cet énervement qui force l'homme à courir n'importe où sans jamais rien trouver est une folie, un empêchement à trouver la clef du *festin ancien*. La vie privée de Rimbaud ne fera toutefois que confirmer les affreuses constatations relevées par Baudelaire dans "Le voyage" et qu'il avait pourtant tenté de réfuter dans "Le Bateau Ivre", réalités brutales auxquelles il se soumettra entièrement à la conclusion de sa *saison en enfer*.

C'est le signifiant qui détermine l'écriture propre à Rimbaud dans son originalité et non pas les thèmes qu'il explore: ce ne sont que des reprises brillantes des lectures qui influencèrent son esprit. Les **Illuminations**, qui ne sont pas l'objet de cette étude pourraient, à n'en pas douter, fournir la preuve que les thèmes de Rimbaud-le-Justicier, et de Rimbaud-l'homme de bonté, sont demeurés les mêmes et que le signifiant a de nouveau été le matériau principal sur lequel les variations artistiques se sont exercées. Il s'agit d'un travail qui pourrait faire l'objet d'une recherche future que je me propose éventuellement de compléter, probablement dans le cadre d'une thèse de doctorat.

La présente étude s'était donnée pour mission de démontrer que Rimbaud avait concentré la majeure partie de son travail à *désocialiser* le langage, en y opposant son propre code solipsiste qui devenait alors celui de la folie. Ce travail m'a également permis de comprendre que, même en voulant sortir des sentiers battus du langage de la tribu, le texte s'écrit continuellement dans le texte ou le long des marges d'un autre texte, fut-il le sien propre. Le parcours du signifiant rimbaldien s'inscrit, par conséquent, dans la marge de son propre texte qui constitue le champ privilégié lui permettant de disséquer le *corps social* du langage. Un tel projet essentialiste se situe à la charnière de l'individuel et du collectif, opérant comme un anti-langage et ouvrant le champ infini du jeu du signifiant, de la parole, du verbe, des totales possibilités langagières. "Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée": ce constat de la "Lettre du Voyant" symbolisait la naissance de la fleur rimbaldienne, de sa pensée à peine éclosée, qui donna la vie à toute une prairie faite de couleurs et d'odeurs, malgré *le bourdon farouche de cent sales mouches*.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

- ARNOULT, Pierre (1942), *Rimbaud*, Paris, Éditions Albin Michel, 448 p.
- ARTAUD, Antonin (1970), *Oeuvres complètes*, Paris, NRF, Éditions Gallimard, 15 tomes.
- BARTHES, Roland (1953), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris (coll. "Pierres vives"), 212 p..
- (1954), *Michelet*, Paris, 216 p., (coll. "Écrivains de toujours").
 - (1970 a), *Mythologies*, Paris, Seuil, 252 p., (coll. "Points").
 - (1970 b), *S/Z*, Paris, Seuil, 278 p., (coll. "Tel Quel").
 - (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 280 p., (coll. "Tel Quel").
 - (1984), *Le Bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Paris, Seuil, 412 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1970), *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*, NRF. Éditions Gallimard, Bibliothèque des Idées, 471 p.
- (1978), *Esthétique et Théorie du Roman*, NRF. Éditions Gallimard, Bibliothèque des Idées, 488 p.
 - (1984), *Esthétique de la création verbale*, NRF. Éditions Gallimard, Bibliothèque des Idées, 393 p.
- BEAUDET, André (1984), *Littérature-L'imposture*, Montréal, Éditions Les Herbes Rouges, 205 p.
- BAUDRILLARD, Jean (1987), *L'autre par lui-même*, Paris, Éditions Galilée, 90 p., (coll. "Débats").
- CARRÉ, J.M.(1931), *Lettres de la vie littéraire de Rimbaud*, Paris, Éditions Garnier, 163 p.

CAILLOIS, René (1950), *L'homme et le Sacré*, Paris, NRF. Gallimard, 238p., (coll. "Idées" no. 24).

ECO, Umberto (1992 a), *Les limites de l'interprétation*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 384 p.

— (1992 b), *Interpretation and overinterpretation*, N.Y., Cambridge University Press, 151 p.

ÉLIADE, Mircea, (1965), *Le sacré et le profane*, Paris, NRF. Éditions Gallimard, 181 p. (collection "Idées", no. 76).

FOUCAULT, Michel (1963), *Raymond Roussel, le seuil et la clef*, Paris, NRF, Gallimard, 210 p., (coll. "Le chemin").

GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 281 p., (coll. "Poétique").

GUÉNON, René (1945), *Le règne de la quantité et les signes des temps*, Paris, NRF. Éditions, Gallimard, 373 p. (collection "Idées").

HEGEL, Friedrich (1949), *La phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier-Montaigne, 323 p.

IZAMBARD, Georges (1946), *Rimbaud tel que je l'ai connu*, Paris, Gallimard, 165 p.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1957), *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque Rien*, Paris, P.U.F., 263 p.

JAUSS, H.R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Éditions Gallimard, 299 p., (collection "Tel Quel").

KLINKENBERG, de J.M.(1982), *Stylistique et Poétique*, Université de Liège, La Haye, Paris, N.Y., Mouton, 196 p.

KRISTEVA, Julia (1974), *La révolution du langage poétique*, Paris, éditions du Seuil, 620 p., (coll."Points").

LACAN, Jacques, *Le Séminaire III*, Éditions du Seuil, Paris, 1981, 363 pages.

— *Le Séminaire XI*, Éditions du Seuil, Paris, 1985, 371 pages.

LAROSE, Jean et al. (1993), *Rimbaud*, Ville La Salle, Éditions, Hurtubise, 137 p., (coll."L'atelier des Modernes").

MICHELET, Jules (1862), *La Sorcière*, Éditions Garnier-Flammarion, 306p.

MORISOT, Jean-Claude (1976), *Claudél et Rimbaud*, Paris, Bibliothèque des Lettres modernes, no. 22, 611 p.

NIETZSCHE, Frédéric (1970), *Par delà le bien et le mal*, Paris, U.G.E. 245p. (collection "10/18", no 46).

PICHON, Jean-Charles (1965), *L'homme et les dieux*, Paris, Éditions Robert Lafont, 582 p. (coll."Histoire thématique de l'humanité").

RICARDOU, Jean (1973), *Les lieux-dits*, Paris, Gallimard, 190 p.(collection "Tel Quel").

VERLAINE, Paul (1972), *Oeuvres Complètes*, Paris, Éditions Gallimard, 1427 p. (collection "La Pléiade").

VERSTRAËTE, Daniel (1980), *Rimbaud*, Paris, Éditions du Cerf, 220 p., (coll."Le bonheur de lire").

VIEILLARD-BARON, Jean-Louis (1988), *Platonisme et interprétation de Platon à l'époque moderne*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 391 p.