

Rimbaud, illisible ?
La projection de lecture dans *Les Illuminations*

Mendel Péladeau-Houle

Thèse soumise à l'Université d'Ottawa

Département de français de l'Université d'Ottawa

© Mendel Péladeau-Houle, Ottawa, 2020

Résumé de thèse

La thèse montre comment *Les Illuminations* d'Arthur Rimbaud, recueil décrit par certains comme étant illisible, modélise sa lecture et prévoit sa recevabilité. La projection de lecture qu'elle déplie se situe dans le sillage des poétiques de la lecture, mais distingue, pour les dialectiser, la singularité du texte et les cadres théoriques utilisés, ce qui permet – dans une critique parmi les plus foisonnantes de la littérature française – de mettre les *a priori* théoriques à l'épreuve du texte. Le premier chapitre retrace le parcours qui, du rejet de la subjectivité, aboutit à la dévaluation de la figure de l'auteur comme étalon de lecture : il permet de montrer qu'avant les textes critiques que publie Mallarmé dans la décennie 1890, Rimbaud préfigure ce que Barthes, près d'un siècle plus tard, nommera la « mort de l'auteur ». Le deuxième chapitre aborde la disponibilité des poèmes, à savoir leur textualisme projeté, dont l'une des conséquences est de discréditer la référence non textuelle. Le troisième chapitre illustre comment l'adresse au lecteur est remplacée par des modalités dialectiques et impersonnelles (économie, don, vision), qui organisent l'acte de lecture. Il tente aussi de déconstruire une poétique de l'énigme d'après laquelle des poèmes comme *H* et « Parade » seraient fondamentalement hermétiques. La conclusion marque trois dissensions avec l'héritage théorique aujourd'hui dominant (concernant la visualité du texte, l'appropriation et le cercle herméneutique) pour voir comment Rimbaud intime à leur reconsidération. Ce que permet plus largement la projection, c'est de répondre au mythe d'une illisibilité du poète en réfléchissant à la manière dont le sens est construit dans *Les Illuminations*.

Remerciements

J'aimerais d'abord remercier mon directeur, M. Nelson Charest, qui m'a guidé dans ce parcours long et accidenté. Il m'a appuyé dès le début et m'a consacré d'innombrables heures. Son influence se remarque tout au long de la thèse, à travers notamment un certain plaisir du texte.

J'aimerais également remercier les professeurs qui, à travers leur appui et leur exemple, ont pu transformer ma perception de la recherche en littérature. Je pense plus spécifiquement à Isabelle Daunais, Arnaud Bernadet et Dominique Combe, ainsi qu'Éric Charlebois qui, très tôt, m'a fait aimer la littérature. Bertrand Labasse, Lucie Hotte et Pascal Michelucci doivent également être remerciés pour la générosité et l'utilité de leurs commentaires sur cette thèse.

Merci au Conseil de Recherche en Sciences Humaines du Canada et à l'Université d'Ottawa pour leur appui financier.

Merci à ma famille et à mes amis pour leur présence et leur soutien. Je dédie finalement cette thèse à Kariane, qui du 93, me modère et m'accompagne.

Le papier, paraît-il, ne rougit pas, je vous assure que
ce n'est pas vrai, et qu'il rougit exactement comme
moi en ce moment, toute entière¹ – Dostoïevski

Chère incompréhension, c'est à toi que je devrai d'être
moi, à la fin² – Beckett

¹ Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, tome I, Arles, Actes Sud, 2002 [1880], p. 292.

² Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 63.

INTRODUCTION

Le retrait de l'illisibilité

L'illisible, comme le titre fameux d'Henri Michaux, place le critique *face à ce qui se dérobe*³. C'est pourtant, ici, à partir d'un mythe qu'il opère : nulle œuvre ne serait plus illisible que *Les Illuminations*. Mais ce jugement, usé jusqu'à la corde, s'éraïlle, en sorte que, dès qu'on l'énonce, l'illisibilité se retire. La première réception du recueil en témoigne notamment : Félix Fénéon le plaçait « hors de toute littérature⁴ », Paul Verlaine proposait que « d'idée principale il n'y en a⁵ » et Jacques Rivière, qu'« au fond, ce que dit Rimbaud n'a pas de sens⁶ » : mais les critiques étaient loin de dédaigner l'objet nouveau qui se présentait à eux : ils soulignaient plutôt la valeur exceptionnelle du recueil, qui ne pouvait que déborder les schémas de sens traditionnels ; en outre, ils discutaient aussi, parallèlement, le sens des *Illuminations*. L'usage de l'illisibilité marquait donc deux fois son usure : à travers la connotation positive et la concurrence d'interprétations contiguës. L'écrasante majorité des partisans de la thèse de l'hermétisme ne l'ont d'ailleurs exprimée qu'en incise ; l'intégralité d'entre eux ont commenté et interprété le recueil.

Ce retrait n'a rien de nouveau. Les théories littéraires ont tranché la question au moins depuis la décennie 1990⁷. Elles ont pris acte de ce que la notion pouvait, en ses déconsidérations épidermiques, nuire au texte de littérature. La mise à distance du sens courant du mot constitue ainsi l'acte originel de sa théorisation : Aude Volpilhac y voit

³ Henri Michaux, *Face à ce qui se dérobe*, Paris, Gallimard, 1975.

⁴ Félix Fénéon, « *Les Illuminations* d'Arthur Rimbaud », *Le Symboliste*, 1 (1886), p. 14.

⁵ Paul Verlaine, « Préface » dans Arthur Rimbaud, « *Les Illuminations* », *Vogue*, 1 (1886), p. 6.

⁶ Jacques Rivière, *Rimbaud*, Paris, Kra, 1930, p. 53.

⁷ Il existe beaucoup d'usages et quelques idées sur l'illisibilité avant cette date – on présentera notamment celles de Roland Barthes – mais le premier colloque français, signe d'une cristallisation du thème, a lieu en 1997.

une « menace⁸ », Pierre Vinclair un « échec », une « impasse », un « défaut⁹ », Ricard Ripoll, un diktat de la facilité : « Ce que l'idéologie du lisible cherche à dissimuler, c'est la complexité du texte¹⁰. » Ses principaux sèmes ayant été identifiés, il ne restait qu'à les modifier. L'étonnant est que, depuis près de trente ans, cette transformation ait été, pour ainsi dire, unidirectionnelle : en effet, la notion a été canalisée quasi exclusivement comme mode de fonctionnement du texte littéraire. Le foisonnement néologiste de Bénédicte Gorrillot l'illustre : au sens courant, il ne faudrait plus parler d'« illisibilité », mais de « *dis*-lisibilité », à savoir le

risque pris par les créateurs d'une compréhension et d'une réception âpres, difficiles, par opposition à une *eu*-lisibilité rêvée (une lecture évidente et heureuse). La raison est que les auteurs engagés dans une telle entreprise font le pari d'une *alter*-lisibilité, c'est-à-dire d'une *autre* façon de « se-tenir-dans-la-langue-de-tous-les-jours » et de communiquer un sens. Dans l'histoire littéraire, l'*autre* (l'*alter*) est souvent ressenti par le public comme plus disphorique qu'euphorique, d'où sa condamnation, par négation, en *in*-compréhensible, c'est-à-dire en *il*-lisibilité¹¹.

Il est normal, en d'autres mots, que le texte littéraire soulève l'incompréhension : ce serait, nous dit-on, son *modus operandi*. L'illisible théorique pense l'opération qui, du jugement sur le texte, renverse les choses – en permettant, par le texte, de passer outre le jugement. Christian Doumet dit aussi que « l'illisible s'enveloppe d'une attente, d'un désir, d'une demande. Si pénible que soit sa manifestation dans certaines occasions, on le reconnaît à cette croyance qu'il y ait malgré tout du signe, du sens, du lisible¹² ». Philip

⁸ Aude Volpilhac, « Montaigne le “barbare” : la crise de lisibilité des *Essais* au XVII^e siècle », *Fabula-LhT*, 16 (2016), www.fabula.org/lht/16/volpilhac.html, page consultée le 16 décembre 2018.

⁹ Pierre Vinclair, « Que peut-on faire avec les textes illisibles ? », *Fabula-LhT* [en ligne], 16 (2016), <http://www.fabula.org/lht/16/vinclair.html>, page consultée le 16 décembre 2018.

¹⁰ Ricard Ripoll, « L'illisible comme projet du sens » dans Liliane Louvel, Catherine Rannoux (dir.), *L'illisible*, Rennes, PUR, 2006, p. 59.

¹¹ Bénédicte Gorrillot, « Pour ouvrir » dans Bénédicte Gorrillot, Alain Lescart (dir.), *L'illisibilité en questions*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2014, p. 15.

¹² Christian Doumet, « Je les vois, ils me fixent », *Fabula-LhT* [en ligne], 16 (2016), <http://www.fabula.org/lht/16/presentation-baetens-trudel.html>, page consultée le 25 mars 2017.

Met résume cela en un apophtegme : il s'agit de « *rendre éligible l'illisible*¹³ ». Mais, bien que ces propositions soient utiles dans la mise à distance d'une illisibilité de sens courant, elles contiennent un certain nombre de paradoxes voire de limites, que j'identifie pour, dans un deuxième temps, me positionner en conséquence.

Le premier paradoxe part de ce que l'illisibilité soit philologiquement apparue pour désigner l'incapacité à décoder la matérialité d'une écriture : le mot voit le jour en 1671 sous la plume de Mme de Sévigné, qui se plaint d'une calligraphie « inlisible » : il ne désignera le jugement porté sur la qualité d'un texte qu'un siècle après (1789 chez Condorcet) et le non-sens une décennie plus tard (1800 chez St. John de Crèvecoeur)¹⁴ : or la dimension matérielle, première donc, de l'illisible a à peu près disparu des théories littéraires, bien qu'une poignée de critiques l'intègre encore pour réfléchir le signifiant saussurien¹⁵. On signalera que l'anglais lui consacre une place plus grande en distinguant, comme l'indique Guillaume Cingal, entre « l'illisible graphique ou indéchiffrable (*illegible*, dérivé de la racine latine *legere*) et l'illisible-incompréhensible (*unreadable*, dérivé de la racine saxonne *read*)¹⁶ ».

Le deuxième paradoxe concerne la « menace » dont parle Volpillac. Depuis quelques décennies, l'illisibilité désigne des objets non scripturaux : une politique, une

¹³ Philippe Met, « Not(es) lisibles. Pour un (*noli*) *me tangere* » dans Bénédicte Gorrillot, Alain Lascart (dir.), *L'illisibilité en questions*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2014, p. 93.

¹⁴ Paul Imbs, Bernard Quemada (dir.), *Trésor de la langue française : dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, vol. 9, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1981, p. 1130.

¹⁵ Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 201, Jean-Jacques Lecercle, « Le gradient de Mac Caffery, ou : l'illisible enfin vu » dans Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dir.), *L'illisible*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 14 et Amanda Murphy, « Écouter – voir – sentir – lire Katalin Molnár et Raymond Federman : le corps à l'épreuve », *TRANS-* [en ligne], 21 (2017), <http://trans.revues.org/1472>, consulté le 28 avril 2017.

¹⁶ Guillaume Cingal, « Autobiographie d'une lecture irréductible : *Season of Anomy*, ou l'anémie herméneutique » dans Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dir.), *L'illisible, op. cit.*, p. 99.

situation, l'expression d'un visage. Cela n'est sans doute pas le signe d'une ouverture sémantique du mot. C'est au contraire parce que l'imaginaire collectif a réduit sa définition à sa plus simple expression – à l'absence de valeur et de sens – qu'il peut sans heurt être appliqué à des objets qui ne concernent plus l'écriture – comme c'était le cas depuis Mme de Sévigné. Cela rejoint le diagnostic de Volpilhac, Vinclair et Rippoll : l'extension du domaine de l'illisibilité implique que la « menace » envers la littérature est renforcée. C'est de mauvais augure pour elle, mais aussi pour les études littéraires, qui sont vouées à s'empêtrer de plus en plus dans un débat sur la valeur.

Ce sera aussi la première limite que je soulèverai. Le débat sur la légitimité de la littérature et des études littéraires a fait couler beaucoup d'encre. Bien d'autres que moi ont dit les dangers à ne pas séparer critique et valeur¹⁷ : or il ne peut être nié que l'illisibilité théorique s'engage sur cette voie. Philippe Sollers, Pascale Drouet et Isabelle Alfandary défendent la lisibilité de Joyce, Shakespeare et Stein¹⁸ non, manifestement, pour répondre à un rejet premier – qui désigne aujourd'hui ces auteurs comme étant illisibles ? Ils ne souhaitent, vraisemblablement, réhabiliter tel ou tel texte, mais valoriser la littérature comme catégorie : Joyce, Shakespeare et Stein sont, non pas les symboles d'un hermétisme abouti, mais ceux, plutôt, de son dépassement. En conséquence, Alfandary conclut son article en proposant : « L'illisible steinien ne nous paraît pas signer la fin de la littérature, comme certains ont pu le prétendre, mais actualiser sa possibilité

¹⁷ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littérature*, Paris, Seuil, 1992, Denis Saint-Jacques (dir.), *Que vaut la littérature ?*, Québec, Nota Bene, 2000 et Nathalie Heinich, *Des valeurs : une approche sociologique*, Paris, Gallimard, 2017.

¹⁸ Philippe Sollers, *Théories des exceptions*, Paris, Gallimard, 1986, p. 81-82, Isabelle Alfandary, « Gertrude Stein ou l'illisible comme condition » dans Liliane Louvel, Catherine Rannoux (dir.), *L'illisible*, op. cit., p. 95 et Pascale Drouet, « “Give me that glass, and therein will I read” : illisible et trompe-l'œil dans *King Richard II* de Shakespeare » dans Liliane Louvel, Catherine Rannoux (dir.), *L'illisible*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 71-72.

même¹⁹. » La finalité de la logique dialogique des théories de l'illisibilité n'est donc pas textuelle, mais littéraire ; ces dernières se constituent comme des outils de légitimation de l'objet littéraire *lato sensu*.

La deuxième limite part de ce constat. En ayant la littérature et non le texte pour téléologie, les théories de l'illisibilité apportent finalement peu de choses à la connaissance des œuvres. Elles n'abordent pas la tessiture du sens – ce qui permet de distinguer la lecture de Rimbaud de celle de Lautréamont et Mallarmé, par exemple. Cette particularité seule réhabilite le texte : elle repousse l'illisibilité de sens courant et retient sa subsumation en une littérarité dont l'universalisme se pose en mauvais porte-parole.

Deux tentatives rimbaldistes

Quelques critiques ont essayé de théoriser l'illisibilité (de sens premier) pour rendre compte des *Illuminations* : ces tentatives, bien que parcimonieuses et peu suivies, ne demeurent pas moins utiles pour identifier les apories du non-sens. Je me limite à relever deux cas en l'occurrence qui, dans la critique rimbaldienne, figurent certainement parmi les plus significatifs. Le premier est celui d'Atle Kittang qui, dans *Discours et jeu*, livre publié en 1975, propose d'assigner les poèmes à des régimes discursif ou ludique, en fonction desquels serait indexée leur lisibilité. Parmi le deuxième groupe, l'auteur donne notamment l'exemple de « Dévotion », qui s'attaquerait à la structure du discours :

¹⁹ Isabelle Alfandary, « Gertrude Stein ou l'illisible comme condition » dans Liliane Louvel, Catherine Rannoux (dir.), *L'illisible*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 95.

En tant que jeu avec la communication en général, *Dévotion* nous montre à travers ses figurations familières, la destruction ultime de cette structure : destruction qui, à un niveau positif, s'avère la multifonctionnalité même du texte : redistribution perpétuelle des fonctions communicatives et dépaysement perpétuel du lecteur²⁰.

Kittang fonde le régime ludique par le négatif : c'est dans la mesure où sa structure est détruite que le poème est illisible. Or l'auteur précise aussi que le texte donne lieu au « retrait du signifié » et à la « destruction de l'isotopie²¹ » : la linguistique (le « signifié » saussurien) et la sémantique (Greimas parle notamment d'« isotopie ») seraient donc les bases affichées de la subversion ludique²². Il y a plusieurs limites à cette thèse. La première est que, pour dire que le signifié et l'isotopie n'ont pas cours dans le poème, il faudrait montrer qu'il transgresse tous ces aspects, sans quoi les notions conserveraient une effectivité résiduelle. Mais Catherine Kerbrat-Orecchioni montre bien que l'isotopie, par exemple, a des sèmes « phonétique, prosodique, stylistique, énonciatif, rhétorique, présuppositionnel, syntaxique²³ ». Kittang ne définit pas l'usage qu'il en fait, pas plus que pour le signifié, que Saussure conçoit comme une propriété de la langue et non comme une unité herméneutique. L'isotopie et le signifié perdent finalement le contenu qui les caractérisent : ils sont davantage les faire-valoir d'une opération de subversion. Or si on laisse le problème de l'adéquation locale de côté, une aporie persiste, car ce serait encore à l'aune d'un cadre particulier qu'une conclusion générale serait tirée. Si l'on considère « *Dévotion* » comme illisible pour la linguistique et la sémantique, l'est-elle pour l'herméneutique, la sémiotique et la psycholinguistique ? L'illisibilité ne peut émaner de cadres dévoyés, qu'en perdant, chemin faisant, l'universalité à laquelle elle aspire.

²⁰ Atle Kittang, *Discours et jeu*, Grenoble, PUG, 1975, p. 289.

²¹ *Ibid.*, p. 217.

²² Voir respectivement Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Lausanne, Payot, 1972 [1916], p. 108 et Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1972 [1966], p. 53.

²³ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La Connotation*, Lyon, PUL, 1977, p. 249.

L'illisibilité ne pourrait donc exister en tant que catégorie que comme cadre positif. Or ce dernier n'existe pas à notre connaissance. Le philosophe allemand Heinrich Rombach est sans doute celui qui s'en est le plus approché. Il développe dans *Der kommende Gott: Hermetik – eine neue Weltsicht* – livre qui n'a pas encore été traduit –, une pensée de l'hermétisme comme ontologie : la subjectivité serait structurellement fermée à l'autre : mais le texte, précise-t-il, serait disponible²⁴. Or même si une théorie de l'hermétisme voyait le jour, elle ne pourrait non plus faire l'économie du dialogue avec toutes celles qui, au contraire, construisent l'expérience du sens. Elle serait fictive, en outre, non seulement en ce qu'elle n'existe pas, mais aussi car on ne voit comment elle pourrait exister.

Je relève, en deuxième instance, la tentative de Tzvetan Todorov. Il publie, en 1978, « Une complication de texte : les *Illuminations* » dans *Poétique*. Bien que postérieur de trois ans à *Discours et jeu*, c'est lui qui – sans doute en raison du renom de son auteur – va cristalliser le débat sur l'illisibilité rimbaldienne. Todorov considère que

c'est en voulant restituer le sens de ces textes [les poèmes des *Illuminations*] que l'exégète les en prive – car leur sens, paradoxe inverse, est de n'en point avoir. Rimbaud a élevé au statut de littérature des textes qui ne parlent de rien, dont on ignorera le sens – ce qui leur donne un sens historique énorme. Vouloir découvrir ce qu'ils veulent dire, c'est les dépouiller de leur message essentiel, qui est précisément l'affirmation d'une impossibilité d'identifier le référent et de comprendre le sens ; qui est manière et non matière – ou plutôt, manière faite matière²⁵.

²⁴ « Zwar können auch Texte hermetisch gedeutet werden, aber erst nachdem man die Dimension der hermeneutischen Auslegung durchschritten hat. So sind z.B. Gesetzestexte zunächst einmal (hermeneutisch) auf ihren juristischen Inhalt hin zu interpretieren, bevor man die weitergehende (hermetische) Frage angehen kann, welchen Ort das Recht hier im Gesamthaushalt des Daseins[.] » Je traduis : « Les textes peuvent aussi être interprétés hermétiquement, mais seulement après avoir franchi la dimension herméneutique de l'interprétation. On peut ainsi interpréter les textes juridiques (herméneutiquement) en termes de contenus juridiques avant de pouvoir aborder la question plus large (hermétique) de la place du droit dans l'économie de l'existence. » Heinrich Rombach, *Der kommende Gott: Hermetik – eine neue Weltsicht*, Fribourg, Verlag KG, 1991, p. 90.

²⁵ Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 219-220.

Le raisonnement de Todorov est d'abord contraire à celui de Kittang : l'illisibilité est fondée par le singulier du texte. Or il lui reprend sa méthode dans un deuxième temps en proposant qu'il soit impossible d'identifier le référent dans ces poèmes. L'article ayant fait débat, je relève quelques-unes des réactions qu'il a provoquées. Une faction de spécialistes s'est d'abord attaquée aux exemples soulevés. C'est le cas d'Antoine Fongaro : « Todorov dit que les “affirmations contradictoires” mettent à mort la référence. Mais les exemples qu'il cite : les “anges de flamme et de glace” (« Matinée d'ivresse »), “une minute ou des mois entiers” (« Parade »), “sur le lit ou sur le pré” (« Veillées I ») etc., cela a un sens²⁶. » Fongaro déplie ensuite le sens des locutions, car il existerait pour chacune un sens unique : « C'est à la lettre que le texte de Rimbaud a un sens et un seul, je le maintiens²⁷. » L'exemple est particulier dans la mesure où, tout en s'opposant à Todorov, Fongaro légitime son cadre de référence. Évidemment, ils défendent des idées différentes : le sens vacant ou unique. Mais on admettra que le sens littéral que promeut Fongaro a historiquement trouvé une attache privilégiée dans le référent extratextuel. Todorov considère que le texte oblitère la désignation du réel. Or si cette conception particulière, non textuelle, du référent, lui paraît légitime comme cadre de subversion, c'est que son analyse implique une certaine conception de l'approche critique, à laquelle Fongaro participe. Une deuxième faction critique s'est d'ailleurs acharnée à démonter les assises théoriques de Todorov. Le cas le plus notable est sans doute celui de Michael Riffaterre qui, dans « Interpretation and Undecidability », montre comment le référent extratextuel est inapplicable au texte littéraire. Il ne s'agit, écrit ce

²⁶ Antoine Fongaro, *De la lettre à l'esprit. Pour lire Illuminations*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 16.

²⁷ Antoine Fongaro, *Sur Rimbaud. Lire « Illuminations »*, Toulouse, PUT, 1985, p. 100.

dernier, que d'une « referential fallacy: *the firm belief of language users in nonverbal reference, their assumption that words mean by referring to a reality without the pale language, to objects that exist in themselves before they become signs*²⁸ ». Riffaterre répond directement à Todorov, mais étoffe aussi l'idée en elle-même : plusieurs procédés, comme l'intertextualité, posent le texte en monde autonome. Les deux exemples font ainsi miroiter l'illisibilité en sorte de pôle inaccessible. Le dévoiement de cadres préétablis semble avoir constitué un biais privilégié pour défendre cette hypothèse, mais s'avère pourtant structurellement inapplicable.

La projection de la lecture

Dans *Logique du sens*, Gilles Deleuze s'attarde au *nonsense* de Lewis Carroll afin de montrer que même les exemples les plus radicaux d'illisibilité finissent par devenir des modèles positifs : « Le non-sens est à la fois ce qui n'a pas de sens, mais qui, comme tel, s'oppose à l'absence de sens en opérant la donation de sens. Et c'est ce qu'il faut entendre par *non-sense*²⁹. » Tzara, Breton et Ionesco auraient aussi pu être donnés en exemple. Deleuze montre, quoi qu'il en soit, deux choses. D'abord que, comme l'ont proposé l'herméneutique³⁰, l'esthétique de la réception³¹, la sémiotique³² et la

²⁸ Michael Riffaterre, « Interpretation and Undecidability », *New Literary History*, 2 (1981), p. 227-228.

²⁹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de minuit, 1969, p. 89.

³⁰ Voir Charles Taylor, *Philosophy and the Human Sciences*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 18 sur le cercle herméneutique. Nous verrons les apports de Gadamer et Ricœur sur cette question plus loin.

³¹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 49 sur l'horizon d'attente.

³² Charles Sanders Peirce, *Collected papers, tome II*, Cambridge, Harvard Press University, 1932, p. 228 sur le signe sémiotique.

psycholinguistique³³ – avant les théories de l’illisibilité – le sens est une construction et non une essence, ce que l’anglais, *makes sense*, exprime d’ailleurs sans doute plus que le français, *ça a du sens*. Ensuite, qu’il existe plusieurs formes de sens, peut-être autant qu’il y a d’œuvres littéraires.

Chacune des théories que l’on vient d’énoncer répond d’une manière particulière à la problématique de l’illisibilité. L’herméneutique, l’esthétique de la réception et la sémiotique la réinscrivent dans un cercle plus large de la compréhension. Cette perspective est également celle des théories de l’illisibilité, qui s’y réfèrent. Christian Doumet et Guillaume Cingal réfléchissent en effet sur l’illisibilité en empruntant à l’herméneutique ; Jean-Yves Laurichesse et Emmanuel Bouju à l’esthétique de la réception ; Bertrand Gervais à la sémiotique peircienne³⁴. La psycholinguistique a proposé des modèles pour appréhender la lisibilité des textes. Bertrand Labasse rappelle que cette dernière était pondérée en fonction d’un certain nombre de variables, dont la longueur des mots et celle des phrases étaient les plus courantes³⁵. Chacune de ces perspectives constitue une réponse valable à la problématique de l’illisibilité, mais vise

³³ Georges Henry, « Lisibilité et compréhension », *Communication et langage*, 45 (1980), p. 9-11 sur les modèles de lisibilité.

³⁴ Christian Doumet, « Je les vois, ils me fixent », *Fabula-LhT* [en ligne], 16 (2016), <http://www.fabula.org/lht/16/presentation-baetens-trudel.html>, page consultée le 19 décembre 2018 ; Guillaume Cingal, « Autobiographie d’une lecture irréductible : *Season of Anomy*, ou l’anémie herméneutique » dans Liliane Louvel, Catherine Rannoux (dir.), *L’Illisible*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 99 ; Jean-Yves Laurichesse, « L’illisible à grands pas : faire son chemin dans le texte de Claude Simon » dans Ricard Ripoll (dir.), *Stratégies de l’illisible*, Perpignan, PUP, 2005, p. 45 ; Emmanuel Bouju, « À contre-horizon : éthiques littéraires de l’illisible (Kurt Schwitters, Juan Benet) », *Lectures littéraires*, 3 (1999), p. 71 ; Bertrand Gervais, « Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot : pour une définition de l’illisibilité », *La Lecture littéraire*, 3 (1999), p. 205.

³⁵ Bertrand Labasse, *La Valeur des informations. Ressorts et contraintes du marché des idées*, Ottawa, PUO, 2020, p. 70.

moins à saisir la particularité de l'expérience de lecture des textes que de rapporter ces derniers à des schémas plus englobants portant sur la compréhension.

La littérature met en déroute ces schémas car, si l'originalité se pose comme étant son critère dominant, chacune des œuvres qui la composent doit être pensée et étudié comme objet particulier. Arnaud Bernadet considère également que, « si la littérature est le nom d'un problème, les termes de ce problème sont à découvrir dans chaque œuvre considérée individuellement. C'est ce qui en fait sans doute une épistémologie du singulier³⁶. » Je veux aussi, dans cette thèse, essayer de rendre compte de la singularité de l'expérience de lecture chez Rimbaud. Or il m'apparaît que l'inscription de la lecture dans le texte ait surtout été pensée d'après deux angles. Le premier ressort de la figure textuelle du lecteur et de ses modes d'approche : l'interpellation et l'adresse³⁷. Le deuxième est l'étude de thèmes poétiques qui, à l'instar des analyses de Jean Starobinski sur la largesse, montre comment des contenus pensent la transmission de l'œuvre³⁸.

Malgré les mérites de ces approches, elles ne me semblent pas permettre de penser complètement la spécificité de lecture du texte. Le biais du lecteur est d'abord trop étroit : Rimbaud, par exemple, n'interpelle jamais directement le lecteur dans *Les Illuminations*. L'étude thématique, pour sa part, étudie l'œuvre en autarcie, ce qui ne permet pas d'en saisir la spécificité. En effet, Roland Barthes définit le thème par ce fait qu'il soit

³⁶ Arnaud Bernadet, « L'Inconnaissance du littéraire : l'*ethos* critique comme pédagogie », *POLART* [en ligne], 2012, http://polartnet.free.fr/textes/textes_polart/inconnaissance.pdf, page consultée le 7 janvier 2019, p. 4.

³⁷ Voir respectivement Jean-Jacques Lecercle, *De l'interpellation. Sujet, langue, idéologie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2019 et Patrick Thériault, « L'Adresse à communiquer : le motif herméneutique de l'adresse en contexte de modernité poétique. L'exemple du salut mallarméen » dans Thierry Roger, *Mallarmé herméneute*, Rouen, CÉRÉdi, 2014, p. 1-14.

³⁸ Jean Starobinski, *Largesse*, Paris, Gallimard, 2007 [1997].

« itératif », à savoir qu'il soit « répété tout au long de l'œuvre³⁹ » : le résultat en est de fréquence et non de singularité. Pour établir cette dernière, il faut sortir de l'œuvre pour la faire dialoguer avec différents contextes : historiques, critiques, théoriques. En outre, ces dialogues sont souvent liés entre eux. Quand, dans le premier chapitre, je parlerai du rejet de l'auteur comme étalon de lecture, je montrerai comment *Les Illuminations* préfigurent les *Divagations* mallarméennes, mais comment les poèmes dialoguent aussi avec le geste critique et le spectre surplombant de ce qu'en 1967, Roland Barthes appelait la « mort de l'auteur ». En effet, ce dernier considérait que « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur⁴⁰ ». Or cette thèse vise à fonder le principe par le biais du texte afin de se positionner dans une critique qui, renforcée par la retraite hâtive de Rimbaud, est largement obérée par l'illusion intentionnelle et biographiste, comme le remarque Steve Murphy : « Le silence de Rimbaud a été l'objet d'une hyperbolisation rétroactive, comme si l'on ne pouvait admettre la renonciation à la littérature sans qu'elle se proclame en tant qu'acte littéraire⁴¹[.] »

J'appellerai ce dialogue entre le lecteur et le texte projection de lecture ou projection « lecturale », d'après le néologisme de Richard St-Gelais qui, le distinguant de « lectoral », rend compte ainsi de la lecture plutôt que du lecteur⁴². Le terme de « projection » laisse d'abord entendre que la lecture, même lorsqu'elle est modélisée, est

³⁹ Roland Barthes, *Michelet par lui-même*, Paris, Seuil, 1954, p. 80.

⁴⁰ Roland Barthes, « La Mort de l'auteur », *Mantéia*, 5 (1968), p. 67.

⁴¹ Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 438.

⁴² Je m'arrime ici à l'analyse qu'en propose Lucie Hotte : « Le terme apparaît chez Richard St-Gelais qui ne le définit d'aucune façon. Par l'usage qui en est fait, on peut cependant comprendre que "lectural" se distingue de "lectorale", dans la mesure où ce dernier renvoie à ce qui concerne le lecteur, alors que "lectural" désigne ce qui concerne la lecture. » Lucie Hotte, *Inscription de la lecture. Romans de la lecture, lecture du roman*, thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1996, p. 32, renvoyant elle-même à Richard St-Gelais, *Châteaux de pages*, Lasalle, Hurtubise, 1994, p. 149.

une structure virtuelle : le texte se projette dans la lecture, qui à son tour n'est actualisé qu'en partie par le lecteur, lequel projette une interprétation particulière du texte. La projection se rapproche ainsi de ce qu'Inge Crosman Wimmers appelait une « poétique de la lecture » qu'elle définissait comme une interaction entre « d'une part, les structures internes de la composition de l'œuvre, d'autre part, les structures actualisées au moment de la lecture⁴³ ». Or la théoricienne postulait une équivalence entre les indications du texte et la réponse du lecteur : « Ainsi, dans une poétique de la lecture basée sur l'interaction entre le texte et le lecteur, il n'y a pas de démarcation absolue entre monde de fiction et monde réel. Si nous acceptons ce modèle de lecture, thématiser se fait *par et dans* le texte, *par et dans* le lecteur⁴⁴. » L'approche de la projection consiste à dissocier, pour rendre compte de leur dialogue, le modèle de lecture et la réponse du lecteur.

Dans les faits, elle consiste surtout à relever le modèle de lecture inscrit dans le texte, se ralliant ainsi à la perspective de Bertrand Gervais sur la poétique de la lecture, pour qui cette dernière reste une démarche textualiste : « Le texte littéraire est le principal objet d'analyse, et il l'est simplement dans la perspective de sa lecture possible, préinscrite dans l'œuvre. La lecture n'y est pas l'objet d'une investigation, elle est plutôt une perspective d'analyse, un point de vue⁴⁵. » Mais il sera aussi question, à travers cette notion, d'explicitier la manière dont certains horizons de lecture (historique, critique, théorique) entrent en contradiction avec le modèle de lecture, ce qui a pour conséquence de produire de l'illisibilité. Il en sera question notamment dans la partie portant sur les

⁴³ Inge Crosman Wimmers, « Thématique et poétique de la lecture romanesque », *Communication*, 47 (1988), p. 63.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁵ Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur, 1993, p. 21.

différentes approches préconçues du référent et dans la conclusion, dans laquelle je tenterai de montrer comment les modèles de lecture rimbaldiens s'éloignent à l'occasion des idées les plus couramment admises sur la lecture aujourd'hui.

À l'écoute du texte

Si les poèmes des *Illuminations* ne sont pas illisibles, ce n'est qu'avec un minimum d'attention herméneutique que leur complexité peut se déplier devant nous. C'est aussi le souci du détail qui, dans les dernières années, a sans doute apporté les plus grandes avancées dans les études rimbaldiennes. À l'instar de Steve Murphy qui, dans *Stratégies de Rimbaud*, propose « un chapelet de microlectures, privilégiant des poèmes qui posent des problèmes aigus d'interprétation indissociables de l'œuvre de Rimbaud⁴⁶ », je procéderai souvent par microanalyses, en restituant les poèmes traités en exergue, afin que le lecteur puisse placer sa propre lecture en contrepoint des interprétations suggérées. En accord avec le *New Criticism* américain, qui popularisa l'approche, la micro-lecture vise à ce que l'espace du commentaire rende compte de la densité du texte. I. A. Richards écrit : « *All respectable poetry invites close reading. [...] It asks the reader to remember that its aims are varied and not always what he unreflectingly expects. He has to refrain from applying his own external standards*⁴⁷. » Ces microlectures, qui feront souvent plusieurs pages, serviront à établir la projection sur des bases solides, de sorte à reposer le moins possible sur des idées reçues. Elles seront présentées en alternance avec des parties surplombantes, qui expliciteront l'étendue de la projection dans le recueil.

⁴⁶ Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 18.

⁴⁷ Ivor Armstrong Richards, *Practical Criticism. A Study of Literary Judgment*, Londres, New York, Routledge, 2017 [1929], p. 195.

Je présente aussi quelques remarques de méthode avant d'aborder la question du corpus. La première concerne mon usage de la critique rimbaldienne. La base de données numérique *Klapp* recense 2 464 livres et articles sur Rimbaud seulement depuis 1991. Bien que j'aie passé près d'une année à écluser la critique depuis ses débuts, j'ai fait le choix d'une contextualisation réduite à sa plus simple expression. La raison est que les consensus y sont rares et que, pour peu qu'elle ait rendu compte de toutes les positions, la thèse se serait transformée en étude de réception. Son usage parcimonieux est donc motivé par deux principes : la critique secondaire est citée quand une tendance générale se dégage ou qu'elle se rallie à l'argumentation en cours. En outre, l'écriture a été pensée d'après l'idée d'une lecture linéaire : intégrant ses acquis, elle devient de plus en plus elliptique, permettant d'analyser, progressivement, avec plus de finesse. Je note aussi que j'ai abondamment recours à l'étymologie dans l'étude – bien que la polyglossie de Rimbaud ne me semble pouvoir fonder son usage. Sa légitimité repose, d'une part, sur la pertinence individuelle de l'étymon dans l'interprétation ponctuelle, et de l'autre, sur la probabilité des usages, selon l'addition des pertinences agrégées. L'étymologie devient en soi une projection de lecture dans la mesure où elle constitue un mode de sens à partir duquel le texte se construit. En tant que telle, elle ne constitue ni une reconduction intentionnelle ni une allégeance cachée pour une méthode de facture plus classique, mais un outil informé par le texte. Ma troisième remarque concerne la pluridisciplinarité de l'étude. C'est surtout à partir de la tradition poétique et du contexte historique que l'on a analysé le recueil. Mais il y a aussi des références à la philosophie et à la science chez Rimbaud, qu'il faut investir pour comprendre la cohérence des poèmes. Parler de l'« hydrogène clartéux » de *H* sans évoquer les acquis d'une chimie naissante, c'est

oublier l'une des spécificités du poème, qu'un souci pluridisciplinaire rétablit. Je note finalement que, comme cette introduction a pu l'illustrer, j'utilise le « je » et non le « nous » dit de modestie dans l'écriture. Ce dernier est largement issu de l'héritage positiviste d'après lequel l'objectivité est possible voire souhaitable en sciences humaines. L'actualisation du texte signifie que ce dernier soit médiatisé par un lecteur. La projection de la lecture n'est donc ni objective ni transcendante, relevant les dialogues qui président à l'explicitation des modèles de lecture.

(Les) Illuminations

Je ne peux terminer cette introduction sans aborder la question du corpus. La thèse ne porte à proprement parler que sur *Les Illuminations*, et ce, car il fallait suffisamment d'espace pour analyser les poèmes en détail, sans que l'idée de restituer, en ses contradictions et ses époques, la totalité d'une œuvre, ne brouille leur étude. Bien sûr, plusieurs thèmes outrepassent *Les Illuminations*, et il sera question, à l'occasion, d'*Une Saison en enfer* et des poèmes en vers, mais cela, avec pour but de mieux comprendre le recueil à l'étude. Pour Arnaud Bernadet, Rimbaud est « le nom d'une œuvre qui n'existe pas, du moins dans l'acception académique et traditionnelle d'un ensemble de textes explicitement revendiqués et assumés par l'auteur selon les lois de diffusion officielle, symboliques et commerciales⁴⁸ ». En tant que *Les Illuminations* est le recueil le plus problématique à cet effet, s'y attarder exclusivement est loin de résoudre la question philologique, qui ne peut totalement être esquivée.

⁴⁸ Arnaud Bernadet, « Avertissement » dans Arnaud Bernadet (dir.), *Rimbaud, l'invisible et l'inouï*. Poésies, *Une Saison en enfer (1869-1873)*, Paris, PUF, 2009, p. 11.

D'« Après le déluge » à « Barbare », les feuillets manuscrits sont numérotés : on considère généralement que l'annotation n'est pas autographe, et pourrait bien être le fait de Félix Fénéon, directeur de *La Vogue*, qui aurait organisé les fameux « chiffons volants de M. Rimbaud » en les « distribu[ant] dans un ordre logique⁴⁹ ». Or, dans l'édition du recueil qu'il publiait à la Baconnière en 1985, André Guyaux notait que « l'éditeur moderne n'était guère enclin à renoncer à l'ordre désormais inscrit sur les manuscrits consultables aujourd'hui à la Bibliothèque nationale⁵⁰ ». Il renonçait donc à l'ordre institué dans l'édition de 1985, pour cependant y revenir dans celle de la Pléiade – la troisième et dernière en date – de 2009. Dans cette dernière édition, qui me servira de référence⁵¹, quatre poèmes sont placés en italique, que l'on peut distinguer en deux groupes. Le premier compte « Dévotion » et « Démocratie », dont les manuscrits autographes ont été perdus, et ne peuvent plus être étudiés ainsi que par le biais de leur première publication dans la *Vogue* de juin 1886. Le deuxième groupe est formé de « Villes I » et de « Métropolitain », qui seraient issus de la main de Germain Nouveau. Quel rôle ce dernier a-t-il joué dans la paternité des poèmes ? Guyaux considère qu'il s'agit d'« un rôle bâtard, peut-être ingrat, peut-être aussi assez décisif dans ce réveil littéraire, tardif et incomplet de Rimbaud⁵² ». Au fond, on ne sait pas.

Il me semble que, dans l'état de nos connaissances, les deux derniers problèmes ne peuvent trouver une réponse méthodologique adéquate. Or, à partir de « Barbare », on sait que l'ordre des poèmes est arbitraire ; et qu'avant lui, un doute subsiste sur la

⁴⁹ Félix Fénéon, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1948, p. 211.

⁵⁰ Arthur Rimbaud, *Illuminations*, Neuchâtel, Baconnière, 1985, p. 8.

⁵¹ Les pages seront placées entre parenthèses dans le texte et précédées du sigle « OC ». Cf. Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2009.

⁵² André Guyaux, *Poétique du fragment*, Neuchâtel, Baconnière, 1985, p. 133.

paternité de l'attribution. L'interprétation ne peut donc tenir l'ordre présenté comme un élément de constitution du sens projeté : pour cette raison, je ne ferai jamais référence à la chronologie éditoriale des poèmes. En outre, cela permettra de restituer une part du caractère aléatoire du recueil, constitutif des « chiffons volants » de Rimbaud. Certes, cela opère pour la dialectique de la projection et non pour sa médiation : la plupart du temps, c'est bien à partir de l'ordre institué par Guyaux que j'ai lu et pensé le recueil. On pourra bien sûr juger que ce présupposé de lecture a opéré en amont. Or près d'une dizaine d'éditions ont été consultées et, s'agissant de désaccords ponctuels avec l'édition de 2009, ce sera, en dernière instance, au manuscrit – numérisé sur Gallica⁵³ – que je me référerai. Je précise aussi que, bien que cela paraîtra aberrant à certains, la question philologique sera, ou peu s'en faut, absente de cette thèse. Non qu'elle me paraisse inutile, mais elle n'entre pas dans la perspective textualiste de cette étude, et mérite, en d'autres lieux, que l'on s'y consacre pleinement.

Je ne terminerai pas moins par une remarque philologique sur le titre : « Les Illuminations. » C'est celui de la première édition du recueil, publié dans *La Vogue*. Or l'article est retiré au milieu du XX^e siècle par Bouillane de Lacoste afin de souligner qu'il emprunte à un mot anglais. En 2004 néanmoins, Steve Murphy écrit un article, « *Illuminations* ou *Les Illuminations* ? », appelant à revenir au titre original. Il montre que le raisonnement de Lacoste consiste à tirer des conséquences philologiques d'une interprétation particulière : « La suppression de l'article par H. de Bouillane de Lacoste s'expliquait surtout par le fait qu'il s'agissait à ses yeux d'un mot anglais, ce qui revenait

⁵³ Il est également photocopié à la fin de *Poétique du fragment* d'André Guyaux.

à sélectionner une interprétation spécifique du texte⁵⁴. » Murphy n'apporte pas de preuves indiscutables pour dire que « Les Illuminations » est le véritable titre du recueil. Mais il souligne notamment qu'il est possible que Félix Fénéon ait reçu une page de garde, qui ne nous serait pas parvenue. Certes, Verlaine écrit, dans l'édition de *La Vogue* de 1886, que « le mot *Illuminations* est anglais et veut dire gravures coloriées, – *coloured plates* : c'est même le sous-titre que M. Rimbaud avait donné à son manuscrit⁵⁵ ». Mais Albert Py note qu'« en 1878, il parlait de *painted plates*, ce qui signifie, selon Underwood : assiettes peintes (lettre d'août 1878 à Ch. De Sivry)⁵⁶ ». On peut considérer aussi que, si le sous-titre apparaît comme étant changé, l'élimination de l'article n'était pas forcément intentionnelle en préface à l'édition de 1886. Ce qui est sûr c'est que, dans le sillage de l'analyse de Lacoste, « Illuminations » est aujourd'hui connoté par son homographe anglais : il n'est pas, en lui-même, plus restrictif que ne l'est « Les Illuminations », mais l'est, finalement, compte tenu de la réception rimbaldienne. C'est aussi pour défendre une pluralité de sens que je marque une préférence pour « Les Illuminations ».

⁵⁴ Steve Murphy, « *Illuminations* ou *Les Illuminations* ? », *Parade sauvage*, 20 (2004), p. 169.

⁵⁵ Arthur Rimbaud, « Les Illuminations », *La Vogue*, 5 (1886), p. 5.

⁵⁶ Arthur Rimbaud, *Illuminations*, Genève, Droz, 1969, p. XI.

CHAPITRE I :
UNE POÉTIQUE DU *PARERGON*

Poétiques et contre-poétiques

Il faut sans doute que je dise d'abord un mot du titre. Empruntée à l'histoire de l'art, la notion de « parergon » désigne ce qui, en même temps que de lui être extérieur (*para*), fait partie de l'œuvre (*ergon*), comme la colonne des monuments, le vêtement des statues et le cadre des toiles. Je me servirai de ce mot pour penser la logique qui préside à la constitution du texte, qu'il faut entendre, dans le cadre de cette partie, non évidemment comme un substrat empirique ou comme un acte de lecture, mais comme un procédé poétique. La poétique du *parergon* croise deux perspectives. D'abord, le rejet de la subjectivité, dont l'aboutissement est l'oblitération de l'auteur comme cadre de lecture. Ensuite, l'intégration de la vie en poème, souhaitant toujours davantage repousser ses bornes. S'en dégage deux types de *parerga* : ce qui s'intègre et s'invagine dans le texte. Le chiasme poétique fonde l'objectivité du poème, à revers du *Zeitgeist* romantique d'après lequel le texte n'est que le média d'une instance plus profonde, le sujet. J'illustrerai d'abord la critique de ce dernier en abordant le thème, lui aussi cher aux romantiques, de l'écriture psychotrope. Contre l'idée reçue d'un Rimbaud panégyriste du haschisch, j'essaierai de montrer que le poète associe les limites de la drogue à celles du sujet. Ce sera le point de départ d'une construction méthodique de l'objectivité poétique de Rimbaud, explorée par le biais de ses incidences projetées dans la lecture.

Pharmakon

Je ne me trompe sans doute pas en disant que la poétique du haschisch a été l'une des plus fédératrices de l'œuvre de Rimbaud. Paul Claes considère, par exemple, que Rimbaud « salue le poison » et conçoit « l'hallucination visionnaire » comme une promesse de « bonheur au-delà du bien et du mal⁵⁷ ». En outre, on a largement voulu étayer l'interprétation biographiquement, comme l'illustre Albert Py, qui estime que « la drogue a amplifié, exalté en Rimbaud des dispositions personnelles, qu'elle lui a fait prendre conscience, d'une manière bouleversante⁵⁸ ». Suivant ce filon, James Lawler rappelle aussi qu'« une brève anecdote lie Rimbaud à la drogue. Elle se rapporte à un jour de novembre 1871 lorsque Verlaine et Delahaye trouvèrent Rimbaud endormi sur une banquette à l'Hôtel des Étrangers. À son réveil, il leur dit avoir pris du haschisch⁵⁹ ». Rimbaud traite le sujet du psychotrope et s'inscrit dans un contexte lui étant thématiquement favorable, que l'on pense aux *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* (1821) de Thomas de Quincey, au *Club des Haschischins* (1846) de Théophile Gautier ou encore aux *Paradis artificiels* (1851) de Charles Baudelaire. Ce dernier présente la consommation comme une expérience de désobjectivation, qui aurait certes pu intéresser celui qui, dans ses lettres dites du voyant, en appelait à une « poésie objective » (*OC*, p. 339) : « De temps en temps la personnalité disparaît. L'objectivité qui fait certains poètes panthéistes et aussi les grands comédiens devient telle, que vous vous

⁵⁷ Paul Claes, *La Clef des Illuminations*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2008, p. 120.

⁵⁸ Arthur Rimbaud, *Illuminations*, édition critique d'Albert Py, Genève et Paris, Droz et Minard, 1967, p. XXIV.

⁵⁹ James Lawler, « D'extase et d'action. *Matinée d'ivresse* » dans Jean-Michel Maulpoix, *Écrire la voix*, Seyssel, Champ vallon, 1995, p. 101.

confondez avec les êtres extérieurs⁶⁰. » Mais la lecture des textes montre tout autre chose. Baudelaire finit par discréditer le haschisch, qu'il décrète superflu à l'inspiration du poète. Rimbaud, lui, en vient à la même conclusion, mais ne partage pas les motifs de son illustre prédécesseur.

Il n'est pas question de remettre en cause la présence de psychotropes chez Rimbaud. Il y a certainement, et surtout dans *Une Saison en enfer*, un certain nombre de drogues qui sous-tendent un rapport au monde. Au sens le plus large où l'on peut entendre ce mot, elles apparaissent dès le festin liminaire, « où tous les vins coulaient » (*OC*, p. 245). Mais incapable de rejoindre cette agape, le sujet est apostrophé par le démon, qui lui propose une panacée : « “Tu resteras hyène, etc...,” se récrie le démon qui me couronna de si aimables pavots. “Gagne la mort avec tous tes appétits, et ton égoïsme et tous les péchés capitaux.” / Ah! j'en ai trop pris[.] » (*OC*, p. 245) Cette surdose a beaucoup été discutée, qui est généralement rattachée au vin et au « poison » de « Nuit de l'enfer » et de « L'Impossible ». Mais c'est peut-être oublier la couronne de « pavots » qui vient tout juste d'être évoquée. Nyx, la déesse grecque de la nuit, en est parfois affublée, évoquant les vertus somnifères de l'opium, qui en est le produit. Mon but n'est pas d'ajouter une drogue au *pharmakon* de Rimbaud, mais de montrer plutôt comment il souligne ses limites en la rattachant à la métaphore heuristique de l'opium comme dépendance au religieux. C'est bien sûr Marx qui l'incarne : « La religion est le soupir de la créature opprimée [...]. Elle est l'opium du peuple⁶¹. » Mais c'est en fait une figure

⁶⁰ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Paris, Lévy, 1868, p. 376.

⁶¹ Karl Marx, *Œuvres philosophiques*, Paris, Éditions Champ libre, 1981, p. 83.

beaucoup plus ancienne, apparaissant chez Kant, Novalis et Heine⁶². Pierre Lauxerois doute que Rimbaud ait lu Marx⁶³, mais bien d'autres sources ont pu se rendre à lui, de sorte à présenter la couronne de pavots comme un croisement des dépendances – drogue et religion. On remarquera aussi les synesthésies d'« Alchimie du Verbe » qui, de la « couleur des voyelles » (OC, p. 263) à l'« hallucination simple » (OC, p. 265), évoquent les descriptions des *Paradis artificiels* : « Les hallucinations commencent. Les sons ont une couleur, les couleurs ont une musique⁶⁴. » Ce n'est, dans *Les Illuminations*, qu'à travers « Matinée d'ivresse », et notamment par le biais de sa clausule, « voici le temps des Assassins » (OC, p. 298), lue d'après la racine du mot, « haschischin⁶⁵ », que le thème est manifesté.

Il y aurait donc du haschisch, du vin et de l'opium chez Rimbaud. Faut-il considérer, pour autant que, comme le propose André Guyaux, il faille lire « *Matinée d'ivresse* au miroir des *Paradis artificiels*⁶⁶ » ? J'aimerais plutôt montrer que le psychotrope est assigné à une contre-poétique, c'est-à-dire à un principe dénié qui ne structure pas moins le texte par voie parodique. Rappelons-nous qu'*Une Saison en enfer* s'ouvre sur une impossibilité. Le paradis ancien est désormais fermé et le sujet ne peut s'en remettre qu'à lui-même : « Or tout dernièrement, m'étant trouvé sur le point de faire

⁶² Helmut Gollwitzer, *Die marxistische Religionskritik und christlicher Glaube*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1962, p. 14-19.

⁶³ Pierre Lauxerois, *L'Opéra fabuleux suivi de Sous la lumière qu'on a créée. Deux essais sur Arthur Rimbaud*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2001, p. 65.

⁶⁴ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, op. cit., p. 375.

⁶⁵ Denis Saint-Amand, « Rimbaud assassin ? Petite sociocritique de *Matinée d'ivresse* », *Études françaises*, 45 (2009), 130 s'appuyant sur Jean-Luc Steinmetz dans Arthur Rimbaud, *Illuminations*, Paris, Flammarion, 1989, p. 155.

⁶⁶ André Guyaux, *Duplicités de Rimbaud*, Paris et Genève, Champion et Slatkine, 1991, p. 69 dans Pierre Brunel, *Éclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, José Corti, 2004, p. 241.

le dernier couac, j'ai songé à rechercher la clef du festin ancien, où je reprendrais appétit. // La charité est cette clef. – Cette inspiration prouve que j'ai rêvé ! » (OC, p. 245) Il ouvre ainsi une bulle de temps, entre le paradis et l'avenir matérialiste dont parle la lettre à Demeny, que seule la fin d'« Alchimie du Verbe » fait éclater : « Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté. » (OC, p. 269) Par ce salut nouveau et plein de promesse, Rimbaud rappelle la genèse de ses errances géheniennes, par laquelle débutait le recueil : « Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée amère. – Et je l'ai injuriée. » (OC, p. 245) La critique a noté aussi que de prendre et de saluer la beauté n'est pas une même chose. C'est toute la différence qu'il y a entre la nostalgie du religieux et la conciliation matérialiste avec le monde.

L'« Alchimie du Verbe », qui sert souvent de poétique, davantage qu'à *Une Saison en enfer*, à toute l'œuvre de Rimbaud, ne serait donc pas un principe positif, mais rejeté, rattaché aux pérégrinations mystiques que la beauté vue, en fin de recueil, fait disparaître. Après tout, le poème du psychotrope, de la synesthésie et de l'« hallucination simple » (OC, p. 265) est aussi celui de l'« adieu au monde » (OC, p. 265), des « sophismes magiques » (OC, p. 265) et de la « vieilleries poétique » (OC, p. 265). Il ne correspond ni à l'impératif d'expurger la gangue rhétorique ni à celui de revoir le sujet cartésien par une ouverture au monde. C'est une parodie au sens premier, c'est-à-dire un contre-chant, ou plutôt, d'après l'idée de ce chapitre, une contre-poétique.

Après « Matinée d'ivresse »

Sans même toucher au débat philologique sur l'antériorité d'*Une Saison en enfer*, *Les Illuminations* se tiennent, à bien des égards, dans l'avenir matérialiste qui se décline à

partir d'« Alchimie du Verbe ». Or « Matinée d'ivresse » ne revient pas moins sur le départage des régimes. Sa clausule, « voici le temps des *Assassins* » (OC, p. 298), présente, selon l'étymologie relatée, un temps dévolu aux haschischins. Mais sa temporalité, bien que plus complexe, reprend les démarcations d'*Une Saison en enfer*. La bulle de temps n'est d'abord pas présentée comme une aurore nouvelle, mais comme le « souvenir de cette veille » (OC, p. 297) d'ivresse. Le poème, dans la matinée qui le suit, n'en décrit que le réveil : « Ce poison va rester dans toutes nos veines même quand, la fanfare tournant, nous serons rendu [*sic*] à l'ancienne inharmonie » (OC, p. 297) La lutte n'a donc lieu qu'entre la rémanence du poison et la volonté de constituer un avenir l'expurgeant : « Ô maintenant nous si digne [*sic*] de ces tortures ! rassemblons fervemment cette promesse surhumaine faite à notre corps et à notre âme créés : cette promesse, cette démente ! » (OC, p. 297) La promesse défait l'« esprit » (*mens*), est collective et extérieure : « On nous a promis d'enterrer dans l'ombre l'arbre du bien et du mal, de déporter les honnêtetés tyranniques, afin que nous amenions notre très pur amour. » (OC, p. 297) Elle enterre le poison avec le religieux, d'après l'association établie dans *Une Saison en enfer*.

« Matinée d'ivresse » est ainsi le poème du nouveau début, de la constitution d'une poétique nouvelle : « Hourra pour l'œuvre inouïe et pour le corps merveilleux, pour la première fois ! » (OC, p. 297) Mais il dit aussi la difficulté de cette transformation : « Cela commença par quelques dégoûts et cela finit, – ne pouvant nous saisir sur-le-champ de cette éternité, – cela finit par une débandade de parfums. » (OC, p. 297) Cette « éternité » n'a, manifestement, déjà plus un sens chrétien, mais recoupe celui du poème éponyme de mai 1872 : « Elle est retrouvée. / Quoi ? – l'Éternité. / C'est la mer allée /

Avec le soleil[.]» (OC, p. 215) Cet effet de bascule entre les éternités montre que Rimbaud les rattache à des conceptions du monde. L'illimité de l'éternel peut, du jour au lendemain, ne plus être qu'un souvenir : « Nous n'oublions pas que tu as glorifié hier chacun de nos âges. » (OC, p. 297) C'est sans doute aussi l'une des raisons pour lesquelles la délimitation temporelle est si peu claire dans « Matinée d'ivresse », alors que deux éternités entrent en contradiction. Le temps exprime la confrontation des idées : la nostalgie du religieux, inoculée dans une manière de « foi au poison » (OC, p. 298), est intérieure et subjective ; la promesse matérialiste, à laquelle on ne participe qu'obliquement, est extérieure et collective. L'une est rémanente et l'autre prospective, mais toutes deux échappent au sujet : elles sont inintentionnelles. Le poison persiste et la promesse n'est que vœu pieu.

Dans son poème de 1872, Rimbaud précise en outre que l'éternité est « retrouvée », ce qui tend également à faire de l'éternel une perspective sur le monde, une prérogative du regard. Mais les retrouvailles impliquent aussi une éternité antérieure et une coupure entre eux deux. C'est peut-être aussi au sein de cette césure que se décline *Une Saison en enfer* – le circonscrit de l'illimité. Certes, la religion et le matérialisme sont incompatibles, mais ils peuvent se chevaucher en tant que perspectives, et non comme cosmogonies affichées. Cela ne signifie pas que les éternités soient subjectives. L'ivresse s'est étiolée, mais le poison reste dans les veines. C'est par le corps que l'éternité chrétienne opère ; c'est par le collectif que la promesse antireligieuse se construit. Échappant à l'intentionnel, elles posent « Matinée d'ivresse » en diagramme de Venn casuel. Quand on promet aussi « d'enterrer dans l'ombre l'arbre du bien et mal » (OC, p. 297), le paradoxe vient de ce que le cadre religieux ne peut s'invaginer. S'il est

bel et bien question de l'arbre de la connaissance, la croyance en son existence est nécessaire pour que, d'une part il y ait ombre, de l'autre qu'il soit enterré. L'ombre ne peut exister sans arbre ; la morale ne peut être enfouie à partir de son image. Le matérialisme doit à la fois réfléchir et contorsionner le religieux pour véritablement s'en détacher.

On sait que Nietzsche a aussi pensé la question de l'ombre de Dieu dans le *Gai savoir* de 1882 :

Après la mort de Bouddha, on montra encore pendant des siècles son ombre dans une caverne, – une ombre énorme et effrayante. Dieu est mort : mais étant donné la nature des hommes, il y aura peut-être encore pendant des millénaires des cavernes où l'on montrera son ombre. – Et nous – il nous faut aussi vaincre encore son ombre⁶⁷.

Il n'est pas anodin que Nietzsche ait placé son ombre dans une caverne. L'ombre de Nietzsche, c'est, pour ainsi dire, la lumière de Platon – le lumineux de la forme – hors de la fameuse caverne du *Livre VII* de *La République*. Nietzsche ne déclare pas la mort de Dieu en son nom, mais considère qu'elle est un fait acquis à son époque, alors que quelques-uns seulement restent aveugles à sa réalité, en leur caverne. Rimbaud en appelle aussi au collectif pour rejeter la morale, comme l'exprime aussi la lettre du voyant : « Cet avenir sera matérialiste, vous le voyez[.] » (*OC*, p. 347) Cela s'explique en ce que Rimbaud amalgame la drogue, la religion et la subjectivité, comme je le montrerai dans la prochaine partie. La « petite veille d'ivresse, sainte ! » (*OC*, p. 297) est ce qui, bien qu'assignée à un passé si proche, s'éloigne toujours plus du promis de Rimbaud. C'est la désarticulation du diagramme de Venn.

⁶⁷ Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, Paris, Flammarion, 1998 [1882], §108.

Le prince assassin

J'aimerais donc ajouter au couple drogue/religion un troisième élément contre-poétique : le subjectif, que j'assiérai à partir de la figure de l'« assassin ». Je pars de « Conte », dépeignant les frasques d'un prince qui, possédant un « assez large pouvoir humain » (OC, p. 292), n'hésite pas à en faire usage : « Toutes les femmes qui l'avaient connu furent assassinées. » (OC, p. 292) À l'instar d'*Une Saison en enfer*, c'est encore par la négation de la beauté que l'aspiration à la morale est indiquée : « Quel saccage du jardin de la beauté. » (OC, p. 292) En effet, « s'amus[er] à égorger les bêtes de luxe » (OC, p. 293) ou « se ru[er] sur les gens et les taill[er] en pièces » (OC, p. 293) n'est pas le fait de dispositions instinctives ou sanguinaires, mais relève d'un désir de destruction de la réalité, c'est-à-dire de métaphysique au sens étymologique, de ce qui veut aller au-delà du réel, confirmé par nul autre que le prince en personne : « Que ce fût ou non une aberration de piété, il voulut. » (OC, p. 292)

« Conte » affiche un certain nombre de morales, au nombre desquels on ne pourrait, par l'abolition du monde, élever le sujet : « Peut-on s'extasier dans la destruction, se rajeunir par la cruauté ! Le peuple ne murmura pas. Personne n'offrit le concours de ses vues. » (OC, p. 293) La « destruction » n'est pas extatique, ne permet pas d'aller hors de soi : si le prince a, jusque-là, le dernier mot, ce dernier est bien maigre, puisque sa logique destructrice ne lui permet pas de s'enrichir de son entourage, du « concours de ses vues ». Or l'extase n'est autre que le but de sa démarche ; la piété n'en est que le corollaire accepté. En se refusant à l'avis du peuple, il obère donc son souhait le plus haut, de dédoublement. C'est aussi ce dont lui fera prendre conscience le génie,

sorte d'adjuvant *in extremis*, qui vient mettre fin au règne du subjectif : « Un soir il galopait fièrement. Un Génie apparut, d'une beauté ineffable, inavouable même. De sa physionomie et de son maintien ressortait la promesse d'un amour multiple et complexe ! » (OC, p. 293) Cette « promesse » recoupe bien sûr celle de « Matinée d'ivresse », qui apporte, en l'occurrence, deux idées. La première est la dimension construite voire collective de la subjectivité : « Le prince était le Génie. Le Génie était le Prince. » (OC, p. 293) La seconde est la finitude, qui oblitère toute aspiration métaphysique, toute éternité mythologique : « Le Prince et le Génie s'anéantirent probablement dans la santé essentielle. Comment n'auraient-ils pas pu en mourir ? Ensemble donc ils moururent. » (OC, p. 293) Rimbaud va même préciser : « Mais ce prince décéda, dans son palais, à un âge ordinaire. » (OC, p. 293) La mort n'est pas une allégorie, mais une réalité effective. Elle dit que le prince est sujet au même destin tragique que ses objets de pitié : il est destiné à mourir.

En cela, Pierre Brunel a raison d'évoquer *Les Mille et une nuits* pour comprendre le poème⁶⁸. Dans *Le Marchand et le génie* et *Aladin ou la Lampe merveilleuse* par exemple, le génie est celui qui menace de mort et force ainsi à prendre conscience de la fragilité de la vie. Shéhérazade est celle aussi qui narre ses contes pour se soustraire à son assassinat programmé par le sultan Shahryar. Repoussant et annulant finalement la mort annoncée, les récits des *Mille et une nuits* commentent leur entreprise, à savoir illustrent le pouvoir de la narration sur la vie. Rimbaud se sert aussi du génie et du conte pour

⁶⁸ Pierre Brunel, *Éclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, José Corti, 2004, p. 111.

véhiculer un principe de finitude et dire qu'hors de lui les rêves métaphysiques sont, *de facto*, voués à l'échec.

L'extase n'est possible que dans le rapprochement avec l'autre, ce que l'on peut étayer en citant ce passage de nouveau : « Mais ce Prince décéda, dans son palais, à un âge ordinaire. Le prince était le Génie. Le Génie était le Prince. » (*OC*, p. 293) André Guyaux décrypte le passage en ces termes : « Rimbaud utilise la variante tautologique de la métabole (chiasme des mêmes mots dans deux propositions consécutives), exprimant l'équation identitaire dans un sens puis dans l'autre. » (*OC*, p. 951) C'est par des procédés littéraire (le chiasme) et générique (le conte) que le message est transmis, ce qui permet d'explicitier la translation d'une vision du monde en une poétique. Ses effets peuvent déjà être pressentis : en troquant le « je » du prince pour le « nous » du prince-génie, Rimbaud suggère que le poème n'est pas l'expression d'une subjectivité créatrice.

Le poète est en accord de principe avec le rejet baudelairien du psychotrope, mais ne s'accorde pas avec lui sur ce qui le motive. Baudelaire fait du haschisch un supplément, un « paradis artificiel » dont le poète peut se passer. Rimbaud ne distingue pas entre la consommation et la subjectivité – ce que montre, entre eux deux, la métaphysique, qui les médiatise – la première soulignerait les excès de la seconde. J'en veux aussi pour preuve deux autres occurrences d'« assassin » dans le recueil : la clause de « Matinée d'ivresse », « voici le temps des *Assassins* » (*OC*, p. 298), qui fait du haschischin un tueur ; et c'est, dans « Barbare », dans un lieu que l'on verra plus loin être essentiellement poétique, « bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays » (*OC*, p. 309), que l'on dit être « loin des anciens assassins » (*OC*, p. 309). Le rejet de cette triade (psychotrope, métaphysique, subjectivité) en tant que contre-poétique a une

conséquence sous-jacente qu'il reviendra aux prochaines parties d'explorer : contrairement aux romantiques qui considéraient l'acte de lecture comme un retour vers l'esprit créateur se trouvant derrière la lettre, Rimbaud considère que l'auteur ne peut être considéré comme une subjectivité particulière, intentionnelle et créatrice.

« La musique savante manque à notre désir »

Mais, avant d'aborder ce programme lancé à la hâte, j'aimerais revenir à « Conte » pour traiter sa moralité *stricto sensu*, passage déroutant s'il en est. Le poème a montré que le désir et la réalité étaient deux choses différentes. La destruction n'est jamais davantage qu'un projet – qui achoppe, puisque les « femmes réappar[aissent] » (OC, p. 293) avec tout le reste : « La foule, les toits d'or, les belles bêtes existaient encore. » (OC, p. 293) À revers, le génie n'est pas désiré, mais apparaît et transforme le prince. Aussi affirmées que soient les intentions de ce dernier, elles n'ont aucune implication pratique : elles se heurtent à l'autonomie du réel. En clausule, Rimbaud nous invite à repenser le « désir » à travers le filtre de la musique savante. Mais comment comprendre la formule plus précisément ?

C'est d'abord un mot paradoxal, qui à l'instar du latin « *desiderare* », a historiquement subi une inflexion sémantique : « L'idée première de “regretter l'absence” a tendu à s'effacer derrière l'idée positive et prospective de “chercher à obtenir, souhaiter”, déjà usuelle en latin⁶⁹. » En son sens premier, « manque à notre désir » serait, en contexte, un manque du manque : dans la confrontation des négativités, la musique savante apporterait un comblement. En outre, dans les dispositions de la phrase, le sens

⁶⁹ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 632-633.

second (« désir » comme recherche) ne signifie pas le contraire de cette proposition : la musique serait le manque du recherché. Mais encore, il ne s'agirait d'une quête autonome que dans la mesure où, à l'instar du binôme prince/génie, elle serait, sans la musique, incomplète. La phrase s'entend comme fin ou moyen, mais toujours comme apport : le « désir » n'est pas rejeté en lui-même, mais comme procédé solipsiste. Il figurait, au début du poème, comme une aspiration du prince : « Il voulait voir la vérité, l'heure du désir et de la satisfaction essentiels. » (OC, p. 293) Mais ce désir n'en était pas de comblement : il était considéré en lui-même comme essentiel. « La musique savante manque à notre désir » est donc une moralité au sens où elle synthétise le *modus operandi* du génie, tout en lui ajoutant un complément : la musique savante aide à sortir du cercle pieux des désirs.

L'idée de musique comme réfection du désir est répandue à l'époque et notamment chez le philosophe allemand Arthur Schopenhauer. Elle y est au cœur du rapport de l'homme au monde : la musique permettrait de percer la représentation du monde pour accéder directement à la volonté (« *Wille* ») des choses. « Le je pense est le principe le plus général de la représentation⁷⁰ » écrivait Gilles Deleuze. La musique subvertit ce principe cartésien en étant « une objectivité, une copie aussi immédiate de toute la volonté que l'est le monde, que le sont les Idées elles-mêmes. Elle n'est donc pas, comme les autres arts, une reproduction des Idées, mais une reproduction de la volonté au même titre que les Idées elles-mêmes⁷¹ ». Les désirs mènent à la souffrance en ce qu'une part d'eux reste inassouvie. En explorant « le fond le plus secret de la volonté et des

⁷⁰ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1989 [1968], p. 180.

⁷¹ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1966, p. 329.

sentiments humains⁷² », la musique joue le rôle d'une *catharsis*. On voit comment cette pensée adhère à la clause de « Conte » : la musique annule le désir car elle serait, en elle-même mais autrement, un désir. Aussi, comment elle réécrit cette clause : le désir manque au désir.

L'hypothèse est séduisante, mais est pourtant philologiquement peu sûre. La traduction en français des œuvres schopenhaueriennes n'est alors guère entamée et la diffusion de ses idées est balbutiante dans le Paris de 1875⁷³. Si Enid Starkie a évoqué l'hypothèse que Rimbaud ait connu le philosophe par un article de 1870 dans la *Revue des Deux Mondes*, cet article ne parle qu'accessoirement de musique, et non de la manière qui fut évoquée⁷⁴. On sait que Rimbaud lisait l'allemand et qu'il n'est donc pas impossible qu'il ait hérité de l'idée par la lecture des livres originaux. Mais en l'absence de preuve, il semble plus raisonnable d'invoquer le contexte de la décennie 1870, qui elle aussi a beaucoup réfléchi à la question de la musique.

Le génie ontologique

On a dit que Rimbaud ne parlait quasi jamais de musique savante. En revanche, il parle abondamment de musique, et de la manière dont elle ébranle l'acte de création comme procédé individuel. Le poète ne se présente jamais comme tel : il n'exalte ni son imagination ni son savoir. Il ne se définit positivement que comme comédien et musicien.

⁷² *Ibid.*, p. 332.

⁷³ Sa pensée ne commencerait qu'à essaimer, mais très modestement, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France. Un mythe naturaliste*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979, p. 35.

⁷⁴ Enid Starkie, *Arthur Rimbaud*, New York, New Directions, 1962 [1938], p. 126 se référant à Paul Challemeil-Lacour, « Un bouddhiste contemporain en Allemagne – Arthur Schopenhauer », *Revue des Deux Mondes*, 86 (1870), p. 296-332.

Ce n'est pas une pirouette générique substituant une forme de création à une autre. Rimbaud présente ses mérites, non comme compositeur, mais comme lecteur d'une musique en présence, comme le suggère « Vies II » : « Je suis un inventeur bien autrement méritant que tous ceux qui m'ont précédé ; un musicien même, qui ai trouvé quelque chose comme la clef de l'amour. » (*OC*, p. 295) La « clef » musicale montre que la musique préexiste à l'acte de création et qu'elle est donc une chose du monde. « Je » ne suffit pas dans cette opération de transmutation en poème. C'est l'un des sens à prêter au célèbre aphorisme de Rimbaud :

Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène (*OC*, p. 343)

Si d'« un coup d'archet » émane toute une « symphonie », c'est que « je » n'est pas seul, mais qu'il est largement entouré. On a vu que la subjectivité était associée à la destruction dans « Conte », que l'on a assigné à une contre-poétique. L'intégration du monde au sujet formerait *a contrario* une poétique de sens strict, que l'on peut d'abord penser à partir de la figure du génie.

Elle apparaît cinq fois dans *Les Illuminations*, dans « Conte » et « Génie ». Ce dernier ne constitue qu'une longue description de ce qu'il serait, discréditant ses contre-modèles les plus patents : « Il ne s'en ira pas, il ne redescendra pas d'un ciel » (*OC*, p. 316) ou autrement dit, le génie n'est pas le Christ et le poème n'annonce pas sa parousie. Je vais proposer une interprétation épistémologique et poétique du génie. Mais il faudra, pour ce faire, distinguer entre ces derniers : avant d'en dire les applications, circonscrire ce qu'elle est.

Le principal paradoxe du génie est qu'il paraisse consubstantiel à l'être tout en lui étant extérieur. D'une part, il se confond avec ses attributs les plus intimes : « Ô jouissance de notre santé, élan de nos facultés, affection égoïste et passion pour lui[.] » (OC, p. 316) De l'autre, il s'en distingue, comme le suggère cette « passion pour lui », qui ne serait pas le « moi ». Aussi renchérit-il : « Sachons [...] le héler et le voir, et le renvoyer[.] » (OC, p. 316) Cet appel, nous l'avons déjà rencontré dans « Alchimie du Verbe » : « Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté. » (OC, p. 269) De fait, le génie ne semble être très loin du beau. Or l'incipit distingue quand même entre eux : « Il est l'affection et le présent puisqu'il a fait la maison ouverte à l'hiver écumeux et à la rumeur de l'été[.] » (OC, p. 315) Je précise : dans la mythologie grecque, Aphrodite naît de l'écume des vagues : on verra aussi, tout au long de cette thèse, que Rimbaud utilise l'écume pour dire la capacité à générer le beau. L'« hiver écumeux » ne serait donc pas seulement la neige, mais la beauté qui en émane. Le génie ne lui est pas strictement associé, mais rend le beau disponible, recevable à l'être, « puisqu'il a fait la maison ouverte à l'hiver écumeux ».

Le mot d'« affection », qui est le premier à décrire le génie, revient aussi à deux reprises : il est une « affection égoïste » (OC, p. 316) et « l'affection et l'avenir » (OC, p. 316). Son étymon, « *affectio* », rend compte, à l'instar du désir, d'un double mouvement : celui « qui porte l'âme vers qqn » et la « modification, [la] disposition de l'âme résultant d'une influence subie⁷⁵ ». Cette dialectique tend à faire du génie une catégorie de l'être, par laquelle le monde est reçu. Cela implique que l'être soit porté hors

⁷⁵ « Affection », dans le dictionnaire en ligne du CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/affection>, page consultée le 13 juillet 2018.

de lui, dans un « élan de nos facultés » (*OC*, p. 316), et symétriquement que, lorsqu'elle est entendue comme projection vers le monde, l'affection soit « égoïste » (*OC*, p. 316). Le génie ne serait un être particulier, ni même l'être lui-même, mais un aller-retour avec le monde, seul apte à rendre le sujet recevable.

C'est pourquoi le génie ne peut s'y confondre, le poème les distinguant grammaticalement : « Ô Lui et nous ! L'orgueil plus bienveillant que les charités perdues. » (*OC*, p. 316) Si le génie peut constituer une entité autonome, le « Lui », le « nous »-sujet ne peut jamais se décollectiviser : il n'y a pas de « je » dans le poème. Le génie est autonome, mais non l'être auquel il est rattaché. C'est aussi ce que confirme l'usage du pronominal : « Et nous nous le rappelons » (*OC*, p. 316) : le génie est un déjà-là, fait déjà partie de l'être. C'est la dimension ontologique du matérialisme rimbaldien. Certes, le poète admet la présence de cadres idéologiques. La métaphysique existe pour Rimbaud : c'est son objet qui n'existe pas. Le génie peut donc être plus ou moins loin de l'être, mais il reste, en toute circonstance, l'être-là de l'être.

La critique a aussi souligné quelques libertés grammaticales dans « Matinée d'ivresse », que nous avons déjà rencontrées et qui peuvent être éclairées par cette analyse : « Ô maintenant, nous si digne [*sic*] de ces tortures ! » (*OC*, p. 297) et « nous serons rendu [*sic*] à l'ancienne inharmonie » (*OC*, p. 297). Dans le premier cas, l'élision du « s » constitue une correction apportée au manuscrit, précise André Guyaux⁷⁶. Daniel Verstraëte analyse les passages : « Le fait que le poète ait barré le “s” de “digne” sur le manuscrit indique que le pluriel de “nous” est un pluriel de style : “nous” est pris ici pour

⁷⁶ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2009, p. 958.

“moi”⁷⁷. » L’analyse laisse circonspect, car le fait grammatical est étudié en autarcie. En outre, l’emploi singulier du « nous » est d’abord autorisé en langue française, que ce soit pour exprimer l’autorité ou la modestie, comme en témoigne une certaine pratique dans le monde académique. Si le procédé ne va pas jusqu’à l’incongruence grammaticale, il a pu nourrir une réflexion chez Rimbaud, qui a lui fait le pas. Olivier Bivort a aussi montré que les entorses à la grammaire étaient éminemment sémantiques chez lui : « L’axe syntagmatique participe à l’élaboration du sens au même titre que le plan conceptuel ; “trouver une langue”, ce n’est pas seulement chercher des mots, mais aussi, et surtout, une façon⁷⁸. » Sans « s », le mot crée une tension entre l’individuel et le collectif, qui davantage que de décentrer le sujet, dit quelque chose sur le statut du génie. Ce ne sont pourtant que les cas les plus manifestes – car les plus déroutants – d’une collectivisation du « je », le « nous » et le « on » indiquant aussi la présence du génie.

La promesse du génie

On promet quatre fois dans le recueil et ces promesses ont déjà été vues : dans « Matinée d’ivresse », « Conte » et « Génie ». Dans trois des occurrences citées, la promesse est associée au génie. « Matinée d’ivresse » est le seul poème où cette mise en rapport n’a pas lieu : « Ô maintenant, nous si digne [*sic*] de ces tortures ! rassemblons ferveusement cette promesse surhumaine faite à notre corps et à notre âme créés : cette promesse, cette démence ! » (*OC*, p. 297) Or, dans la mesure où le passage souligne la dimension collective de la promesse, elle se rallie finalement à l’idée d’un génie implicite. Ses

⁷⁷ Daniel Verstraëte, “Les Illuminations” : *la chasse spirituelle d’Arthur Rimbaud*, Paris, Cerf, 1980, p. 61.

⁷⁸ Olivier Bivort, « Rimbaud agrammatical ? » dans Sergio Sacchi (dir.), *L’“Alchimie du Verbe” d’Arthur Rimbaud*, Alessandria, Éditions dell’orso, 1992, p. 49.

attributs – elle est surhumaine et démentielle – y contribuent aussi : la promesse va au-delà de l’homme en étant une déconstruction du *mens*. Dans les autres cas, le génie la génère. Il apporte la « promesse d’un amour multiple et complexe » (*OC*, p. 293) dans « Conte » et celle d’un rapprochement souhaité dans « Génie » : « Si l’Adoration s’en va, sonne, sa Promesse, sonne : “Arrière ces superstitions, ces anciens corps, ces ménages et ces âges[!]” » (*OC*, p. 316) L’extrait explique aussi l’autonomie grammaticale du génie : c’est lui seul qui « sonne » la promesse de son rapprochement avec le sujet.

Cela influe bien sûr sur l’applicabilité de la promesse antireligieuse. Austin, souvenons-nous, utilisait l’exemple de la promesse pour illustrer ce qu’il nommait l’acte illocutoire (« *“illocutionary” act* ») : « *Performance of an act in saying as opposed to performance of an act of saying something*⁷⁹[.] » Austin rejette le critère logique de vérité au profit d’une autonomie de l’énoncé. La promesse étant formulée, elle n’a pas à faire davantage pour être pragmatique. Cet aspect recoupe d’ailleurs sa teneur chez Rimbaud : la promesse antireligieuse ne signifie absolument pas que la religion cesse d’un coup d’exister. Elle exprime plutôt le pouvoir de persuasion du langage.

Or Austin repose sur le présupposé de la conversation : en principe, l’acte illocutoire n’a lieu qu’entre deux personnes, et ne tient pas compte des promesses que l’on se fait à soi-même par exemple. Or la promesse du génie est plus complexe encore, car elle n’émane pas vraiment d’un sujet ni ne s’adresse à lui. Dans le dernier extrait cité, le génie sonne la promesse de son rapprochement avec le sujet. Ce dernier ne motive rien et ne reçoit qu’obliquement : le sujet est le récepteur collatéral de la promesse du génie.

⁷⁹ John Langshaw Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1982 [1962], p. 99-100. Sur la promesse, voir les pages 11 et 20.

La dimension langagière de la promesse est elle aussi fort entamée : soit elle « sonne » (*OC*, p. 316) ou ressort de la « physionomie et [du] maintien » (*OC*, p. 293) du génie. C'est « Matinée d'ivresse » qui se rapproche sans doute le plus d'Austin, mais les trois critères relevés n'y sont pas davantage, puisque l'énonciateur – « nous » – n'est pas un individu, pas plus que le récepteur – « notre corps et [...] notre âme créés » (*OC*, p. 293) – et l'énonciation – « rassemblons fervemment cette promesse » (*OC*, p. 293) – est non advenue ou autrement dit, la promesse n'est pas même encore prononcée.

La non-énonciation de la promesse permet néanmoins de comprendre l'implication du sujet dans ce procédé. Celui-ci rassemble tous les éléments pour que son énonciation, extérieure à sa volonté, ait lieu. Rimbaud évite ainsi l'aporie de l'inanité poétique. Si la promesse matérialiste était entièrement extérieure au sujet, elle deviendrait strictement inapplicable comme contenu. Rimbaud construit plutôt une éthique de l'inintentionnel. C'est aussi le même phénomène que l'on observe avec « la vraie marche » (*OC*, p. 314) de « Démocratie » ou d'« À une raison » : « Un pas de toi, c'est la levée des nouveaux hommes et leur en-marche / Ta tête se détourne : le nouvel amour ! / Ta tête se retourne, – le nouvel amour ! » (*OC*, p. 297) Le sujet n'est pas relégué aux oubliettes : son action est soit parallèle ou collective. Si cette inscription du corps renforce la promesse antichrétienne, il est pourtant étonnant de relever un parallèle avec le célèbre épisode biblique où un officier romain demande grâce au Christ pour un serviteur malade : « Seigneur ! je ne suis pas digne que vous entriez dans ma maison ; mais dites seulement une parole, et mon serviteur sera guéri⁸⁰. » La foi du centurion

⁸⁰ *La Sainte Bible*, traduction de Louis-Isaac Lemaistre de Sacy, Bruxelles, Société biblique britannique et étrangère, 1855, p. 785.

conférait un pouvoir thaumaturgique à la parole – on était sans doute plus proche d'un acte illocutoire. À la pragmatique chrétienne du changement (« une parole »), Rimbaud oppose une éthique matérialiste de l'action (« un pas »).

Le « nouvel amour »

Je suis parti du haschisch pour retracer le vaste parcours de discrédit du sujet dans *Les Illuminations*. La drogue jette un voile sur le matérialisme de Rimbaud. Elle s'impose pourtant encore largement comme poétique dans la critique rimbaldienne, comme en témoigne Antoine Fongaro :

Il n'y a pas à revenir sur la présence du texte des *Paradis artificiels* derrière le texte de *Matinée d'ivresse*. Depuis plus d'un demi-siècle on a établi des rapprochements littéraires entre les deux, tout en faisant ressortir la différence profonde entre la confiance que met Rimbaud dans le « poison », et la condamnation finale que portait Baudelaire⁸¹.

Je pense au contraire qu'en matière de critique littéraire, il faut toujours revenir sur ce qui a été dit, d'autant plus lorsque le consensus est établi. J'ai tenté de montrer que la critique rimbaldienne du psychotrope est au moins aussi virulente que celle de Baudelaire. En outre, j'ai dégagé des constellations poétique et contre-poétique. Je vais ici compléter ces dernières en précisant leur lien au religieux à travers deux termes, la charité et l'amour.

« Seul l'orgueil du Génie manifeste aujourd'hui une bienveillance⁸² » résume Jean-Luc Steinmetz à l'occasion de son analyse de « l'orgueil plus bienveillant que les charités perdues » (*OC*, p. 316) de « Génie ». *Les Illuminations* s'éloignent de la charité, conception chrétienne des rapports entre les hommes et avec Dieu : « Toute charité ici n'a plus cours – vision d'une époque périmée⁸³ », reprend Steinmetz. Du seul point de vue

⁸¹ Antoine Fongaro, *De la lettre à l'esprit : pour lire Illuminations*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 163.

⁸² Jean-Luc Steinmetz, « La Cruelle charité d'Arthur Rimbaud » dans Alain Borer, Jean-Paul Corsetti, Steve Murphy (dir.), *Rimbaud multiple*, Gourdon, D. Bedou, 1986, p. 260.

⁸³ *Loc. cit.*

comptable, le mot n'apparaît qu'une fois dans *Les Illuminations*, huit dans *Une Saison en enfer*. Sa racine, « caritas », ouvre sur plusieurs acceptions : *agapè* (le repas des premiers chrétiens que l'on a traduit précisément par « caritas »), cherté et don⁸⁴. On voit comment chacun a une résonance rimbaldienne. L'agape évoque le « festin où s'ouvraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient » (*OC*, p. 255) en liminaire d'*Une Saison en enfer*. La cherté suggère le pastiche d'« Enfance I » : « Quel ennui, l'heure du “cher corps” et “cher cœur”. » (*OC*, p. 290) Le don retourne à l'extrait cité de « Génie », et à une conception plus large, que je me propose d'esquisser.

Yoshikazu Nakaji rappelle que « la charité comme amour divin (la troisième vertu théologique) est liée à l'espérance (la seconde vertu théologique), soit à l'espoir d'avoir une vie meilleure dans l'au-delà⁸⁵ ». Il nous permet ainsi de comprendre pourquoi, dans « Adieu », la charité est rejetée comme un principe morbide : « Suis-je trompé ? la charité serait-elle sœur de la mort, pour moi ? » (*OC*, p. 280) La charité est un don de la vie destiné à ce qui, selon que l'on est matérialiste ou religieux, est appelé la mort ou l'au-delà. La « Vierge folle » suggère d'ailleurs que la charité n'ait cours qu'à l'extérieur de la vie : « Seules, sa bonté et sa charité lui donneraient-elles droit dans le monde réel ? » (*OC*, p. 261-262) Elle le conçoit aussi comme un principe de domination de l'autre, à l'instar de l'assassin : « Enfin sa charité est ensorcelée, et j'en suis la prisonnière. » (*OC*, p. 261) Ce dont le principal intéressé ne s'empresse pas de dénier quand il déclare : « Chacun a sa raison, mépris et charité : je retiens ma place au sommet de cette angélique échelle de bon sens. » (*OC*, p. 252) La charité n'échappe pas ainsi à la contre-poétique

⁸⁴ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 423.

⁸⁵ Yoshikazu Nakaji, « La “Charité” dans *Une Saison en enfer* » dans Yann Frémy, « *Je m'évade ! Je m'explique. Résistances d'Une Saison en enfer*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 149.

subjectiviste de Rimbaud. Quand, dans « Génie », il propose un « orgueil plus bienveillant que les charités perdues » (*OC*, p. 316), c'est un souci de l'altérité qui, par voie contournée, est retrouvé.

Je reviendrai dans le troisième chapitre sur les raisons pour lesquelles la charité peut être considérée comme un mode d'asservissement. Je note pour l'heure que l'amour recoupe et dépasse la notion de charité. Dans « Mauvais sang » par exemple, le terme s'y confond : « L'amour divin seul octroie les clefs de la science. » (*OC*, p. 251) Mais dans « Génie », le sens est alors complètement changé. Margaret Davies a été critiquée pour avoir rattaché cette dernière occurrence « à Agapé plutôt qu'à Éros⁸⁶ ». Parmi les conceptions de l'amour en Grèce antique, l'*agapè* (l'amour désintéressé) est certainement plus proche de « Génie » que la *storgè* (l'amour familial), la *philia* (l'amitié) et l'*éros* (désir). Mais « agapè » implique une transcendance, dont le poème est exempt. L'analyse de Davies se prête cela dit sans doute aux « révolutions de l'amour » (*OC*, p. 292) du prince dans « Conte », qui soupçonnant « ses femmes de pouvoir mieux que cette complaisance agrémentée de ciel et de luxe » (*OC*, p. 292), veut transcender l'*éros*. Ces « révolutions de l'amour » (*OC*, p. 292) ne sont que des « *revolutio* », à savoir des « retours⁸⁷ » : les victimes du Prince réapparaissent et le réassignent au point de départ.

C'est le premier type d'« amour ». Le deuxième est l'amour nouveau, tel qu'il apparaît dans « À une raison » : « Ta tête se détourne : le nouvel amour ! / Ta tête se retourne, – le nouvel amour ! » (*OC*, p. 297) Tout le recueil appelle d'ailleurs à sa rénovation, à l'instar de « Génie » : « Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée, raison

⁸⁶ Margaret Davies, « Génie », *Revue des Lettres modernes*, 4 (1980), p. 50.

⁸⁷ « Révolution », dans le dictionnaire en ligne du CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/revolution>, page consultée le 18 juillet 2018.

merveilleuse et imprévue, et l'éternité : machine aimée des qualités fatales.» (OC, p. 316) L'amour, catégorie plurielle et plastique, est intégré dans la mesure où il est désormais imprévu, à l'aune du génie. De révolutionnaire à réinventé, il fait le saut du contre-poétique au poétique : transformé, l'amour sert à comprendre l'œuvre. La principale différence vient encore du rapport à la subjectivité. C'est le prince qui entreprend la « révolution » de l'amour, tandis que dans « À une raison », le « nouvel amour » vient d'un geste presque inopiné, le détournement du regard : tropisme décisif, puisque détourner la tête ne change maintenant plus rien, alors que cet amour est présent et partout.

Une poétique du génie

J'aimerais terminer cette première partie en consolidant la dimension poétique du génie. C'est ce que fait Barbara Johnson quand, dans son analyse de « Conte », elle rappelle que Prince et Génie viennent de « primus » (premier) et « genere » (engendrer) : « Les racines étymologiques de Prince et de Génie renvoient, dans les deux cas, à l'idée même de racine, d'origine ou de genèse⁸⁸. » Elles concordent d'ailleurs avec le schéma narratif, qui voit le génie apparaître *in extremis*, pour *engendrer* la transformation du premier. On verra aussi quelques signes ponctuels : c'est le seul poème à afficher son appartenance à un genre littéraire, il a une moralité décalée signalant une allégorisation du poème et le registre lyrique est évoquée par la « musique savante ». La figure de l'amour s'avère finalement cruciale à ce rapprochement, car elle lie le génie au poète-musicien : dans « Vies II », ce dernier dit avoir « trouvé quelque chose comme la clef de l'amour »

⁸⁸ Barbara Johnson, « La vérité tue : une lecture de "Conte" », *Littérature*, 11 (1973), p. 70.

(*OC*, p. 295), qui deviendra l'un des attributs du « Génie » : « Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée[.] » (*OC*, p. 316)

Bien qu'il ne s'y conforme pas d'emblée, le génie rimbaldien n'investit pas moins sa dimension poétique, qu'il peut valoir la peine de retracer en tant que telle. Alain Tirzi note que l'acception créatrice est d'origine française, avant de passer outre-Rhin vers le milieu du *III^e* siècle, « peut-être par l'intermédiaire de Johann Adolf Schlegel⁸⁹ ». Le romantisme allemand influencera l'idéalisme, lequel formulera les définitions de référence pour le *XIX^e* siècle. Dans sa *Critique de la faculté de juger*, Kant en fait par exemple une « disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par l'intermédiaire de laquelle la nature donne à l'art ses règles⁹⁰ ». Le génie rimbaldien s'éloigne de l'idéalisme, mais également de l'innéisme, « Vies III » concevant que l'on puisse « brasse[r] son sang » (*OC*, p. 296). Dans un livre sur Kant, Jean-François Lyotard disait que « le “génie” [...] ne s'enseigne pas et ne s'apprend pas⁹¹ ». Ce n'est pas non plus la perspective de Rimbaud, qui ne le présente pas comme étant l'attribut d'un être d'exception, mais considère qu'il « nous a connus tous et nous a tous aimés » (*OC*, p. 316).

Hegel, qui constitue sans doute l'aboutissement de cette perspective, considère, pour sa part, que le génie vient « de l'esprit et existe pour l'esprit⁹² ». Rimbaud s'écarte donc du génie des idéalistes, bien que parmi eux, on puisse voir une accointance plus forte avec Schlegel, qui comme l'écrit Philippe Forget, rapporte le génie « en dernière

⁸⁹ Alain Tirzi, *Génie et criticisme*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 11.

⁹⁰ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Aubier, 1995 [1790], p. 290.

⁹¹ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991, p. 197.

⁹² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique*, Paris, Aubier, 1995, p. 59.

instance [à] la nature, la *physis* au sens premier⁹³ ». Le génie rimbaldien n'est que *physis* : il n'est ni subjectif ni exceptionnel comme le considère aussi Schlegel. Il renvoie plutôt à la capacité du monde à générer et créer comme le rappelle « Génie » : « Ô fécondité de l'esprit et immensité de l'univers ! » (*OC*, p. 316) L'esprit est « fécond » car l'univers est immense : ce mot, « *fecunditas* » (reproduction), apparaît dès le XI^e siècle avec un sens biologique : ce n'est qu'à la fin du XVII^e siècle qu'il désignera la « fécondité d'un esprit⁹⁴ ». En lui accolant l'« immensité de l'univers », Rimbaud retourne au sens premier : l'esprit est ce qui médiatise et reproduit le monde.

« Génie » emprunte ainsi au registre reproductif comme le fait peut-être le cœur « *spunck* » (*OC*, p. 314) de Circeto dans « Dévotion », aboutissement du tropisme nordique de Rimbaud : se référant à l'argot « *spunk* », Fongaro considère en effet que le « cœur » (*OC*, p. 314) de ce lieu « signifie sperme⁹⁵ ». Dans le vocabulaire de l'invention scientifique aussi, Judith Schlanger souligne que « l'idée féconde est le facteur le plus important du travail expérimental⁹⁶ ». Cette fécondité rhizomatique, qui s'est imposée comme attribut de l'esprit, Rimbaud la rabat sur la nature. Le génie rimbaldien invente à condition d'être à l'écoute du monde, d'être une « *affectio* », un élan vers la réalité et une disposition à l'accueillir. Le génie se constitue de l'entour, ramène la marge en *ergon*, élargit le centre du poème.

⁹³ Alain Vaillant (dir.), *Le Romantisme*, Paris, CNRS, 2012, p. 287.

⁹⁴ « Fécondité », dans le dictionnaire en ligne du *CNRTL*, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/fécondité>, page consultée le 30 juillet 2018.

⁹⁵ Antoine Fongaro, « Le dernier Rimbaud : *Dévotion* et le zutisme », *Rivista di Letterature moderne e comparate*, 65 (2012), p. 177.

⁹⁶ Judith Schlanger, « La pensée inventive » dans Isabelle Stengers et Judith Schlanger, *Les Concepts scientifiques*, Paris, Gallimard, 1991 [1989], p. 70.

Les marges du texte

Les « calculs de côté »

Je vais essayer de montrer pragmatiquement comment se manifeste cette intégration de l'autour en poème. À l'instar de la partie précédente, je pars d'une contre-poétique de « Jeunesse » pour traiter son pendant positif par contraste. Il s'agit d'une suite de quatre poèmes : « Dimanche », « Sonnet », « Vingt ans » et un quatrième poème, qui n'est que numéroté. Suzanne Bernard a vu dans les « calculs de côté » (*OC*, p. 317) de « Dimanche » un principe de « création actif et conscient⁹⁷ ». En accord sur le principe, mais en décalage sur son application, je préciserai en quoi ce constat participe d'une critique du sujet.

Le mot de « calcul » est fort connoté pour le romantisme, qui se manifeste par exemple en préambule de « La Genèse d'un poème ». C'est Baudelaire qui l'écrit, traduisant aussi le texte en lui-même, explication créatrice d'Edgar Allan Poe sur son poème « Le Corbeau ». Baudelaire considère que le « génie » de Poe, « si ardent et si agile qu'il fût, était passionnément épris d'analyse, de combinaisons et de calculs⁹⁸ ». On voit comment l'interprétation de Bernard trouverait une assise dans la conception dont s'en faisait l'époque. Le deuxième signe de sa nature poétique vient de la dimension numérique du mot. « Sonnet » instaure par son titre une tension entre la ligne et le vers. Il semble écrit en prose, comme l'essentiel du recueil, mais son titre intime au décompte

⁹⁷ Arthur Rimbaud, *Œuvres*, Paris, Classiques Garnier, 1962, p. 526 dans Pierre Brunel, *Éclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, José Corti, 2004, p. 574.

⁹⁸ Edgar Allan Poe, *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Michel Lévy Frères, 1871 [1864], p. 335.

syllabique. Aucune régularité ne fonde pourtant la légitimité d'une telle lecture, comme l'indiquent les quatre premières lignes du poème : « Homme de constitution ordinaire, la chair / n'était-elle pas un fruit pendu dans le verger ; / – journées enfantes ! – Le corps un trésor à prodiguer ; – ô / aimer, le péril ou la force de Psyché ? La terre⁹⁹[.] » Michel Murat note bien une rime embrassée (ABBA), mais l'absence de régularité syllabique (14/12/15/14) ne l'oblige pas moins à rejeter la présence du vers : « La coïncidence est induite par la disposition du manuscrit ; un papier plus large ou plus étroit aurait tout changé¹⁰⁰. » Même en étant flexible sur les règles régissant l'usage de la diérèse et de la synérèse, aucune régularité réelle ne peut être dégagée. De « Dimanche » à « Sonnet » il y aurait donc, des « calculs de côté » (OC, p. 317) aux vers controuvés, une contre-poétique et son application.

Avec « Matinée d'ivresse », « Conte » et « Alchimie du Verbe », Rimbaud identifiait ses contre-poétiques en les cloisonnant temporellement, en les reléguant au passé. C'est aussi le cas du « calcul » intentionnel et formaliste de « Dimanche » :

Mais à présent, ce labeur comblé, toi, tes calculs, – toi, tes impatiences – ne sont plus que votre danse et votre voix, non fixées et point forcies¹⁰¹, quoique d'un double événement d'invention et de succès + une raison, – en l'humanité fraternelle et discrète par l'univers sans images ; – la force et le droit réfléchissent la danse et la voix à présent seulement appréciées. (OC, p. 317)

On voit comment, par une opération complexe, les calculs tombent en défaveur au profit de la danse et de la voix. Celles-ci ne peuvent être « appréciées » qu'après avoir passé par la force et le droit, qui apparaissent notamment dans « Guerre » : « Je songe à une Guerre

⁹⁹ André Guyaux, *Poétique du fragment*, Neuchâtel, Baconnière, 1985, p. 286.

¹⁰⁰ Michel Murat, *L'Art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2002, p. 445.

¹⁰¹ Nous retournons ici au manuscrit, dans lequel il est clairement écrit « forcies », que Guyaux retranscrit par « forcées ».

de droit ou de force, de logique bien imprévue » (*OC*, p. 315). Mais que sont cette force et ce droit, qui légitiment la danse et la voix, discréditent le calcul ?

Rimbaud tend à faire de la force une qualité du poète, dans la révélation de « Mauvais sang » par exemple, « te voilà, c'est ta force » (*OC*, p. 250). Le « droit » est plus complexe à définir, celui-ci ayant déjà plusieurs sens (spatial, juridique, moral), qui tendent hors de Rimbaud et chez lui, à se confondre. Chez Grégoire de Tours, par exemple, il est question d'un « *verbum directum* », de la « parole juste » ou du « bon droit¹⁰² », où l'espace et la morale se confondent. Pour peu que l'on entende « morale » en un sens décloisonné, c'est aussi le cas de « Mystique » : « Derrière l'arête de droite la ligne des orient, des progrès. » (*OC*, p. 315) La « droite » sépare deux voies contraires, elle est une direction (*directus*, le droit chemin) qui fonde une éthique. Si la force est la capacité du poète à confronter le difficile, le droit serait son aptitude à garder une direction dans l'adversité, comme les voyages nordiques de Rimbaud, de « Barbare » à « Dévotion », l'exemplifient.

La poétique nouvelle appelle une danse et une voix « non fixées et point forcies ». C'est sans doute une prolongation grammaticale de la force et du droit : la direction du « droit » appelle à ce que la danse et la voix ne soient pas « fixées », la force du poète qu'elles ne soient pas « forcies ». Le rapport entre ces deux groupes est constitué par la réflexion : « la force et le droit réfléchissent la danse et la voix à présent seulement appréciées. » Auguste Scheler note que « réfléchir » au sens de « penser » vient de l'expression latine « *reflectere animum* », qui signifie « reporter son esprit, son attention

¹⁰² « Droit », dans le dictionnaire en ligne du *CNRTL*, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/droit>, page consultée le 17 janvier 2019.

sur qqch.¹⁰³ ». Il implique l’effacement de cet esprit médiateur, « *reflectere* » signifiant « courber en arrière, recourber¹⁰⁴ ». La force et le droit appelleraient à un effacement du sujet. De fait, on aura remarqué que la force et le droit concernent la figure du poète, se situe en régime poétique : la voix et la danse impliquent une disparition du « calcul », c’est-à-dire de la métrique et de l’intention, ou pour le dire plus clairement, du poète.

En prenant toute la place, la voix et la danse fondent une poétique de l’imprévision, en accord avec la « raison merveilleuse et imprévue » (*OC*, p. 316) de « Génie » et celle d’une « logique bien imprévue » (*OC*, p. 315) de « Guerre ». L’analyse d’André Guyaux ne visait d’ailleurs pas autre chose qu’à souligner l’introduction du hasard dans les aspects formels de la poésie : « Les lignes fortuites de *Jeunesse II* deviennent de faux vers d’un pseudo-*Sonnet*. Le titre est donné par dérision sans doute, mais comme si Rimbaud voulait attirer son lecteur vers la potentialité poétique de la ligne, lui disant : la ligne, c’est ce qu’il reste du vers¹⁰⁵. » En plaçant plus généralement les « calculs de côté » (*OC*, p. 317), « *Jeunesse* » évacue l’auteur, mais crée un appel d’air : l’imprévision réclame toute la vie à l’intérieur du poème.

Un souffle poétique

C’est notamment ce qui se passe dans « Nocturne vulgaire » quand « un souffle ouvre des brèches opéradiques dans les cloisons » (*OC*, p. 307), « disperse les limites du foyer » (*OC*, p. 307). Ce dernier ne désigne sans doute pas uniquement le domicile, mais aussi le

¹⁰³ Auguste Scheler, *Dictionnaire d’étymologie française d’après les résultats de la science moderne*, Paris et Bruxelles, Maisonneuve et Compagnie libraires-éditeurs et C. Mucquardt éditeur, 1876, p. 387.

¹⁰⁴ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 1881.

¹⁰⁵ André Guyaux, *Poétique du fragment*, Neuchâtel, Baconnière, 1985, p. 157.

« centre de quelque chose¹⁰⁶ » : en optique, on parle effectivement de « point focal ». La dilatation du foyer ouvre le regard, brouille la limite entre ce qui est intérieur et extérieur au poème. Le décentrement n'est pas le fait du souffle du poète, mais constitue une médiatisation du monde. Il figurait d'ailleurs parmi les attributs du génie : « Ô ses souffles, ses têtes, ses courses » (*OC*, p. 316) auquel le poème éponyme donne droit, pose comme direction en nous invitant à « suivre ses vues, – ses *souffles* – son corps, – son jour » (*OC*, p. 316). Les « souffles » sont au pluriel dans « Génie », comme pour faire écho au collectivisme qu'il promet. Il dé-limite le « foyer », c'est-à-dire lui retire ses frontières. Cela signifie aussi, au sens optique de ce dernier, que le souffle est le socle d'une transformation du regard, qui traverse tout le recueil, et sur laquelle je reviendrai dans le troisième chapitre.

L'inspiration poétique ou divine n'est pas elle non plus d'ordinaire associée au décentrement de la subjectivité. Or dans une étude sur l'inspiration, Jacqueline Assaël montre que le souffle du vent, signe d'une inspiration divine, sert d'appui au « souffle poétique » dans l'antiquité. Dans *Les Travaux et les jours* d'Hésiode par exemple, le « souffle de Boréas » soulève « la mer vaste » et fait que « la terre et la forêt mugissent¹⁰⁷ ». Dans une analyse philologique de l'extrait, Jacqueline Assaël note « comment le souffle du vent pénètre dans la mer et comment, ainsi, les flots se gonflent. Lorsque, de même, la poitrine du poète se soulève, il faut imaginer la puissance de la respiration divine qui l'anime, dans un effet à la fois psychologique, mais aussi

¹⁰⁶ « Foyer », dans le dictionnaire en ligne du *CNRTL*, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/foyer>, page consultée le 28 juillet 2018.

¹⁰⁷ Hésiode, *Les Travaux et les jours*, traduction de Leconte de Lisle, Paris, Lemerre, 1869, p. 74.

proprement physique¹⁰⁸ ». Il n'y a pas d'intervention divine chez Rimbaud et il importe finalement assez peu de retracer l'histoire du souffle poétique à la recherche de concordances et de désaccords. Mais on peut voir tout de même une parenté entre les souffles d'Hésiode et de Rimbaud, qui partent de la nature pour traverser, porter et transformer le poème.

L'ouverture de « Vies III »

Dans un grenier où je fus enfermé à douze ans j'ai connu le monde, j'ai illustré la comédie humaine. Dans un cellier j'ai appris l'histoire. À quelque fête de nuit dans une cité du Nord j'ai rencontré toutes les femmes des anciens peintres. Dans un vieux passage à Paris on m'a enseigné les sciences classiques. Dans une magnifique demeure cernée par l'Orient entier j'ai accompli mon immense œuvre et passé mon illustre retraite. J'ai brassé mon sang. Mon devoir m'est remis. Il ne faut même plus songer à cela. Je suis réellement d'outre-tombe, et pas de commissions. (OC, p. 296)

« Vies III » est probablement le poème des *Illuminations* traitant le plus directement de ce phénomène de dilatation du poème. D'emblée poétique, il réfléchit à l'accessibilité de l'œuvre, en jouant, comme le note James Lawler, avec l'idée de ce qui est ouvert et fermé : « *By closure the poet achieves breadth, by solitude he experiences the crowd : imagination remakes the world, finds another reality*¹⁰⁹. » C'est toujours à partir d'une dimension circonscrite qu'une connaissance est acquise : le poète « conn[ait] le monde » dans un grenier, apprend l'histoire dans un cellier, est instruit de sciences classiques dans « un vieux passage à Paris ». La délimitation première est autant spatiale que temporelle,

¹⁰⁸ Jacqueline Assaël, *Pour une poétique de l'inspiration, d'Homère à Euripide*, Louvain, Namur, Paris et Dudley, Éditions Peeters, 2006, p. 107.

¹⁰⁹ James Lawler, *Rimbaud's Theatre of the Self*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 1992, p. 121.

et parfois les deux en même temps : « passage », par exemple, signifie « rue » et « transit ». La « fête de nuit dans une cité du Nord » va plus loin en donnant jusqu'à deux précisions pour chaque dimension : l'espace (« cité », « Nord ») et le temps (« fête », « nuit »).

Il y a pourtant quelque chose qui les décroïssonne, sans que cela ne soit explicitement mentionné. On pourrait faire l'hypothèse que cette chose, ce sont les livres. En spécifiant qu'il a « illustré la comédie humaine », renvoi à Balzac comme le note Cecil Arthur Hackett¹¹⁰, Rimbaud suggère peut-être que le roman est une fenêtre sur la vie. L'interprétation se conjoiendrait à celle d'Albert Py, pour qui le passage où est dispensé l'enseignement des sciences classiques est en fait le passage Choiseul, dont le numéro 47 était occupé par la librairie d'Alphonse Lemerre, l'une des premières à éditer les auteurs Parnassiens¹¹¹. Or Py télescope les mots et les choses, passent rapidement de « Vies III » au deuxième arrondissement de Paris. En outre, la médiation scripturale reste incomplète, comme en témoigne la « fête de nuit » où l'on parle explicitement de peinture.

Mais dès lors que le curseur passe de la littérature vers le média de communication, la première partie s'explique assez bien. On connaît le monde, l'histoire, toutes les femmes des anciens peintres et les sciences classiques parce que le média littéraire, artistique ou intellectuel – c'est-à-dire le livre, la toile ou l'ouvrage – donne accès sa représentation. La littérature, l'art et les connaissances ne répondent pas ainsi aux mêmes impératifs que le monde : le poème peut, tel un souffle, décroïssonner le lieu

¹¹⁰ Cecil Arthur Hackett, *Autour de Rimbaud*, Paris, Klincksieck, 1967, p. 11.

¹¹¹ Arthur Rimbaud, *Illuminations*, édition critique d'Albert Py, Genève et Paris, Droz et Minard, 1967, p. 108.

de lecture. Rimbaud se sert de ce constat pour penser, dans une deuxième partie, le rapport du poète à son œuvre. Dans la première, le lecteur a accès au monde, mais non à son créateur. Il ne rencontre pas les « anciens peintres », mais « toutes les femmes des anciens peintres ». Les femmes, couchées sur toile, sont médiatisées, tandis que les peintres sont des êtres empiriques. Quand le reversement a lieu dans la deuxième partie, que de lecteur le poète devient créateur, celui-ci tire les conséquences de son expérience première. La communication entre le poète et le lecteur ne peut être admise : l'œuvre est autonome, « il ne faut même plus songer à cela ».

Cette cohérence du constat, la récursivité d'un mot la souligne : après avoir « illustré la comédie humaine », l'écrivain passe une « illustre retraite ». Les deux variantes se rapportent à une racine commune, « *illustrare* », signifiant « “éclairer, illuminer” et au figuré “mettre en lumière”¹¹² ». Ils peuvent sembler avoir des usages contraires, adapter et mettre en retrait. Mais ils circonscrivent également l'objet médiatique : illustrer la comédie humaine, c'est poétiser le monde, tandis que l'illustre retraite dit l'inanité de l'ajout. Le retrait de l'auteur est la prolongation de l'œuvre, qui scelle son étanchéité.

La mort de Chateaubriand

La fin de « Vies III », « je suis réellement d'outre-tombe, et pas de commission », est l'un des intertextes les plus clairs du recueil. Or si Rimbaud dit ne vouloir aucune commission, on sait que son aîné en la matière retira une rente viagère de la vente des *Mémoires d'outre-tombe*. Chateaubriand, dont les tribulations éditoriales ont été jusqu'à

¹¹² Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 1062.

occulter son œuvre, se pose comme un contrepied radical à l'« illustre retraite » de « Vies III ». Les *Mémoires d'outre-tombe* sont, rappelons-nous, destinés à une publication posthume, mais « par le jeu des successions ou des ventes¹¹³ » comme nous l'explique Jean-Paul Clément, Émile de Girardin en obtint les droits pour les publier en feuilleton. N'en étant plus légalement le propriétaire, Chateaubriand ne se sent pas moins quelque paternité morale sur elles : « La triste nécessité qui m'a toujours tenu le pied sur la gorge, m'a forcé de vendre mes *Mémoires*. Personne ne peut savoir ce que j'ai souffert d'avoir été obligé d'hypothéquer ma tombe¹¹⁴[.] » Aussi se désole-t-il de n'avoir pas trouvé quelqu'un « d'assez riche, d'assez confiant pour racheter les actions de la Société », car s'il les détenait encore juridiquement, « ou je les garderais en manuscrit ou j'en retarderais l'apparition de cinquante années¹¹⁵ ».

On peut au moins relever deux raisons pour justifier cette déclaration. La première vient d'un « refus d'une publication de textes proprement biographiques du vivant de l'auteur¹¹⁶ » comme l'explique Béatrice Didier. La deuxième vient de l'insatisfaction de l'auteur devant ses propres textes : « Saint Bonaventure obtint du ciel la permission de continuer [ses mémoires] après sa mort » remarque-t-il, « je n'espère pas une telle faveur, mais je désirerais ressusciter à l'heure des fantômes, pour corriger au moins les

¹¹³ Jean-Paul Clément, « Histoire du texte et principes de la présente édition » dans François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe, tome I*, Paris, Gallimard, 1997, p. 48.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 63.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 64.

¹¹⁶ Béatrice Didier, « Présentation » dans François-René de Chateaubriand, *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. xvii.

épreuves¹¹⁷ ». On comprendra que, par deux biais différents, elles entament la distance entre Chateaubriand et son œuvre, augmentent celle avec Rimbaud.

Quand il rejette toute commission en clause, ce dernier évoque sans doute davantage que le seul sens pécuniaire. Ruth Gantert constate que « le poète prend congé de manière abrupte en niant toute communication future¹¹⁸ ». Le terme est bien choisi, « commission » (*commissio*) ayant la même racine que « communication », laquelle renvoie à l'« action de mettre en contact¹¹⁹ ». Après avoir écrit son œuvre dans sa « magnifique demeure cernée par l'Orient entier », le poète ne veut plus être en « contact » avec elle, retire sa personne hors de ses marges. Je pourrais en outre évoquer un troisième sens, qui à l'instar de « Solde », associe la « commission » à la mort : « Les voyageurs n'ont pas à rendre leur commission de si tôt ! » (*OC*, p. 319) À l'image des « vrais voyageurs¹²⁰ » de Baudelaire, Rimbaud désigne l'homme traversant la vie : ne pas rendre sa « commission de si tôt », ce serait ne pas mourir dès lors que l'échange est complété. Ce monnayage de la mort, il est un mythe l'incarnant en Grèce antique : celui du naulage de Charon. Dans son *Dictionnaire mythologique universel*, traduit en 1846, Eduard Adolf Jacobi explique que Charon était un « nocher chargé de faire traverser aux âmes le fleuve des enfers. Le prix du passage était l'obole ou la danacé [que] les anciens mettaient dans la bouche des morts¹²¹ ».

¹¹⁷ François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe, tome I*, Paris, Gallimard, 1997, 65.

¹¹⁸ Ruth Gantert, « *Vies* : une espèce de prodigieuse autobiographie poétique », *Parade sauvage*, 5 (2004), p. 543.

¹¹⁹ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 491.

¹²⁰ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Boston, David Godine, 1982 [1857], p. 330.

¹²¹ Eduard Adolf Jacobi, *Dictionnaire mythologique universel*, traduction de Thomas Bernard, Paris, Firmin Didot Frères, 1846, p. 104.

Le sens est ainsi quelque peu changé en fonction de l'acception retenue de « commission » :

1. Communicative : le poète n'a plus de « contact » avec l'œuvre.
2. Pécuniaire : il n'en tire aucun bénéfice monétaire.
3. Empirique : reconnaissant l'autonomie de l'œuvre, il ne continue pas moins à vivre.

L'« illustre retraite » a donc un sens manifestement poétique : Rimbaud est en marge du texte. Certes, l'outre-tombe n'a plus le même sens chez Chateaubriand et Rimbaud : le dernier précise aussi qu'il est « réellement d'outre-tombe ». C'est une poétique chez l'ainé : la mort est le point de vue à partir duquel l'écriture acquiert son détachement et sa liberté. C'est une contre-poétique chez Rimbaud, qui s'identifie textuellement comme non-lieu de l'écrit.

Devant « Being Beateous »

Devant une neige un Être de Beauté de haute taille.
Des sifflements de mort et des cercles de musique
sourde font monter, s'élargir et trembler comme un
spectre ce corps adoré ; des blessures écarlates et
noires éclatent dans les chairs superbes. Les couleurs
propres de la vie se foncent, dansent, et se dégagent
autour de la Vision, sur le chantier. Et les frissons
s'élèvent et grondent et la saveur forcenée de ces
effets se chargeant avec les sifflements mortels et les
rauques musiques que le monde, loin derrière nous,
lance sur notre mère de beauté, – elle se recule, elle se
dresse. Oh ! nos os sont revêtus d'un nouveau corps
amoureux. (OC, p. 294)

Le poème déplie une perspective. En effet, pour que l'« Être de Beauté » soit placé « devant une neige », et non pas sur elle, il doit être regardé. Le poème s'ouvre ainsi en dégageant un corridor optique, lunette de transformation, qui ne donne pourtant pas une

vue synoptique. De fait, le lecteur accède à beaucoup plus, non seulement au phénomène, mais à l'imperceptible qui le constitue. Le poème est un microcosme transparent, où le cadre du regard ne serait qu'une partie de ce qui est perçu. Cela ne vient pas seulement que s'ajoute à la vue l'ouïe, mais que le lecteur ait accès aux coulisses de la perception. Au paradoxe de l'imperceptibilité s'ajoute aussi celui de l'abolition du monde. À l'instar de la « crevasse pour le monde qui va » (*OC*, p. 314) de « Démocratie » et de « la fin du monde, en avançant » (*OC*, p. 292) d'« Enfance IV », c'est en tant que le monde est « loin derrière nous » que la beauté peut advenir. Surimposés, ces paradoxes paraissent pourtant s'éclairer : si le monde est imperceptible, c'est qu'il n'a pas cours d'ordinaire dans le texte. « Being Beateous » est l'exception qui confirme la règle : le poème les place côte à côte, illustre le rapport qui les unit.

Les « cercles de musique sourde » montrent par exemple ce travail complexe de charnière. Ils partent peut-être de l'expression « bruit sourd », qui désigne un son sans résonance. Rimbaud ne parle pas d'« ondes », phénomène déjà connu à l'époque, étudié notamment par Ernst Florence Friedrich Chladni. Mais les « cercles » ne rappellent pas moins les expérimentations de ce dernier : pour illustrer ses études acoustiques, Chladni saupoudrait de sable une plaque de cuivre, qu'il faisait vibrer à l'aide d'un archet, les formes dessinées faisant voir les ondes pressenties. Chez Rimbaud, le cercle renvoie aussi à deux régimes différents, la vue et le concept : l'inouï peut être vu et compris du moment où il est intégré en poème. En outre, les « sifflements de mort » se rallient aussi à cette idée. Certes, il existe des consonnes sourdes, piste que renforce l'étymologie de

« sifflement » (*siblement*), qui désigne le « sifflement d'une consonne¹²² » : « Being Beateous » se poserait peut-être en pendant consonantique au célèbre « Voyelles ». Mais souvenons-nous aussi que, celui qui est « réellement d'outre-tombe » (*OC*, p. 296) dans « Vies III », c'est l'écrivain. Alors que la contre-poétique de « Voyelles » exaltait le pouvoir créateur du poète, les « sifflements de mort » de « Being Beateous » en diraient peut-être l'effacement nécessaire.

À revers, le lieu du poème se montrant, c'est le « chantier ». Il reprend la dimension collective et pragmatique du génie, mais évoque aussi le lyrisme (on entend, par homonymie, *chanter*). Il se peut que ce hapax se dédouble, puisque « *cantherius* » (chantier) désigne le « cheval hongre¹²³ ». Du « cheval [qui] détale sur le turf suburbain » (*OC*, p. 317) dans « Dimanche » au « grand galop de vingt chevaux de cirque tachetés » (*OC*, p. 301) d'« Ornières », en passant bien sûr par « Conte », lequel voit le prince « galop[er] fièrement » (*OC*, p. 293) vers le génie, le cheval apparaît à des endroits clés du recueil, bien que son utilité ne soit pas des plus apparentes. Il faut peut-être le placer dans un creuset philologique : « *epos* », c'est cheval en celtique¹²⁴, alors qu'en grec, c'est « épopée »¹²⁵. En fait, Andrew Ford précise qu'à la base, « "*utterance*" is the most common sense of *epos* in early Greek¹²⁶ ». Il renvoie ensuite à l'hexamètre sous l'influence d'Homère, lequel « *played a significant role in describing the language of all*

¹²² « Sifflement » dans le dictionnaire en ligne du *CNRTL*, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/sifflement>, page consultée le 4 mars 2019.

¹²³ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 419.

¹²⁴ Miranda Jane Green, *Celtic Myths*, Londres et Austin, British Museum Press, University of Texas Press, 1998, 60. Ce qui était connu à l'époque de Rimbaud, voir A. Houzé, « Étude sur quelques noms de lieux », *Revue archéologique*, 14 (1866), p. 200.

¹²⁵ Françoise Douay-Soublin, « Rhétorique », *Universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/acces/bibliotheque-diderot.fr/encyclopedie/rhetorique/>, page consultée le 12 juin 2018.

¹²⁶ Andrew Ford, *A Study of early Greek Terms for Poetry* : « Aoidē », « Epos » and « Poiesis », thèse de doctorat, Université Yale, 1981, p. 136.

*poetry, especially as it was distinguished from prose*¹²⁷ ». Tout comme on passerait de « chantier » à « chanter », d'« hippique » à « épique », le cheval apporterait la poésie. Mais ce jeu de sonorités est peu courant chez Rimbaud. Il reste que le fonctionnement de la poésie rimbaldienne n'est pas moins incarné par le chantier, qui illustre la représentation et le dépassement du monde.

À demi-mots

« Being Beauteous » n'est pas le seul poème à citer, de manière explicite, l'« autour ». Le mot concourt à un décentrement de la pensée dans « Vies I », alors qu'« un envol de pigeons écarlates tonne autour de ma pensée » (*OC*, p. 295), ou fonde une pragmatique nouvelle, ouverte à l'altérité dans « Jeunesse IV » : « Tu te mettras à ce travail : toutes les possibilités harmoniques et architecturales s'émouvront autour de ton siège. » (*OC*, p. 318). D'un point de vue thématique, on pourrait, en outre, évoquer le « luxe inouï » (*OC*, p. 298) de « Phrases », lequel désigne l'à-côté que l'on n'entend pas, l'inattendu valorisé. L'imperceptible évoque toujours une potentialité du monde, bien que son application diverge : sa mise en lumière est poétique dans « Being Beauteous », épistémologique dans « Jeunesse IV » : elle cumule ces fonctions dans « Génie ».

J'aimerais finir cette partie sur la marge, et sur son rabattement dans l'œuvre, en abordant la question de l'énonciation lyrique. « Mauvais sang » la faisait dépendre du sujet et de la nature : « Connais-je encore la nature ? me connais-je ? – *Plus de mots.* » (*OC*, p. 291) Notons que, si « plus », ce peut être autant « aucun » que « davantage », c'est aussi le cas de « mots », comme l'explique le linguistique Michel Arrivé :

¹²⁷ *Ibid.*, 137.

[Mot] est souvent utilisé dans des phrases négatives, et en vient presque à constituer un élément de négation, sur le modèle de *pas* et de *point*. Cette valeur négative de *mot*, qui se perpétue dans l'expression *ne souffler mot*, aura eu pour effet de faire naître, au XVI^e siècle, l'interjection *motus*, où le mot *mot*, dans cette forme de latin culinaire, prend la valeur de son contraire : le silence¹²⁸.

Lacan dit également que « *mot*, c'est essentiellement *point de réponse*. *Mot*, dit quelque part La Fontaine, c'est ce qui se tait, c'est justement ce à quoi aucun mot n'est prononcé¹²⁹. » Au sens strict, « Mauvais sang » dégage ainsi quatre possibilités : le poème ne statue pas uniquement sur la présence ou l'absence d'énonciation, mais sur son intensité également. Le procédé n'est pas vain, puisque ce sont sans doute les possibilités intermédiaires qui proposent les pistes les plus intéressantes : « plus de mots » serait davantage d'attention pour l'inexprimé et moins pour le prolix. Or la première partie de l'extrait rajoute quatre possibilités : « Connais-je encore la nature ? me connais-je ? » La superposition des deux chiasmes donne ainsi seize possibilités. Par exemple : « oui » je connais la nature, « non » je ne me connais pas, il y a davantage d'expression. Rimbaud problématise plutôt qu'il ne fonde l'expression lyrique : le silence fait partie du « mot ». Seuls les facteurs de sa modélisation sont énoncés : la parole et son intensité viennent d'une connaissance du « je » et du monde.

Il n'y a pas de « mots » dans *Les Illuminations*. Ses équivalents viennent du registre musical : « harmonie » (trois occurrences), « chant » (huit) et « voix » (neuf). Rimbaud semble ainsi privilégier la dimension sensible de l'expression. Michel Arrivé rappelle d'ailleurs que le latin distinguait entre « *verbum* » et « *vox* », la part intellectuelle et phonologique de l'énonciation, traduits respectivement par « parole » et « voix¹³⁰ ». On a vu que le poète s'identifiait à un « musicien » (*OC*, p. 295) dans « Vies II ». On pourrait

¹²⁸ Michel Arrivé, *Saussure retrouvé*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 40-41.

¹²⁹ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII*, Paris, Seuil, 1986, 68 trouvé dans *Ibid.*, p. 41.

¹³⁰ Michel Arrivé, *Saussure retrouvé*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 39.

aussi évoquer la « maison musicale » (OC, p. 298) de « Phrases » et rappeler que la « logique bien imprévue » de « Guerre » est « aussi simple qu'une phrase musicale » (OC, p. 315).

L'imperceptibilité du son ne discontinue pourtant pas après « Mauvais sang », que l'on pense aux « sauts d'harmonie inouïs » (OC, p. 319) de « Solde » et à l'« œuvre inouïe » (OC, p. 297) de « Matinée d'ivresse », aux « oiseaux muets » (OC, p. 315) de « Fairy » et à la « prière muette » (OC, p. 314) de « Dévotion », au « silence astral » (OC, p. 315) de « Fairy » et au « maître du silence » (OC, p. 292) d'« Enfance v ». Il a différentes visées, dit l'inanité de l'auteur et de la métaphysique dans « Enfance v », « Dévotion » et « Fairy », la nouveauté poétique dans « Solde » et « Matinée d'ivresse ». La marge parle ou se tait. À l'instar de l'inexprimable, de l'insoupçonné, de l'inimaginable, l'inouï repose sur une axiologie de l'impossible. Le silence, musical ou discursif, permet à l'auteur de reprendre son souffle, le mutisme de ne dire que le monde. Tout ce qui est dit non-dit, pris ou donné à la marge, c'est ce que l'on pourrait appeler une poétique du *parergon*.

Parerga

J'ai commencé le chapitre en donnant la définition kantienne du mot : les *parerga* sont dans la *Critique de la faculté de juger* une zone intermédiaire entre l'intérieur et l'extérieur de l'œuvre, comme le sont les cadres des toiles par exemple. Mais Derrida a discuté et réfuté cette analyse. Kant commence par désigner ces éléments comme étant extérieurs à l'œuvre pour montrer, dans un deuxième temps, comment ils s'y rallient. Derrida illustre l'illogisme de cette opération, consistant à désigner une chose qui ne le

sera plus : ceci est un « para », mais il sera finalement « ergon ». Ce que nous dit Derrida, c'est qu'il n'y a pas d'emblée une limite de l'œuvre, qui serait le point de départ nécessaire de toute réflexion, mais qu'il nous faut au contraire postuler l'inexistence de cette limite *a priori* :

Ce qui les constitue en *parerga*, ce n'est pas simplement leur extériorité de surplus, c'est le lien structurel interne qui les rive au manque à l'intérieur de l'*ergon*. Et ce manque serait constitutif de l'unité même de l'*ergon*. Sans ce manque, l'*ergon* n'aurait pas besoin de *parergon*. Le manque de l'*ergon* est le manque de *parergon*, du vêtement, de la colonne, qui pourtant lui restent extérieurs¹³¹.

Le *parergon* ce devrait être décloisonner l'œuvre d'abord pour analyser ensuite ses rapports à son dedans et son dehors.

Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. Il est d'abord l'à-bord¹³².

La notion plus proprement littéraire de « paratexte » ne pouvait donc servir à notre propos, puisqu'elle reconduit le raisonnement kantien : elle désigne avant de penser. La notion n'aurait d'ailleurs eu prise sur les rapports d'intégration et d'exclusion du texte de Rimbaud. J'ai utilisé le terme pour penser les relations affichées du poème à son dedans et son dehors. Le *parergon* rimbaldien s'autodésigne comme tel. Le projeté contourne l'aporie kantienne du désigné : c'est le texte qui, médiatisé, se limite. J'ai distingué entre deux *parerga* à travers les régimes poétique et contre-poétique. C'est le génie qui incarne le mieux la première en prenant en charge la vie, l'autour, l'affect, qu'il resitue en *ergon*. La contre-poétique du sujet se pare thématiquement d'un ensemble plus vaste (drogue, Dieu, destruction), se rapportant, d'un point de vue épistémologique, à la métaphysique ;

¹³¹ *Ibid.*, p. 69.

¹³² Jacques Derrida, *De la vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 63.

son pendant poétique est l'auteur. Rimbaud inclut l'invisible et rejette le non visible ; comme écrivain, il prend part au dernier.

J'ai également choisi la notion pour sa dimension axiologique : en distinguant ce qui est intégré de ce qui ne l'est pas, le *parergon* valorise et rejette, répond à l'illisibilité de sens courant. Sa poétique structure le texte et échafaude sa logique, faisant contre-pied au jugement de non-sens : elle est une réponse objective à un acte subjectif. Je poursuis ce chapitre en approfondissant l'une des dimensions qui ont été citées, ayant de lourdes conséquences du point de vue de la lecture : le rejet de l'auteur. Même si le rythme fragmentaire de l'analyse était jusqu'ici dicté par l'attention herméneutique nécessaire pour décoder les poèmes, le *modus operandi* changera, dans cette partie, du tout au tout. Les trente prochaines pages portent sur un seul poème, « Enfance v ». Ce sera la plus longue microlecture de cette thèse. L'objectif ne sera plus de comprendre de manière transversale et succincte, mais, à partir d'un poème unique, de déplier les possibles du sens. Ce sera aussi l'occasion d'aborder un nouvel aspect du projeté en illustrant les logiques inhérentes au poème.

Le tombeau d'« Enfance V »

Prodromes

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

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

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

Moins haut sont des égouts. Aux côtés, rien que l'épaisseur du globe. Peut-être des gouffres d'azur, des puits de feu. C'est peut-être sur ces plans que se rencontrent lunes et comètes, mers et fables.

Aux heures d'amertume, je m'imagine des boules de saphir, de métal. Je suis maître du silence. Pourquoi une apparence de soupirail blémirait-elle au coin de la voûte ? (OC, p. 292)

Avant d'analyser le poème, j'aimerais faire deux commentaires sur la suite qui le porte. Le premier concerne le titre. Il n'est pas exclu qu'« Enfance » renvoie à une tranche de vie, comme on l'a beaucoup pensé, mais il faut au moins reconnaître que l'acception n'est pas unique. On sait, par exemple, que depuis la Grèce antique, la métaphore est utilisée pour parler de l'acte de création, la maïeutique n'étant autre qu'un enfantement des idées¹³³. « Enfance » vient d'« infans », comme le précise Toru Sato : « *In-fans* est constitué de l'élément négatif *in* et du verbe *fari*, et signifie “celui qui ne parle pas”¹³⁴. » L'interprétation évoque un mutisme dont les enjeux sont assez bien établis dans la critique rimbaldienne, et que j'ai présentés en partie. Sur un mode métaphorique, le mot

¹³³ Susan Stanford Friedman, « Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference in Literary Discourse », *Feminist Studies*, 1 (1987), p. 49-82 et Terry Castle, « Lab'ring Bards: Birth “Topoi” and English Poetics (1660-1820) », *The Journal of English and Germanic Philology*, 2 (1979), p. 193-208.

¹³⁴ Toru Sato, « Une lecture d'“Enfance” » dans Jacques Perrin (dir.), *Rimbaud au Japon*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 88.

peut finalement convoquer l'apprentissage de quelque chose, dont les cinq poèmes marqueraient les bornes. Par exemple, on pourrait faire l'hypothèse qu'il constituerait un apprentissage de la poésie et, en cela aussi, du langage. Le huitième chapitre des *Confessions* de Saint Augustin, intitulé « Comment l'enfant apprend à parler », donne notamment une piste en ce sens :

Je n'étais déjà plus le bébé [*infans*] qui ne parle point, mais l'enfant [*puer*] doué de parole. [...] Je saisisais (les mots) avec ma mémoire, quand on nommait un objet quelconque, et que le mot articulé déterminait un mouvement vers cet objet : j'observais et je retenais qu'à cet objet correspondait le son qu'on faisait entendre, quand on voulait le désigner. [...] Ainsi ces mots qui revenaient à leur place dans les diverses phrases et que j'entendais fréquemment, je comprenais peu à peu de quelles réalités ils étaient les signes, et ils me servaient à énoncer mes volontés d'une bouche déjà experte à les former¹³⁵.

Wittgenstein commente aussi ce huitième chapitre au début des *Recherches philosophiques* : « Ce qui est dit là nous donne, me semble-t-il, une certaine image de l'essence du langage humain, qui est la suivante : les mots du langage dénomment des objets¹³⁶[.] » Cette conception ostensive du langage, à laquelle le premier Wittgenstein était sensible, est, dans le cadre de l'œuvre de maturité des *Recherches philosophiques*, rejetée : « Nous pourrions dire qu'Augustin décrit un système de compréhension mutuelle, mais que ce système ne recouvre pas tout ce que nous nommons langage¹³⁷. » Le philosophe décroïsonne ce dernier par ce qu'il nomme des « jeux de langage », qui permettent de penser la multiplicité des situations où ils sont utilisés, chacune d'après des règles autotéliques et singulières. Or Rimbaud rejette aussi une conception ostensive du langage dans « Enfance », de telle sorte que la suite peut être pensée comme une autonomisation du poème vis-à-vis du monde.

¹³⁵ Augustin, *Confessions, tome I*, Paris, société d'édition Les Belles Lettres, 1915, p. 12.

¹³⁶ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, 2004, p. 27.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 29.

Je donne deux exemples. Le premier est tiré d'« Enfance I » : « Cette idole, yeux noirs et crin jaune, sans parents ni cour, plus noble que la fable, mexicaine et flamande ; son domaine, azur et verdure insolents, court sur des plages nommées, par des vagues sans vaisseaux, de noms féroce­ment grecs, slaves, celtiques. » (OC, p. 291) « Cette idole », qui « court sur des plages nommées », on ne peut considérer qu'il s'agit d'un déictique car, si ce dernier s'accroche au lieu qu'il dénomme, l'idole court : le poème ne cite pas Ελαφονήσι, Ορεάνδα ou Camusdarach, mais des « plages nommées [de] noms féroce­ment grecs, slaves, celtiques ». Il désigne, non pas le monde, mais le nom propre comme catégorie. Ce ne sont pas les plages elles-mêmes qui sont grecques, slaves, celtiques, mais les noms les désignant. La différence est notable, car une plage de nom grec peut très bien exister en Turquie ou en France. Autrement dit, le poème n'indique jamais, même sur le mode de la généralité, où il se trouve. Le nom propre ne désigne pas, mais signifie. En cela, « Enfance » réfuterait, dès le liminaire, l'applicabilité de l'*infans* augustinien : le poème n'a pas à référer. Il est, en tant que tel, pleinement en maîtrise du langage : « Enfance » en est au moins au *puer* (le puéril augustinien).

Le deuxième exemple vient de l'incipit d'« Enfance II » :

C'est elle, la petite morte, derrière les rosiers. – La jeune maman trépassée descend le perron. – La calèche du cousin crie sur le sable. – Le petit frère – (il est aux Indes !) là, devant le couchant, sur le pré d'œillets. – Les vieux qu'on a enterrés tout droits dans le rempart aux giroflées. (OC, p. 290)

Il n'y a pas davantage deixis dans ce poème. Mais le procédé d'oblitération est autre, organisé par la possibilité du regard : seule la mère est visible (elle est pourtant « trépassée ») ; le « vieux » est enterré (mais sans que le lieu de la sépulture ne soit identifié) ; le frère est « aux Indes » (c'est le langage seul qui le présentifie). Dans « Enfance I », Rimbaud montrait que l'on pouvait donner un usage herméneutique au

nom propre. Dans « Enfance II », le poème mime une situation ostensive, qui n'est pourtant rendue possible que par le pouvoir de transformation du texte.

Je montrerai aussi au début du prochain chapitre que l'« il y a » d'« Enfance III » ne ressort pas d'un constat phénoménologique, mais dit la capacité du poème à tout pointer au sein du langage. Dans une sorte de pied-de-nez à l'*infans* ostensif d'Augustin, l'« Enfance » de Rimbaud soulignerait l'autonomie du langage poétique vis-à-vis du monde. La création et le mutisme, qui sont les deux autres acceptions soulevées du titre, renforcent aussi l'idée d'après laquelle la suite serait un commentaire sur le poétique. C'est aussi dans ce cadre que s'explique l'interprétation que je proposerai d'« Enfance V » comme représentation d'une mise à distance de l'auteur.

Je fais quand même une deuxième remarque avant d'y venir. J'ai suggéré, jusqu'ici, que c'était à partir de la question du sujet que l'on pouvait penser celle de l'auteur. Aussi remarquera-t-on comment la remise en cause du « je » ne trouve nulle part ailleurs son équivalent dans le recueil. Dans « Enfance I », « II » et « III », il n'y a, par exemple, aucune marque d'énonciation à la première personne du singulier. Or, dans une sorte de retournement grammatical soudain, « Enfance IV » et « Enfance V » réinscrivent le sujet en poème, sans pourtant s'éloigner de la critique subjective, qui fait le cœur de la suite. « Enfance IV » étale le sujet en identités multiples : « Je suis le savant [...]. Je suis le piéton [...]. Je serais bien l'enfant abandonné [...] » (*OC*, p. 291), passant du fait au possible, ultime degré de la fragmentation subjective. En outre, le rapport du poème au réel est ambigu. Il s'en distingue d'abord, puisque le conditionnel (« serais ») fait du texte une matrice de mondes parallèles. Mais la réalité ne force pas moins l'autarcie du « je », l'obligeant à la médiatiser. Elle rattrape même celui qui se retire du monde : « Je suis le

savant au fauteuil sombre. Les branches et la pluie se jettent à la croisée de la bibliothèque. » (*OC*, p. 291) C'est, vraisemblablement ici, le monde qui se rappelle à l'être et aux livres, qui se présente en géniteur oublié.

Jusque-là, « je » est fragmenté et délité. Il peut surprendre ainsi qu'« Enfance V » se rabatte sur un sujet unaire et transparent. En effet, suivant une bonne part de la critique, je considère que le poème exprime un sujet lyrique, qui télescope, dans une mesure que l'on découvrira toute relative, l'énonciation poétique et la figure de l'auteur. Cette relativité vient essentiellement de ce que « je » soit placé en tombeau, qui opère comme une sorte de négatif de l'assertion poétique. Autrement dit, « je » n'est rattachable à Rimbaud qu'en tant que le tombeau le délite. Or il n'est, évidemment, souhaitable de poser le lyrisme *a priori*. Le fait que, contrairement à « Enfance IV », « je » renvoie à une même *persona* ne suffit à ce qu'on l'identifie à l'auteur. Son adéquation à la retraite poétique de « Vies III » constitue déjà un signe générique, oblique plutôt que définitif. Je vais donc entamer cette microanalyse d'« Enfance V » en posant cette question : pourquoi celui qui, très loin sous terre, accoudé sur la table en tombeau, c'est Rimbaud.

Le poète accoudé

La réponse nous vient du *Coin de table*, qu'Henri Fantin-Latour peint en 1872. Après l'*Hommage à Delacroix*, qui en 1864, avait réuni Whistler, Manet et Baudelaire, entre autres, c'est maintenant l'auteur des *Fleurs du mal* qui est honoré. Une partie du Parnasse et du groupe *Les Vilains Bonhommes* est réunie : huit poètes, dont Valade, Pelletan, Verlaine et Rimbaud. Fantin-Latour ne croque pas sur le vif comme le font les impressionnistes. Il met en scène, comme le remarque Bridget Alsdorf : « *As in so many*

*seventeenth-century Dutch banquet scenes, the poets seem to put themselves on public display*¹³⁸ ». Les poètes sont représentés comme se sachant regardés. C'est bien sûr une mise à vue de leur réunion, le groupe affichant la gloire de l'absent : Baudelaire. Mais c'est aussi l'occasion de souligner les personnalités des poètes en présence, chacun étant exposé d'après un récit identitaire. Alsdorf montre que, dans six des huit cas de figure, ces biographèmes passent par un geste de la main : « *Verlaine's right hand lightly holding his wine glass ; Rimbaud's left hand bent flat under his chin*¹³⁹. » C'est aussi la gestuelle d'« Enfance v ».

« Voici M. Arthur Rimbaud [*sic*], un tout jeune homme, un enfant de l'âge de Chérubin, dont la jolie tête s'étonne sous une farouche broussaille inextricable de cheveux¹⁴⁰ », écrit Théodore de Banville dans une critique du tableau. L'image est bien choisie, car le poète y figure accoudé comme le sont les chérubins de Raphaël. Ceux-ci symbolisent la jeunesse et la beauté, qu'incarnent « Arthur Rimbaud ». Mais il est sans doute possible d'aller plus loin : l'iconographie chrétienne en fait aussi un entremetteur entre Dieu et les hommes, veillant, par symétrie, à l'étanchéité des mondes les portant. Rappelons-nous de l'épisode de la Genèse au cours duquel Adam et Ève sont bannis du paradis terrestre : « Et [Dieu] l'en ayant chassé [Adam], il mit des chérubins devant le jardin de délices, qui faisaient étinceler une épée de feu, pour garder le chemin qui

¹³⁸ Bridget Alsdorf, *Fellow Men. Fantin-Latour and the Problem of the Group in Nineteenth-Century French Painting*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2013, p. 179.

¹³⁹ *Loc. cit.*

¹⁴⁰ Théodore de Banville, *Critique littéraire, musicale et artistique choisie, tome I*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 277.

conduisait à l'arbre de vie¹⁴¹. » Dans la *Création d'Adam* de Raphaël, on remarquera de même que, tout juste avant de joindre l'homme de son doigt, Dieu est retenu par un aréopage de chérubins. C'est, du point de vue de l'homme, celui qui interdit l'accès à l'au-delà, et par extension, à tout ailleurs métaphysique. En outre, c'est l'usage qu'en fait « Parade » : « Il y a quelques jeunes, – comment regarderaient-ils Chérubin ? » (*OC*, p. 293) Les comédiens de « Parade » engageant le « plus violent Paradis de la grimace enragée » (*OC*, p. 293), ils délégitiment tout dévoiement du regard vers un paradis de nature transcendantal.

Le *Coin de table* est présenté au *Salon* de 1872. Rimbaud n'a pas été le modèle de plusieurs toiles dans sa courte carrière d'écrivain. Il pouvait estimer assez justement que la valeur de l'événement cristalliserait sa représentation en cet *ethos*. Ruth Amossy peut aussi nous aider à penser la translation de son image en poème. Elle distingue entre l'« image de l'auteur », c'est-à-dire la « représentation discursive élaborée en dehors de l'œuvre », et l'« *ethos* auctorial », la représentation comme « effet du texte¹⁴² ». L'image de l'auteur instiguée par Fantin-Latour permet, dans « Enfance v », d'abord d'identifier « je » à Rimbaud, ensuite de penser un *ethos auctorial* dont la valeur cardinale est l'extériorité. On ne sait pas si, accoudé, le poète est rêveur, ennuyé, narquois, las, fatigué. On sait que, tel qu'il se présente, le poème donne un accès extrêmement limité à sa psychologie. Or le poète imagine plus tard des « boules de saphir, de métal » aux heures d'amertume. Et c'est dans la dialectique entre le fermé et l'ouvert que se décline la

¹⁴¹ *La Sainte Bible*, traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy, Bruxelles, Société biblique britannique et étrangère, 1855, p. 3.

¹⁴² Ruth Amossy, « La Double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours* [en ligne], 3 (2009), <https://journals.openedition.org/aad/662>, page consultée le 5 juin 2018.

complexité du tombeau d'« Enfance v ». Le texte transperce les parois du tombeau pour montrer l'auteur emmuré. Mais la représentation se heurte à la pure surface du poète, qui refuse au regard indiscret son être le plus profond. En outre, les « boules de saphir, de métal » matérialisent la pensée du poète, qui, dès qu'elle s'exprime, est symbolisée. Le texte donne accès à tout en tant qu'il l'exprime. Il y a donc une double négation : le négatif figural, qui prend le corps de l'auteur pour le soustraire à l'analyse, et le négatif textuel, qui ressort de la pensée non exprimée, explicitant aussi un *parergon* du dehors.

À ciment et à chaux

Le tombeau ne sert généralement pas uniquement de sépulture (contrairement à la tombe), mais permet aussi d'identifier le mort. Cette opération est possible textuellement, mais non dans l'optique du représenté, le tombeau étant « très loin sous terre ». Il y a, au contraire, une surenchère de matériaux pour dire, d'un point de vue que l'on pourrait qualifier d'architectural, son hermétisme, ciment et chaux. Ils évoquent spontanément l'expression, existant à l'époque : « *Cela est fait à chaux et à ciment*, se dit d'une affaire qui est faite solidement, avec toutes les précautions et les formalités nécessaires¹⁴³ », positivant la locution plus ancienne : « *N'estre fait ni à chaux ni à sable*. Être mal fait¹⁴⁴. » On voit que le ciment n'apparaît que dans l'expression ultérieure, et cela car, tel que nous le connaissons, celui-ci n'apparaît qu'au XIX^e siècle. Considéré comme étant

¹⁴³ *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1879, p. 5436.

¹⁴⁴ Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Librairie ancienne Édouard Champion, 1925, p. 8857, trouvé à partir du *Grand corpus des dictionnaires (9e-20e s.)*.

plus solide, il remplace généralement la chaux dans la constitution du mortier¹⁴⁵. Il est vrai que les Romains se situaient à cheval en la matière, ajoutant à la chaux grecque une roche volcanique, la pouzzolane, pour obtenir « un liant hydraulique, appelé ciment romain, qui est en fait intermédiaire entre une chaux et un véritable ciment¹⁴⁶ », comme l'expliquent Bernard Darbois et Walter Rothlauf. Mais, alors qu'au XIX^e siècle, le véritable ciment apparaît, l'un remplace l'autre, et d'« à chaux et à ciment », il ne reste que l'expression. La chaux n'est alors plus utilisée qu'à des fins esthétiques et hygiéniques, et non pour structurer le bâtiment.

Ce bref parcours historiographique du ciment engage plusieurs questions. On peut, par exemple, aisément comprendre pourquoi le tombeau est solidement fait, ce qui renforce le caractère inaccessible et inidentifiable du poète. Mais, si la chaux ne sert pas à la solidité du tombeau, à quoi sert-elle ? Elle permet peut-être l'identification de l'expression « à ciment et à chaux ». Du point de vue du représenté, seul le ciment scellerait l'étanchéité du tombeau, mais le binôme serait nécessaire pour que cette dernière transparaisse textuellement. La critique a d'ailleurs identifié un intertexte en ce sens, Matthieu chapitre XXIII, que je restitue dans la traduction de Lemaistre de Sacy, « texte de la Bible dont disposait Rimbaud » (*OC*, p. 950), selon André Guyaux : « Malheur à vous, scribes et pharisiens hypocrites ! parce que vous êtes semblables à des sépulcres blanchis, qui au dehors paraissent beaux aux yeux des hommes ; mais qui au

¹⁴⁵ André Guillerme, *Bâtir la ville. Révolutions industrielles dans les matériaux de construction*, Seyssel, Champ vallon, 1995, p. 154-155, trouvé à partir du Grand corpus des dictionnaires (9^e-20^e s.).

¹⁴⁶ Bernard Darbois et Walter Rothlauf, « Ciment », *Universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/acces/bibliotheque-diderot.fr/encyclopedie/ciment/>, page consultée le 30 mai 2018.

dedans sont pleins d'ossements de morts, et de toute sorte de pourriture¹⁴⁷. » Rimbaud permute l'image biblique : l'esthétique de la chaux n'est, du point de vue de la représentation, offerte qu'aux yeux du poète emmuré. C'est lui qui, pour le temps que dure la location du tombeau, en bénéficie. C'est aussi ce qui fait que le tombeau n'est pas une projection morbide. Rimbaud vit, parmi la beauté de la chaux, dans le symbole du négatif. C'est par le texte (« à ciment et à chaux ») et l'intertexte (les « sépulcres blanchis ») que sa demi-vie se déploie, et que les conséquences de cela apparaissent comme étant scriptibles.

Le « salon souterrain »

On parle de tombeaux à chambres, mais non de « salons souterrains ». La pièce évoque d'emblée les salons artistiques et littéraires des XVIII^e et XIX^e siècles. Il a pourtant été établi que le tombeau fut construit de sorte à ne laisser pénétrer personne. Remarquons que, seul dans ce salon, le poète s'accoude « à la table ». Il y a une accointance étymologique entre table et salon. *Tabula* (table) donne en effet *tablinum*¹⁴⁸, l'espace de travail et de réception (ou autrement dit le salon) de la *domus* romaine. Antoine Quatremère de Quincy note, en 1832, qu'avant l'agrandissement des maisons romaines, « il falloit [*sic*] passer par le *tablinum* pour rentrer dans l'intérieur de la maison¹⁴⁹ ». Les travaux de Christophe Badel et de Patrick Le Roux sur l'antiquité romaine montrent aussi

¹⁴⁷ *La Sainte Bible*, traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy, Bruxelles, Société biblique britannique et étrangère, 1855, p. 801.

¹⁴⁸ Antoine Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, tome II, Paris, Librairie D'Adrien Le Clerc et Cie, 1832, p. 519.

¹⁴⁹ *Loc. cit.*

que la « tabula » a souvent servi de support de communication, politique et juridique¹⁵⁰. La table est donc un canal de diffusion, une porte d'entrée. N'oublions pas que c'est au Salon de peinture et de sculpture de 1872 que le *Coin de table* a d'abord été présenté. La table du poème ouvre sur le tableau, sur la table de Fantin-Latour. En outre, Rimbaud lui surimprime le salon. Heine disait : « Les salons mentent, les tombeaux sont sincères¹⁵¹ ! » Le critère de vérité vient, en l'occurrence, de la source d'énonciation : les hommes mentent dans les salons, mais les œuvres, en tombeau, sont sincères. Rimbaud les télescope : on sait qu'en tombeau, Rimbaud ne peut laisser que son œuvre parler ; on sait qu'accoudé à la table, il n'écrira plus. Il fait *tabula rasa* de sa vocation d'écrivain. Il n'est maintenant que pure surface, à partir du support de la *tabula*. Si, à la manière de *La Vie mode d'emploi* de Perec, nous accédons, comme par une coupe transversale, au salon de Rimbaud, cela ne se fait ni hors du texte ni dans sa représentation, mais *par* lui. C'est le texte qui distribue les blocages et les accès en sa transparence fondamentale.

Un tombeau poétique

C'est la seule fois dans son œuvre où Rimbaud parle de tombeau. C'est pourtant un motif poétique très apprécié des romantiques, qui y déversent leur peine infinie. En témoigne notamment le « Remords posthume » de Baudelaire : « Le tombeau, confident de mon rêve infini / (Car le tombeau toujours comprendra le poète).¹⁵² » Dans une intertextualité

¹⁵⁰ Sont « tabulae » « textes législatifs[,] lettres ou constitutions impériales, [...] édits, décrets, règlements municipaux, serments, actes de vente ou d'achat ou documents cadastraux. » Christophe Badel et Patrick Le Roux, « Tessères et *tabulae* dans l'espace domestique » dans Mireille Corbier et Jean-Pierre Guilhembet, *L'Écriture dans la maison romaine*, Paris, De Boccard, 2011, p. 167-168.

¹⁵¹ Henri Heine, *De la France*, Paris, Eugène Renduel, 1873, p. 142.

¹⁵² Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise Éditeurs, 1861 [1857], p. 77.

romantique des plus foisonnantes, je m'arrête à un seul ouvrage, recueil qui réactive, à l'occasion du décès de Théophile Gautier en 1872, un genre tombé en désuétude depuis la Renaissance, le tombeau poétique. À l'instigation d'Albert Glatigny¹⁵³ en 1873, Hugo, Banville, de Lisle, Swinburne, Mallarmé joignent, notamment, leur voix à des poètes pour la plupart issus du Parnasse, et pour l'essentiel aujourd'hui oubliés, dans une sorte d'ultime célébration de l'auteur des *Émaux et Camées*. Aussi le genre privilégie-t-il l'hommage funéraire à la trouvaille littéraire, ce pourquoi il « ne cherche pas à créer un langage nouveau¹⁵⁴ » comme l'écrit Joël Dalançon, et reconduit les *topoi* du siècle sur la chose : la tombe, la mort, la gloire.

Un élément m'intéresse pourtant particulièrement en lui : la manière dont il distingue entre l'homme et l'œuvre. En effet, les poètes tendent généralement à voir dans la mort de Gautier le point de départ d'une vie autonome de l'œuvre, ainsi que le suggérerait l'apophtegme de Heine. C'est ce que suggère Théodore de Banville par exemple : « Près de la pierre close / Sous laquelle repose / Théophile Gautier / (Non tout entier, // Car par son œuvre altière / Ce dompteur de matière / Est comme auparavant, / Toujours vivant,)¹⁵⁵[.] » Tout se déploie sur une échelle verticale, qui suit le geste de l'enterrement : Gautier descend sous la « pierre close », mais l'œuvre, restée en place, figure dès lors comme étant « altière ». L'écrit n'est pas sujet à la périssabilité du corps, comme l'illustre Ernest d'Hervilly : « Entre, fantôme cher. Ô mon beau Gautier,

¹⁵³ Cela étant, Glatigny s'inspire peut-être de Théodore de Banville, qui comme le rappelle François Brunet, « cultivait depuis quelques années le genre de la poésie funéraire ». François Brunet, « Le tombeau de Gautier, par ses disciples et quelques autres », *Romantisme*, 122 (2003), p. 81.

¹⁵⁴ Joël Dalançon, « Le Tombeau de Théophile Gautier » dans Dominique Moncond'huy (dir.), *Le Tombeau poétique en France*, Poitiers, La licorne, 1994, p. 242.

¹⁵⁵ Théodore de Banville, « Les Muses au tombeau » dans *Le Tombeau de Théophile Gautier*, Paris, Alphonse Lemerre, 1873, p. 13.

entre / Dans la chambre où tes vers toujours seront aimés¹⁵⁶. » En somme, la tombe permet à l'œuvre, véritablement, de naître.

Il est, évidemment, quelques différences avec « Enfance v ». Dans *Le Tombeau de Théophile Gautier*, le poète est mort. C'est de cet événement qu'est instiguée l'écriture du recueil. Rimbaud, lui, écrit sur sa mort. En outre, les contributeurs au tombeau biographisent l'œuvre. Le tombeau est dédicataire et panégyriste. La césure entre l'homme et l'œuvre est donc bien relative : on constate la mort physique de Gautier, mais on n'exclut ce dernier ni comme objet documentaire ni comme étalon de lecture. « Vies III » montre déjà que Rimbaud va plus loin, n'admettant pas la rémanence de l'auteur. Mais sa projection n'est-elle effective qu'au cours de sa vie empirique ? Autrement dit, en mourant, Rimbaud ressuscite-t-il du tombeau, n'en ayant plus besoin ? Les prochaines parties tenteront, entre autres, de répondre à ces questions.

Louer

Il faut admettre que l'incipit, « qu'on me loue enfin ce tombeau », est ambigu. « Loue », ce peut être « laudare », le fait de glorifier le tombeau, mais aussi « locare », celui de l'occuper en échange d'une somme d'argent. Or si Rimbaud appelle à louer au sens second, il n'attend pas qu'on lui réponde pour gagner l'espace convoité. Cela pose la fameuse question du « contrat de lecture » ou « pacte de lecture », qui a été problématisé dans les dernières années sous prétexte qu'il n'était pas consensuel : Françoise Le Borgne

¹⁵⁶ Ernest d'Hervilly, « Au maître de Childebrand » dans *Ibid.*, p. 86.

considère en effet que le lecteur est « absolument libre de le modifier à sa guise¹⁵⁷ ». Or on peut voir aussi la chose d'un autre angle : si Rimbaud n'avait pas d'emblée intégré le tombeau, le lecteur aurait-il connu l'objet de son consentement ? Puisque le poème est une disponibilité en attente d'un accord, il ne pouvait qu'exposer ses grandes lignes. Or on pourrait aussi se demander si le lecteur n'a pas intérêt à ne tout simplement pas répondre à l'entame du poème. S'il accepte de louer, c'est qu'il consent à donner quelque chose. Ne perdrait-t-il pas au change ? Ce serait prendre le pécuniaire pour ce qu'il n'est pas : une rétribution sonnante et trébuchante. On n'a qu'à penser à Melville, Mallarmé et Valéry, qui sous l'égide du fiduciaire, ont réfléchi au lien de confiance entre le lecteur et le texte. La petite redevance au lecteur n'est, vraisemblablement, autre que le contenu apporté par son « oui » inaugural. En acceptant de louer, le lecteur est payé par le poème. Or, de cette analyse, on peut sans doute conclure que le lecteur n'est pas toujours payé : s'il ne comprend pas la question, refuse d'y répondre ou y répond négativement. Il faudrait donc distinguer entre la disponibilité du poème et l'explicitation de sa compréhension, organisée par l'échange pécuniaire.

Cette seconde catégorie est pourtant incertaine. Certes, du point de vue de ce qu'Umberto Eco appelait le « lecteur modèle¹⁵⁸ », elle va de soi : le lecteur n'est payé, d'après cette perspective, que s'il ouvre un espace de retranchement à l'auteur. Si, par exemple, l'usage du texte concerne les voyages de Rimbaud au Harar, la rétribution ne serait autre que la pièce fausse dont parle Baudelaire. Mais le corollaire de cela serait une

¹⁵⁷ Françoise Le Borgne, « Les Autobiographies sans pacte de Rétif de La Bretonne » dans Emmanuel Bouju (dir.), *Littératures sous contrat*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 21.

¹⁵⁸ Umberto Eco, *Lector in fabula. La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985 [1979], p. 70.

éthique de l'interprétation unique. La pièce rétribuée n'admettrait qu'une compréhension possible, à revers des enseignements herméneutiques d'après lesquels, comme l'écrit Hans-Georg Gadamer, « dès que l'on comprend on comprend autrement¹⁵⁹ ». Il faudrait donc peut-être décaler le curseur. La rétribution n'aurait que deux critères : la perceptibilité de l'échange et la volonté d'y souscrire.

Suivant le filon pécuniaire, on peut se demander aussi pourquoi Rimbaud demande à louer et non pas à acheter le tombeau, ce qui, normalement, aurait engagé des effets plus longs. Je vois au moins cinq pistes en ce sens :

1. D'abord, « louer » est renforcé par le sens second de « laudare », l'éloge du tombeau, qui se pose comme pendant axiologique à l'échange.
2. La location servirait à renverser la schématisation chrétienne des espaces : l'*infern*i (le bas) serait conçu comme temps circonscrit. En outre, je montrerai plus loin que la terre ferme, qui décline, au contraire, un temps illimité, peut être identifiée au temps de l'œuvre. Autrement dit, l'auteur meurt, l'œuvre survit.
3. Il y aurait là un clin d'œil amusé à la privatisation de l'espace funéraire français au XIX^e siècle. Pascale Trompette et Robert Howell Griffiths nous rappellent qu'« à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, [l]e modèle parisien de l'affermage à un entrepreneur privé se répand dans un certain nombre de grandes villes, pour bientôt donner naissance en France à un

¹⁵⁹ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1976 [1960], p. 318.

véritable marché privé de la concession dominé par les Pompes funèbres générales (PFG)¹⁶⁰. »

4. Il s'agirait d'un commentaire sur le statut légal de l'œuvre. En étant locataire, Rimbaud reverse le rapport juridique de l'auteur comme propriétaire de son œuvre. Ce que l'on appelle le « droit d'auteur », apparu *grosso modo* au XVIII^e siècle, s'affirme au siècle suivant : une loi de 1866 considère, par exemple, que l'auteur est propriétaire de ses œuvres jusqu'à cinquante ans après sa mort¹⁶¹. Dans « Qu'est-ce qu'un auteur », Foucault montre aussi que cette judiciarisation de la figure de l'auteur motive la « fonction-auteur¹⁶² », à savoir la manière dont le nom de ce dernier structure l'expérience signifiante du texte.
5. La location permet de souligner la fragilité du retrait. Ce dernier incombe au lecteur particulier, lequel peut aussi se rétracter.

Ce qui se trouve en tombeau n'est donc pas un être empirique, puisque cela signifierait qu'il est vide depuis 1891. Le retrait ne touche, manifestement, pas moins à tous les aspects de l'être de chair qu'est Rimbaud. Or pour que l'expérience de lecture soit effective, elle doit pouvoir se tenir indéfiniment. « Je », en cela, serait un être empirique textuel, fixant la *persona* de Rimbaud en poème. Le tombeau serait, dans la limite que lui permet son support, disponible, mais comprimé temporellement par la réponse du lecteur.

Dès que ce dernier répond, l'auteur est à sa merci.

¹⁶⁰ Pascale Trompette et Robert Howell Griffiths, « L'économie morale de la mort au XIX^e siècle. Regards croisés sur la France et l'Angleterre », *La Découverte*, 4 (2001), p. 41.

¹⁶¹ Alain Vaillant, « Entre personne et personnage : le dilemme de l'auteur moderne » dans Gabrielle Chamarat, Alain Goulet (dir.), *L'Auteur*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996, p. 43.

¹⁶² Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la société française*, 3 (1969), p. 84.

Le rouge ou le noir

Afin d'étayer l'hypothèse d'une terre ferme comme temps long de l'œuvre, j'aimerais, à partir de la « boue rouge ou noire », montrer que, bien qu'en tombeau, l'auteur irradie, obliquement, les plans supérieurs. L'extrait est on ne peut plus proche de ce passage parallèle de « Mauvais sang » : « Dans les villes la boue m'apparaissait soudainement rouge et noire, comme une glace quand la lampe circule dans la chambre voisine, comme un trésor dans la forêt ! » (OC, p. 250) Le rouge y signale une présence obérée, comme retenue dans la chambre voisine ou dans la forêt. En outre, comme la critique l'a bien relevé, le passage de « Mauvais sang » traite la figure du poète, à travers une éthique de la résilience s'y rapportant : « Sur les routes, par des nuits d'hiver, sans gîte, sans habits, sans pain, une voix étreignait mon cœur gelé : “Faiblesse ou force : te voilà, c'est ta force [...]” » (OC, p. 250)

Reconstituant, *in absentia*, la figure d'un poète-éclaireur, l'image recoupe un certain nombre de lieux communs sur le rôle du poète, dont celui du porte-flambeau, tel qu'il apparaît, chez Victor Hugo, dans *Loi de formation du progrès*, par exemple : « Penseurs, réformateurs, porte-flambeaux, esprits / Lutteurs, vous atteindrez l'idéal ? À quel prix ? / [...] / La route du progrès, c'est le chemin des tombes¹⁶³. » Aussi ce dernier renchérit-il dans « Fonction du poète » : « Le poète en des jours impies / Vient préparer des jours meilleurs / [...] C'est lui qui sur toutes les têtes, / En tout temps, pareil aux prophètes, / Dans sa main, où tout peut tenir, / Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue, /

¹⁶³ Victor Hugo, *L'Année terrible*, Paris, Michel Lévy, 1872, p. 144.

Comme une torche qu'il secoue, / Faire flamboyer l'avenir¹⁶⁴ ! » Si, bien sûr, Hugo exalte le porteur, ce n'est pas le cas de Rimbaud, qui le dépersonnalise en ne conservant de sa présence que la couleur.

Un deuxième intertexte peut être trouvé dans la fameuse lettre à Demeny, dite du voyant : « Donc le poète est vraiment voleur de feu. / Il est chargé de l'humanité, des animaux même[.] » (OC, p. 346) La théogonie d'Hésiode, que traduit Leconte de Lisle en 1869, retrace l'une des versions de ce mythe : celui de Prométhée, dont le rapt du feu est le plus célèbre épisode. En réaction à une ruse du Titan, Zeus reprend le feu aux hommes. « Mais le fils excellent d'Iapétos le trompa encore, lui ayant dérobé une portion splendide du feu inextinguible qu'il cacha dans une fêrulle creuse¹⁶⁵. » Comme l'explique Louis Séchan, Prométhée veut dire « prévoyant, prudent, par opposition avec le nom de son frère Épiméthée, le maladroit qui ne réfléchit qu'après coup¹⁶⁶ ». La prévoyance fait également partie de la lettre à Demeny : « Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. // Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous les sens*. » (OC, p. 344) Marc Eigeldinger souligne que la voyance est fort connotée à l'époque, et renvoie « en particulier [au] poète auquel est dévolue la fonction de déchiffrer les mystères de la création, d'interpréter les signes qui, par la vertu de l'analogie, relie l'univers visible à l'invisible¹⁶⁷ ». La lampe de « Mauvais sang », le porte-flambeau de

¹⁶⁴ Victor Hugo, *Œuvres de Victor Hugo, tome II*, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1872 [1870], p. 64.

¹⁶⁵ Hésiode, *Théogonie*, Paris, Lemerre, 1869, p. 21.

¹⁶⁶ « Le nom Προμηθεύς ne se rattache nullement, en effet, à *pramantha* [sanskrit pour bâton-tourneur], mais il dérive de la racine indo-européenne *man*, par élargissement *man-dh*, qui répond à une idée de pensée, réflexion ou sagesse. » Louis Séchan, *Le Mythe de Prométhée*, Paris, PUF, 1951, p. 11.

¹⁶⁷ Marc Eigeldinger, « La Voyance avant Rimbaud » dans Arthur Rimbaud, *Lettres du Voyant : 13 et 15 mai 1871*, édition et commentaires de Gérard Schaeffer, Genève, Droz, 1975, p. 100.

Hugo et le porteur de feu qu'est Prométhée concourent ainsi à faire du rouge d'« Enfance v » le signe d'une présence du poète.

Sa réapparition dans « Dévotion » peut d'ailleurs être interprétée en un sens fort proche : « Ce soir à Circeto des hautes glaces, grasse comme le poisson, et enluminée comme les dix mois de la nuit rouge. » (*OC*, p. 314) La durée de la nuit rouge a beaucoup interloqué. Atle Kittang et Paul Claes y ont vu une aurore boréale¹⁶⁸ ; d'autres la nuit polaire. Mais l'aurore boréale dure toute l'année ; la nuit polaire moins de dix mois. Concevoir le rouge comme un effet d'éclairage permet, il me semble, de dépasser ces dissonances météorologiques. On remarquera d'ailleurs que « Dévotion » a lieu dans un contexte similaire à celui d'« Enfance v » : il y a une « région de nuit » (*OC*, p. 314) dans le premier ; une nuit « sans fin » dans le deuxième. En outre, les « brumes s'assemblent » dans « Enfance v » : « *bruma* » (brume) désigne le solstice d'hiver, la nuit la plus longue de l'année¹⁶⁹. « Assembler » a aussi, étymologiquement, un sens temporel : il vient de *simul* (en même temps) comme « simultané »¹⁷⁰. Assembler les brumes, ce serait additionner les solstices, dilater la nuit. Il ne faudrait donc voir, dans le bloc brumeux d'« Enfance v », un arrière-plan transylvanien ou annonçant les toiles d'Yves Tanguy, mais plutôt, d'après le sens temporel de « *bruma* », une convergence annoncée du « *nox* ». Autrement dit, le temps infini est présenté comme se constituant sur la terre ferme.

¹⁶⁸ Atle Kittang, *Discours et jeu : essai d'analyse des textes d'Arthur Rimbaud*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1975, 295 et Paul Claes, *La Clef des Illuminations*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2008, p. 274.

¹⁶⁹ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 321.

¹⁷⁰ « Assembler », dans le dictionnaire en ligne du CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/assembler>, page consultée le 18 mai 2018.

Pour revenir à la dimension chromatique de l'extrait, on admet généralement, dans la foulée des travaux de Newton, que le noir n'est pas une couleur. Cette dernière vient du spectre de la lumière, dont le noir et le blanc sont exclus¹⁷¹. Cette « non-couleur¹⁷² », d'après l'expression d'Alain Badiou, peut ainsi être opposée au rouge, dont l'étymon *coloratus* « signifi[e] à la fois “rouge” et “coloré”¹⁷³ », comme l'expliquent Michel Pastoureau et Dominique Simonnet. Soit il y a de la couleur, soit il n'y en a pas, par quoi il est facile d'augmenter le constat d'une dimension ontologique : soit il y a une présence, soit il n'y en a pas¹⁷⁴. Cela souligne du même coup la différence lexicale entre « Mauvais sang » (rouge *et* noir) et « Enfance V » (rouge *ou* noir), comme si la bipartition, dans *Les Illuminations*, était renforcée.

Certes, on peut conclure à l'illogisme du passage : comment Rimbaud peut-il éclairer tout en étant en tombeau ? Éclairer ou ne pas éclairer ? Or il faut se souvenir que « Nuit de l'enfer » était loin de réfléchir d'après le principe du tiers exclu : « J'ai tous les talents ! – Il n'y a personne ici et il y a quelqu'un : je ne voudrais pas répandre mon trésor. » (*OC*, p. 256) Par cet extrait, Rimbaud évoquait peut-être l'épisode de l'Odyssée d'Homère dans lequel Ulysse se présente à Polyphème sous le nom de « Personne » (*οὐτις*) : l'œil percé et appelant à l'aide, nul ne vient à la rescousse du cyclope, puisque

¹⁷¹ Michel Pastoureau, *Black. The History of a Color*, Princeton, Princeton University Press, 2009 [2008], p. 148.

¹⁷² Alain Badiou, *Le Noir. Éclats d'une non-couleur*, Paris, Autrement, 2015.

¹⁷³ Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *Le Petit livre des couleurs*, Paris, Éditions du Panama, 2005, p. 28.

¹⁷⁴ Le *Traité des couleurs* de Goethe a aussi une certaine influence sur les romantiques. Contrairement à Newton, il ne présente pas la couleur comme un phénomène physique, mais d'après un principe esthétique et symbolique. Il est assez difficile de déterminer de qui Rimbaud tire sa conception de la couleur. Mais l'« optique » de « Guerre », la manière dont le recueil s'inspire de la science plus largement, laissent croire que *Les Illuminations* sont plus proches de Newton que de Goethe. Cf. Johann Wolfgang von Goethe, *Traité des couleurs*, Paris, Centre Triades, 1990 [1810].

« Personne », précisément, (ne) l'a attaqué. Le poète n'est pas une personne identifiable au sens étymologique du masque de l'acteur (*persona*), mais plutôt une entité indéfinie : il est ce « quelqu'un » qui tisse le texte. C'est d'ailleurs le mot qu'utilisait Barthes dans la « Mort de l'auteur » : l'auteur est « ce *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit¹⁷⁵ ».

Le Nord hégélien

En plus de la présence aléatoire du poète, plusieurs autoréférences tendent à fonder, au troisième alinéa, la terre ferme comme espace de l'œuvre : « À une distance énorme au-dessus de mon salon souterrain, les maisons s'implantent, les brumes s'assemblent. La boue est rouge ou noire. Ville monstrueuse, nuit sans fin ! » Les « maisons » réapparaissent dans « Génie », notamment, pour désigner l'être, d'après une image établie, que cristallisera, quelques décennies plus tard, le philosophe Martin Heidegger, qui parlera du langage comme de la « maison de l'être¹⁷⁶ ». La « ville monstrueuse » renvoie aux trois poèmes de même nom. La nuit sans fin recoupe les contextes, que l'on verra poétiques, de « Barbare » et « Dévotion ». Tout concourt ainsi à ce que, devant son retrait, Rimbaud présente son œuvre comme solution de remplacement. Je réitère, en outre, qu'il assigne, à ce plan, un temps de réception illimité, tandis qu'il est lui, sujet à la compression du « locare ».

Or, Hegel peut également nous aider à renforcer une lecture poétique tout en permettant de mieux comprendre l'antilogie d'un poète qui n'est qu'à demi présent. Le

¹⁷⁵ Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 67.

¹⁷⁶ Martin Heidegger, *Questions III et IV*, Paris, Gallimard, 1996, p. 67.

philosophe considère en effet que, chez les « peuples du Nord », « l'intériorité, concentrée, ramassée sur elle-même, se sert souvent d'objets tout à fait extérieurs pour faire comprendre que l'âme comprimée est hors d'état de s'exprimer¹⁷⁷ ». Hegel montre que, bien que la tradition lyrique se conçoive surtout du point de vue de l'intériorité, atteindre au sublime « suppose un être hors-de-soi¹⁷⁸ ». Il est révélateur que l'amphibologie entre l'être présent « ou » absent ait lieu au pôle chez Rimbaud. Celui-ci va, en quelque sorte, géographiquement plus loin que Hegel, dans une contrée qui ne sera découverte qu'au début du XX^e siècle. En outre, la réflexion de Hegel recoupe celle sur l'extase, qui désigne le fait de se tenir hors de soi : d'être en tombeau et à la fois de teinter ce qui lui est extérieur.

La mort qui, d'une certaine manière, est impliquée par le tombeau, renforce ce dédoublement. C'était aussi le cas dans « Le Bateau ivre », où l'expérience de la noyade fondait la possibilité d'une expression : « Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sures / L'eau verte pénétra ma coque de sapin [...] // Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème / De la Mer, infusé d'astres et lactescent, / Dévorant les azurs verts ; où, flottaison blême / Et ravie, un noyé pensif parfois descend [...] ! » (*OC*, p. 162) Le « noyé pensif » n'acquiert ce statut qu'en chavirant : la mort le rend philosophe. Nelson Charest relève aussi la transition de « “Je” à “Je sais”¹⁷⁹ » dans le poème : on navigue du bateau au naufrage, du lyrisme vers la connaissance. Ni la mort ni l'espace retranché du tombeau n'empêchent une certaine forme de vie à l'œuvre. Au contraire, ils en sont l'assise.

¹⁷⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique, tome IV*, Paris, Flammarion, 1979, p. 210 dans Michel Collot, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 29.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 206 dans *loc. cit.*

¹⁷⁹ Nelson Charest, *La figure du « vaisseau » dans la poésie moderne*, thèse de doctorat, Université Laval, 2002, p. 65.

« *Une apparence de soupirail* »

C'est, en fait, dans cette question qui clôt le poème, « pourquoi une apparence de soupirail blêmirait-elle au coin de la voûte ? », que se dénoue l'aporie des espaces poétiques d'« Enfance V ». « Soupirail » « dérive de *soupirer* “exhaler”, sur le modèle du latin *spiraculum* “soupirail, ouverture”¹⁸⁰ » ; « blêmir », pour sa part, suggère, bien sûr, un affaiblissement de couleur, mais en ancien français aussi, « le verbe [blêmir] était inséparable de l'idée de blessure et souvent apparié à *blessar* ; il signifiait “rendre pâle en blessant”¹⁸¹ ». L'idée du dernier souffle – poétique ou vital – est donc reconduite. Il faut comprendre, en outre, que rien ne permet d'entamer l'ouverture du soupirail. Pourtant, la logique est comme distordue, car ce dernier est rapporté au « coin de la voûte », qui dans la mesure où elle n'a pas de coin, plonge le soupirail en pleine atonie. D'ailleurs, il ne s'agit pas d'un « soupirail », mais d'une « apparence de soupirail », terme polysémique s'il en est.

Ainsi est-on parachuté sur le terrain d'une question philosophique complexe. Depuis Platon, l'« apparence » a mauvaise presse. Dans le *Livre X* de *La République*, ce dernier critique les « semblances » du poète, dont les « ouvrages » seraient des imitations d'apparences, « éloignés de trois niveaux de ce qui est réellement¹⁸² ». Le XIX^e siècle en connaît pourtant une réhabilitation partielle. Hegel, par exemple, reprend à nouveaux frais la critique platonicienne du visible :

Quant au reproche d'indignité qui s'adresse à l'art comme produisant ses effets par l'apparence et l'illusion, il serait fondé si l'apparence pouvait être regardée comme quelque chose qui ne doit pas

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 2160.

¹⁸¹ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 247.

¹⁸² Platon, *Œuvres complètes, tome VII, partie II*, traduites par Emile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1934, § 599.

être. Mais l'apparence est nécessaire au fond qu'elle manifeste, et est aussi essentielle que lui. La vérité ne serait pas si elle ne paraissait ou plutôt n'apparaissait pas à elle-même aussi bien qu'à l'esprit en général¹⁸³.

Hegel change sa valeur et son sens mais non son thème, car c'est encore de la légitimité de l'art dont il est question :

L'art dégage la vérité des formes illusoires et mensongères de ce monde imparfait et grossier, pour la revêtir d'une forme plus élevée et plus pure, créée par l'esprit lui-même. Ainsi, bien loin d'être de simples apparences purement illusoires, les formes de l'art renferment plus de réalité et de vérité que les existences phénoménales du monde réel. Le monde de l'art est plus vrai que celui de la nature et de l'histoire¹⁸⁴.

Je ne veux pas suggérer que Rimbaud reprend sa conception de l'apparence à Hegel : il aurait sans doute dénié qu'elle soit un produit de l'esprit. Or, ce que l'on constate, c'est que, d'un point de vue philosophique, le thème de l'apparence se décline surtout, depuis Platon, en tant qu'il parle de l'art. Ce serait une manière de dire que le soupirail n'existe qu'en poème, à savoir « au coin de la voûte ». Mais aussi que c'est une brèche qui permet, partiellement, d'expliquer le rouge sur la surface. Certes, il est précisé que le tombeau est très loin sous terre. Mais le soupirail est poétique : c'est dans la mesure de cette modalité que la médiatisation devient possible.

Le soupirail sert normalement d'ouverture unidirectionnelle, de l'intérieur vers l'extérieur. « Les Effarés » illustraient pourtant le cas de figure contraire, car c'était du dehors que les enfants, amassés près de l'ouverture, pouvaient voir ce qui se passait dans la boulangerie : « Noirs dans la neige et dans la brume, / Au grand soupirail qui s'allume, / Leurs culs en rond, // À genoux, cinq petits, – misère ! – / Regardent le

¹⁸³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique, tome I*, Paris, Nancy, Aimé André Libraire, Rachette Libraire, Joubert Libraire, Griblot, Raybois et Cie imprimeurs-libraires, 1840, version électronique de la collection « Les auteur(e)s classiques » de l'Université du Québec À Chicoutimi, http://classiques.uqac.ca/classiques/hegel/esthetique_1/Hegel_Esthetique_tome_I.pdf 18, page consultée le 4 juin 2018, p. 18.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 19.

boulangier faire / Le lourd pain blond... » (OC, p. 82) Or, de la brume du décor à la coloration des zones limitrophes, les poèmes partagent un arrière-plan commun : « Ils sont blottis, pas un ne bouge, / Au souffle du soupirail rouge, / Chaud comme un sein. » (OC, p. 82) En strophe III, Rimbaud se réfère, en outre, au soupirail comme à un « trou clair », pour ensuite y voir un « soupirail rouge » en strophe V, projetant son souffle chromatique sur les « noirs » effarés. C'est, et dans la direction établie, le même dégradé de lumière que l'on trouve dans « Enfance V », de la « lampe [qui] éclaire très vivement » à la « boue rouge ou noire ». Ce qui diverge, c'est la direction du regard : il plonge vers l'intérieur dans « Les Effarés », tandis qu'« Enfance V » n'admet que celui qui, sur le mode poétique, peut regarder vers le haut. Or, la démarcation entre l'œuvre et l'auteur ne reste pas moins étanche. La surface, tout en haut, est pourvue d'une vie autonome.

Carpe diem

Les journaux, que le poète ne peut que ressasser, soulignent à nouveau frais sa coupure vis-à-vis du monde : « La lampe éclaire très vivement ces journaux que je suis idiot de relire, ces livres sans intérêt. » Le rapport pécuniaire entre le lecteur et l'auteur est double et dissymétrique : le premier tire une redevance du poème, mais l'auteur, qui en fait partie, ne touche, de ses lectures, aucun intérêt. Or le mot a aussi une dimension communicative : « *interesse* » c'est « être entre¹⁸⁵ » : le tombeau obère la fonction médiatrice du journal, souligne le journalier qui le nomme. Certes, Rimbaud fuit les dévalorisations hâtives. Antoine Raybaud suggère aussi, avant d'en conclure au rejet de la presse, de relire ce passage d'« Alchimie du Verbe » : « J'aimais [...] la littérature

¹⁸⁵ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 1105.

démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs¹⁸⁶. » (OC, p. 263) Or le journal n'est, manifestement, pas rejeté en lui-même : il l'est par contraste avec le temps de réception illimité de l'œuvre, se dépliant en surface. Le dispositif du tombeau illustre les limites effectives de ce que Mallarmé nommera, vingt ans plus tard, l'« universel reportage¹⁸⁷ » : c'est son lien consubstantiel au réel qui fait que, le dernier se transformant sans cesse, la pertinence du journal s'étirole avec le temps.

Mais l'extrait peut également être interprété du point de vue du poète emmuré. Le fait de relire les journaux engage aussi une sorte de « *carpe diem* » de seconde main. En effet, « lire » (*legere*) c'est « recueillir¹⁸⁸ », tandis que le « journal » (*diurnalis*) se réfère au « jour », ce qui, presque à la lettre, reconduit l'aphorisme d'Horace : « *carpe diem* » (cueillir le jour). Dans son contexte d'origine – « cueille le jour présent (jouis-en), croyant le moins possible à celui du lendemain¹⁸⁹ » – l'apophtegme ressort d'un constat affirmé d'une brièveté de la vie. En outre, la finitude chez Horace est une idée épicurienne, donc matérialiste, qui transparait aussi chez Rimbaud, comme dans « Angoisse » : « Mais la Vampire qui nous rend gentils commande que nous nous amusions avec ce qu'elle nous laisse, ou qu'autrement nous soyons plus drôles. » (OC, p. 308) Recyclant la figure romantique du vampire – telle qu'elle apparaît chez Nodier, Dumas et Gautier – Rimbaud la féminise pour qu'elle incarne, comme le

¹⁸⁶ Antoine Raybaud, *Fabrique d'« Illuminations »*, Paris, Seuil, 1989, p. 200.

¹⁸⁷ Stéphane Mallarmé, *Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle, éditeur, 1897, p. 250.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 1212.

¹⁸⁹ Horace, *Odes et épodes*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1867, p. 42-43.

propose Albert Henry, la « Vie elle-même qui nous suce¹⁹⁰ ». Il s'agit, comme l'écrit Martin Heidegger, de concevoir « la “vie” la mort avec elle¹⁹¹ » ou encore de considérer que « la mort est, au sens le plus large du mot, un phénomène de la vie¹⁹². »

Il est toutefois une différence notable entre les auteurs. « À Leuconoé » est dans un rapport direct avec la réalité : le jour peut encore, à loisir, être cueilli. La relecture de Rimbaud le place, lui, à deux degrés du monde : il ne peut, en tombeau, que re-« recueillir ». Brian Willis note que le préfixe *re-* a une valeur de classement : « Tous les dérivés anciens de *legere* contiennent un élément de choix ou de rassemblement¹⁹³ ». Rimbaud invagine la logique horacienne : l'écriture permet de se projeter dans la mort, sachant, de ce point de vue, qu'il est trop tard pour cueillir la vie. L'idiotie du poète lui vient de lutter contre sa coupure projetée – et non forcément souhaitée – avec le monde. En effet, on a vu dans « Enfance III » qu'elle correspondait à un état de fait empirique : comme lecteur, « je » ne pouvait accéder à l'artiste ; il ne pouvait renverser la table comme artiste. Par ailleurs, il n'exprime jamais expressément le désir de renouer avec la sphère de l'œuvre, mais seulement, à travers les journaux, de connaître ce qui, dans le monde, a lieu. Se dépeignant comme être psychologique en proie au désir, à la supputation et à l'imagination, il renforce l'idée d'après laquelle c'est sa personne toute entière qui doit être tenue à distance de son œuvre.

¹⁹⁰ Albert Henry, *Contributions à la lecture de Rimbaud*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1998, p. 132.

¹⁹¹ Martin Heidegger, *Être et temps*, Paris Gallimard, 1986 [1927], p. 303.

¹⁹² *Ibid.*, p. 300.

¹⁹³ Brian Willis, « Glanures étymologiques (suite) : *legere* en français et en anglais », *L'Information grammaticale*, 57 (1993), p. 9.

« *Des boules de saphir, de métal* »

On peut en effet dégager trois types de manifestations psychologiques dans le poème, qui s'établissent selon un ordre spatial : le désir d'accéder à la terre ferme, la spéculation sur ce qu'il y a autour du tombeau et le fait d'imaginer, en lui, des « boules de saphir, de métal ». J'ai parlé, dans les parties précédentes, du rapport à la terre ferme. J'aborde brièvement, ici, les deux autres types. Bien que sous terre et sous scellé, Rimbaud ne sait pas moins ce qui se décline sur la terre ferme. Mais il ignore un certain nombre d'informations s'agissant de ce qui entoure le tombeau : « Aux côtés, rien que l'épaisseur du globe. Peut-être les gouffres d'azur, des puits de feu. C'est peut-être sur ces plans que se rencontrent lunes et comètes, mers et fables. » Les « gouffres d'azur » et les « puits de feu » sont manifestement motivés par l'antithèse, figure de style fondant le procédé romantique du *Witz*. En ce qui concerne les « boules de saphir, de métal », elles sont motivées par l'imagination, qui figure aussi comme procédé privilégié du romantisme. En reléguant ses objets au registre du non visible, Rimbaud illustre peut-être l'aspiration métaphysique du mouvement romantique.

Il est pourtant compliqué de dire précisément ce que sont ces « boules de saphir, de métal ». Je ne relève, parmi les conjectures possibles, qu'un intertexte, « Henri d'Ofterdingen », roman posthume de Novalis. L'auteur y commence par dire que « le poète est un pur acier¹⁹⁴ » ou autrement dit, qu'il fait triompher l'intelligence sur le sentiment. Appelé à cultiver son « *Gemüth* » (esprit), son but est de « pénétrer l'essence de toute activité particulière¹⁹⁵ ». L'acier dit la trempe du poète, qui à l'instar de Platon,

¹⁹⁴ Novalis, *Henri d'Ofterdingen*, Paris, Gallimard, 2011, p. 152.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 151.

ne garde du visible que l'essence. Mais, plus loin, Novalis parle aussi du « *saphir précieux* », la gemme permettant la fusion de l'homme à la nature : « Pour ce sens de l'âme, les hommes, ce sont des cristaux. Ils sont la transparence de la nature. Vous, chère Mathilde, je ne saurais vous nommer que *saphir précieux*. Vous êtes claire et transparente comme le ciel, et vous illuminez toutes choses de la lumière la plus douce¹⁹⁶. » En quelques pages se trouvent donc ramassées les « boules de saphir, de métal », qui à travers le saphir et l'acier de Novalis, renverraient à la passivité et à l'esprit purs – lesquels n'appartiennent sans doute pas au registre du possible rimbaldien.

Selon Suzanne Bernard, « Rimbaud remplace les adjectifs de couleur par des noms de pierres précieuses qui évoquent à la fois éclat et couleur : l'émeraude pour le vert, le saphir pour le bleu [etc.]¹⁹⁷. » Il est vrai que le mot vient de l'hébreu, « *sappîr* », qui signifie « pierre bleue¹⁹⁸ ». Suivant ce sens, il faudrait peut-être lui voir un sens religieux : Michel Pastoureau rappelle, par exemple, que c'est la couleur de l'infini¹⁹⁹. On pourra, en outre, rappeler le *Livre d'Ézéchiel* : « Et sur ce firmament qui était au-dessus de leurs têtes, on voyait comme un trône qui ressemblait au saphir, et il paraissait comme un homme assis sur ce trône²⁰⁰. » Le saphir est, en l'occurrence, la mandorle de *Yhwh*,

¹⁹⁶ Je souligne. *Ibid.*, p. 150.

¹⁹⁷ Suzanne Bernard, « La Palette de Rimbaud », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 12 (1960), p. 117.

¹⁹⁸ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 321.

¹⁹⁹ Michel Pastoureau, *Blue. The History of a Color*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2001 [2000], p. 49.

²⁰⁰ *La Sainte Bible*, traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy, Bruxelles, Société biblique britannique et étrangère, 1855, p. 671.

dont le propre est de se dérober à la vue²⁰¹ : ce serait encore, bien que de manière plus explicitement religieuse, la métaphysique conspuée par Rimbaud.

On pourrait, en l'état, considérer que les « boules de saphir, de métal » sont invisibles au poète emmuré en ce qu'elles sont le signe de ce qui n'est pas. Il reste que les aspirations psychologiques du poète obèrent, en contexte, l'intention auctoriale. Si « Vies III » s'en prenait surtout au biographisme, le poète laisse, dans « Enfance V », les maisons s'implanter d'elles-mêmes, son œuvre se constituer selon le principe de l'imprévision, et s'attaque à l'intention d'auteur.

Avant la « mort de l'auteur »

En prenant un peu de distance vis-à-vis du poème, je veux brosser, à grands traits, le contexte dans lequel s'effectue cette critique de l'auteur. Antoine Compagnon explique qu'au XIX^e siècle, l'auteur est l'« étalon habituel de l'explication littéraire²⁰² ». Sainte-Beuve a été immortalisé par Proust comme illustre représentant du principe, mais c'est, bien plus largement, le siècle en entier qui participe de cet *épistèmè*, comme l'expose José-Luis Diaz : « Dans la seconde moitié du XIX^e siècle et ensuite, la critique, dont l'importance stratégique s'accroît, reste en prise avec le paradigme biographique tel que Sainte-Beuve l'a défini puis tel que Taine le remodèle dans les années 1850-1870²⁰³. » On critique, certes, ses débordements les plus manifestes « dès les années 1830²⁰⁴ », mais le modèle tient bon : à la toute fin du XIX^e, Gustave Lanson recentre, par exemple, les études littéraires autour du contexte socio-historique des œuvres, mais bien que se

²⁰¹ Le deuxième commandement du *Décataloge* par exemple : « Vous ne ferez point d'image taillée, ni aucune figure de tout ce qui est en haut dans le ciel, et en bas sur la terre, ni de tout ce qui est dans les eaux sous la terre. » *Ibid.*, p. 64.

refusant à l'anecdote, persiste à broser les portraits « psychologiques et moraux²⁰⁵ » des écrivains, comme l'indique Martine Rey.

Il y a déjà, chez ces derniers, une critique timide de l'auteur. Pensons à la généralisation de l'usage pseudonymique (Sand, Nerval, Lautréamont)²⁰⁶. Le cercle zutique, auquel Rimbaud a participé, en propose sans doute la critique la plus aboutie, comme l'illustre ce monostiche publié, par ce dernier, dans l'*Album zutique* : « L'Humanité chaussait le vaste enfant Progrès. // Louis-Xavier de Ricard // A. Rimbaud[.] » (OC, p. 174) Bruno Claisse considère que c'est une référence au recueil *Les Chants de l'aube*, que Louis-Xavier Ricard publie en 1862 : « Prends en pitié ce fou qui, se pensant sage, / Croit que l'humanité marche vers le progrès²⁰⁷[.] » Il précise que le discours est placé dans la bouche d'un « égoïste » qui se moque des croyances du poète²⁰⁸ ». À en croire Claisse, on aurait donc une suite de points de vue, qui chacun discrédite le précédent : l'« égoïste » persifle le « fou », Ricard rejette l'« égoïste », Rimbaud raille Ricard. Cet exemple de dissémination dit la fragilité de l'instance énonciatrice, toujours prête à glisser sur la pente d'un intertexte. Ce n'est d'ailleurs pas

²⁰² Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 2001 [1998], p. 54.

²⁰³ José-Luis Diaz, *L'Homme et l'œuvre*, Paris, PUF, 2001, p. 182.

²⁰⁴ Voir l'article de José-Luis Diaz, « La critique biographique en procès (1832-1871) » dans Michel Brix (dir.), *Archéologie du Contre Sainte-Beuve*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 21-22.

²⁰⁵ Martine Jey, « L'antibiographisme de Lanson » dans Michel Brix (dir.), *Archéologie du Contre Sainte-Beuve*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 44.

²⁰⁶ Manon Brunet, « Anonymat et pseudonymat au XIX^e siècle : l'envers et l'endroit de pratiques institutionnelles », *Voix et image*, 2 (1989), p. 169 ; en outre, Joseph Marie Quérard publie en 1845 un ouvrage qu'il intitule *Les Auteurs déguisés de la littérature française au XIX^e siècle*.

²⁰⁷ Louis-Xavier de Ricard, *Les Chants de l'aube*, Paris, Poulet-Malassis, 1862, p. 158.

²⁰⁸ Bruno Claisse, *Les Illuminations et l'accession au réel*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 13. Claisse attribue toutefois l'hypothèse à Davis Ducoffre, qui l'aurait « informé de ses recherches, non encore publiées ».

« Arthur Rimbaud » qui a le dernier mot, mais « A. Rimbaud », incomplétude que souligne l'absence de récursivité du 12-syllabes²⁰⁹.

Pour Alain Viala, « un auteur, c'est avant tout un nom signant une œuvre : aux yeux de ses contemporains comme au regard de l'histoire, il n'existe d'abord que par cette signature²¹⁰ ». Le zutisme s'attaque ainsi au cœur de la marque auctoriale, avec des stratégies variées, qu'énumère Arnaud Bernadet : « [L]es graphies et les signatures, qu'accompagnent des vers délibérément anonymes, le brouillage des attributions qui s'appuie de surcroît sur des faux, tout contribue dans le volume à relier étroitement la manière zutique à une critique de l'identité et même de l'auctorialité²¹¹[.] » Mais on admettra aussi que le zutisme reste doublement en marge de la poésie, d'un point de vue éditorial et axiologique. Les éléments rapportés par Bernadet sont soit extérieurs au volume publié (ils ne sont que calligraphiés), soit relèvent de ce que l'on pourrait appeler, avec Gérard Genette, du « paratexte²¹² » (la signature). Le zutisme est aussi, et se conçoit, comme étant extérieur au canon littéraire. Steve Murphy dit même que l'*Album zutique* est « parapoétique²¹³ », terme un peu flou pour dire qu'il est en marge. On peut donc considérer que le zutisme, auquel Rimbaud a participé, a posé les assises d'une critique de l'auteur. Mais on peut estimer aussi qu'il n'en était pas à intégrer cette critique dans un ensemble qui se veuille autre chose que ludique et marginal. « Enfance V » opère cette transformation en poétisant le retrait : l'autoreprésentation remplace la signature, le

²⁰⁹ Rimbaud se servant avant Apollinaire de ce procédé. « Et l'unique cordeau des trompettes marines », alexandrin non récursif de « Chantre ». Guillaume Apollinaire, *Alcools*, Paris, Nathan, 1983 [1913], p. 63.

²¹⁰ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985, p. 85.

²¹¹ Arnaud Bernadet, *Poétique de Verlaine. « En sourdine, à ma manière »*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 929.

²¹² Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 9.

²¹³ Steve Murphy, *Marges du premier Verlaine*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 160.

tombeau construit plutôt qu'il ne pastiche. On a donc là l'une des premières critiques abouties de l'auteur au XIX^e siècle. Vingt ans plus tard, Mallarmé la cristallisera dans un discours de facture théorique.

How to Undo Things with Words

Barthes et Foucault voient effectivement dans « la disparition élocutoire du *poète* » (1893) de Mallarmé le véritable point de départ d'une « mort de l'auteur », d'après l'expression du premier²¹⁴. Or, sans entrer dans une guerre d'antériorité, Mallarmé est un symbole très imparfait du principe. D'abord, ses premiers poèmes n'y souscrivent pas, comme en témoigne sa contribution au tombeau de Théophile Gautier, psychologisant le parcours du poète : « L'artiste lutte obscurément / Au plus profond de sa cervelle : / Chaque beauté qu'il nous révèle / Garde le secret d'un tourment²¹⁵ ! » En outre, il se concilie mal avec la glorification du poète et la revendication d'un hermétisme auxquelles il persistera à souscrire. Il est quoi qu'il en soit assez vain de vouloir chercher un pionnier en la matière, car c'est surtout en regard du contexte énonciatif que se pense la possibilité même de ce discours. L'anonymat est, par exemple, pratique courante au Moyen Âge : il faut attendre la naissance de l'auteur, tel que nous entendons ce mot, au XVIII^e siècle pour que les conditions de sa critique apparaissent. Comme je l'ai rappelé, cette dernière est aussi partie liée à une critique du sujet : l'impersonnalité lyrique du Parnasse, par exemple, véhicule, à ce titre, une critique implicite de l'auteur.

²¹⁴ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la société française*, 3 (1969), p. 81. « En France, Mallarmé, sans doute le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire[.] » Roland Barthes, « La Mort de l'auteur » dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 62.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 112.

Je préfère m'arrimer à la question d'une effectivité de la mort de l'auteur en regard de la généricité de leur discours. Mallarmé et Barthes, qu'ils soient ou non suivis dans leur démarche, n'en restent pas moins compris. Certes, ce sont des discours légèrement différents d'un point de vue générique. Mallarmé qualifie ses *Divagations* de « poèmes critiques²¹⁶ », tandis que Barthes écrit un article s'affichant comme étant pleinement théorique. Il n'est pas moins quelques accointances éditoriales entre eux : Barthes publie d'abord l'article en anglais, « The Death of the Author²¹⁷ », comme pour faire écho à son prédécesseur, dont les conférences avaient été tenues, près d'un siècle auparavant, devant un public anglo-saxon, à Cambridge et Oxford. Cette stratégie du public visé montre que la rhétorique, l'usage d'une parole efficace, primait, les concernant, sur la constitution d'un discours littéraire pérenne.

Ce n'est pas le cas de Rimbaud. Certes, celui-ci appelle le lecteur à ce que l'auteur soit écarté du schéma de lecture, mais la complexité du dispositif fait que, comme en témoigne sa réception, il n'a pas été suivi. Rimbaud se différencie de Mallarmé et Barthes, car, en écrivant un poème, son but premier n'est pas d'être compris, mais de construire une expérience de lecture cohérente et durable. Si on laisse la question de la réception de côté, l'appel de Rimbaud n'est pas davantage théorique au sens où ce mot est généralement entendu : il ne s'applique pas à tous les textes de littérature. En principe, « qu'on me loue enfin ce tombeau » signifie que le contenu de l'appel n'excède pas l'œuvre de Rimbaud, à revers de « Vies III », dont l'application est certainement plus large. Le théorique d'« Enfance V » n'excède pas le projeté.

²¹⁶ *Loc. cit.*

²¹⁷ En 1967 dans le magazine américain *Aspen*. Il est traduit en français l'année suivante dans la revue *Mantéïa*.

On a parlé un peu plus tôt de l'acte illocutoire pour définir la promesse rimbaldienne. Celle-ci débordait quelque peu le cadre assigné par Austin dans *How to Do Things with Words*, car la promesse n'était jamais formulée par une entité définie. Suivant l'ornière de la philosophie analytique, Austin étudie le langage courant et non la littérature. Certes, d'autres que lui ont investi ce territoire : Barbara Cassin discute par exemple dans *Quand dire, c'est vraiment faire* quelques exemples littéraires. Le premier est la fameuse rencontre d'Ulysse avec la princesse Nausicaa dans l'*Odyssée* d'Homère. Ulysse, naufragé et sans vêtement, souhaite obtenir l'hospitalité de la princesse. La coutume veut qu'il prenne ses genoux, dans une manière de supplication, mais il a peur de l'effrayer. « Il décide donc de parler, mais il profère, nous dit Homère, un *kerdaleon muthos*, “un discours plein de profit”, une “parole qui gagne”. [...] “*Je te prends les genoux [gounomai se]*, maîtresse, que tu sois déesse ou mortelle”²¹⁸. » Barbara Cassin commente l'épisode en ces termes : « Le *kerdaleon muthos*, sur *kerdos*, “gain, profit, avantage”, ce “discours gagnant” que vient de proférer Ulysse, n'est-ce pas un acte de langage qui ressemble fort au performatif²¹⁹ ? » L'appel d'« Enfance V » n'est sans doute pas loin non plus d'un acte illocutoire, mais, puisque son objet n'est pas l'interaction entre deux personnes, l'auteur et le lecteur par exemple, mais celle qui unit le texte à un lecteur indéfini, il s'écarte doublement du cadre austinien, suivi par Barbara Cassin. Le poème relève aussi le problème de l'intention de l'acte performatif. Austin ne s'y attarde pas outre-mesure, mais conçoit qu'un acte intentionné ne soit pas suivi : « *It is always possible, for example, to try to thank or inform somebody yet in different ways to fail,*

²¹⁸ Barbara Cassin, *Quand dire, c'est vraiment faire*, Paris, Fayard, 2018, p. 28.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

*because he doesn't listen, or takes it as ironical, or wasn't responsible for whatever it was, and so on*²²⁰. » Or c'est avant tout, pour lui, un problème d'énonciation : « *But failures here will not be unhappiness as there, but rather failures to get the words out, to express ourselves clearly, etc.*²²¹ » Encore une fois, cette analyse présuppose que l'on soit en situation d'échange, que l'émetteur puisse évaluer sa réception pour éventuellement, s'exprimant de nouveau, préciser ses intentions – ce qui n'est évidemment pas possible en littérature.

En outre, les limites de l'appel rimbaldien sont imprécises. J'ai proposé que « Vies III » et « Enfance V » s'attaquent surtout, respectivement, au biographisme et à l'intentionnalité. Mais l'applicabilité de ces projections n'est pas dite. Certainement que, comme l'écrivaient William Kurtz Wimsatt et Monroe Beardsley dans « The Intentional Fallacy » en 1946, le projeté rejette le parcours affiché de reconstitution intentionnel : « *The design or intention of the author is neither available nor desirable as a standard for judging the success of a work of literary art*²²²[.] » Mais Antoine Compagnon considère, dans le détail de l'affaire, que « toute interprétation est une assertion sur une intention²²³ », de telle sorte à discréditer le principe général de la « mort de l'auteur » au profit d'un sens commun, pouvant, par exemple, retenir l'idée de passages parallèles. Autrement dit, Rimbaud explicite la disponibilité du texte et le rejet de l'auteur, mais ne dit pas, précisément, où le lecteur doit placer le curseur de leur applicabilité.

²²⁰ John Langshaw Austin, *How to Do Things With Words*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1982 [1962], p. 106.

²²¹ *Loc. cit.*

²²² William Kurtz Wimsatt et Monroe Beardsley, « The Intentional Fallacy », *The Sewanee Review*, 3 (1946), p. 468.

²²³ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 2001 [1998], p. 110.

Barthes reprend évidemment l'aphorisme de Nietzsche dans son article de 1967 : il fait mourir l'auteur un siècle après Dieu. Or, ni un ni l'autre ne se posent comme prophètes : ils sont les observateurs d'une situation présente. Il ne faut pourtant pas oublier le constat de rémanence du *Gai savoir* : « Et nous – il nous faut aussi vaincre encore son ombre²²⁴. » L'ombre existe peut-être aussi en tant que nous ne savons ce qu'elle est. Or ce qui me semble certain, c'est qu'elle ne peut être identifiée qu'en fonction de l'œuvre particulière. Dominique Combe considère que Rimbaud acte « la séparation du sujet écrivant et du “Moi empirique”²²⁵ ». C'est, suivant sa trace, d'abord à partir du texte que j'ai souhaité établir, chez Rimbaud, un principe théorique de lecture. Le *parergon* de l'auteur est tenu par le fil du texte. C'est lui qui distingue entre le textualisme et la disponibilité, à savoir entre deux conceptions du texte, comme substrat empirique et explicitation de son contour.

²²⁴ Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, Paris, Flammarion, 1998 [1882], §108.

²²⁵ Dominique Combe, *Commentaire de Poésies, Une Saison en enfer, Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, Gallimard, 2004, p. 21.

Textus

*Loué sois-tu, Personne.
Pour l'amour de toi nous voulons
fleurir.
Contre
toi.*

*Un rien
Nous étions, nous sommes, nous
resterons, en fleur :
la rose de rien, de
personne.*

– Paul Celan²²⁶

Florilège

Je veux, d'après le principe alternatif du dedans et du dehors du texte, rester encore un peu à la lisière de ce dernier pour en penser les sutures. On sait bien que le tissu a historiquement servi à penser la vie et le texte. Chez Hésiode, les Moires tissent le destin ; chez Homère, Pénélope défait sa toile chaque nuit, croyant, ainsi, se défiler de ses prétendants. Barthes rappelle aussi qu'étymologiquement, « *Texte* veut dire *Tissu*²²⁷ ». Dans *Le Plaisir du texte* publié en 1973, le théoricien consomme son tournant poststructuraliste en proposant de ce dernier une conception nouvelle : « Alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait²²⁸. » C'est, comme je le montrerai, l'idée que s'en fait Rimbaud.

²²⁶ Paul Celan, « Psaume » dans *Choix de poèmes*, Paris, Gallimard, 1998, p. 181.

²²⁷ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 101.

²²⁸ *Loc. cit.*

J'en veux d'abord pour preuve cet extrait de « Phrases » : « Une matinée couverte, en Juillet. Un goût de cendres vole dans l'air ; – une odeur de bois suant dans l'âtre, – les fleurs rouies, – le saccage des promenades, – la bruine des canaux par les champs – pourquoi pas déjà les joujoux et l'encens ? » (OC, p. 298) Si les « fleurs » sont dites « rouies » dans le passage, c'est parce qu'elles ne peuvent être pensées comme telles, mais certainement davantage d'après l'idée de « fleurs de rhétorique²²⁹ », expression consacrée dès le XV^e siècle. Pour rappel, le rouissage consiste à « éliminer par immersion les matières dans lesquelles sont noyées les faisceaux de fibres de plantes textiles, afin d'en extraire ces fibres²³⁰ ». C'est une méthode utilisée pour le lin et le chanvre, mais qui ne peut évidemment être employée pour la fleur, qui ne se tisse que métaphoriquement. De fait, la flore est abondante chez Rimbaud, mais s'explique difficilement si ce n'est qu'elle incarne une conception poétique. « Ce qu'on dit aux poètes à propos de fleurs », poème envoyé à Banville en 1871, renforce cette hypothèse : « Mais, Cher, l'Art n'est plus, maintenant, / – C'est la vérité, – de permettre / À l'eucalyptus étonnant / Des constrictors d'un hexamètre[.] » Ces « constrictors », sont-ce, par synecdoque, le célèbre vers de Racine : « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes²³¹ ? » Certes, l'« hexamètre » n'a cours que dans la poésie grecque et latine. Mais rappelons aussi que dans la lettre à Demeny, Racine est le « Divin Sot », dont l'œuvre n'aurait pas survécu si « on eût soufflé sur ses rimes, brouillé ses hémistiches » (OC, p. 343). « Eucalyptus », c'est en grec précisément, « *kaluptein* “couvrir, envelopper” », qui remonte jusqu'à la

²²⁹ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, 1705, p. 1944.

²³⁰ *Ibid.*, p. 1993.

²³¹ Jean Racine, *Andromaque*, Paris, Bordas, 1962 [1668], p. 111.

racine indo-européenne « *kel* “cacher”²³² ». C’est cela aussi que fait l’hexamètre, qui insidieusement, cache la vérité. Le poème distingue ainsi entre deux types de fleurs : « Des lys ! Des lys ! On n’en voit pas ! / Et dans ton Vers, tel que les manches / Des pécheresses aux doux pas, / Toujours frissonnent ces fleurs blanches ! » (*OC*, p. 149) Frissonnantes et blanches, les fleurs peuvent bien être laissées à elles-mêmes, tout comme les « Fleurs fantasques des vieux Salons ! » (*OC*, p. 150). Seuls les lys trouvent grâce à ses yeux, qui font étalage de moins de sentiments et plus de réalité : « Trouve des Fleurs qui soient des chaises ! » (*OC*, p. 153)

Le poème propose ainsi une poétique, qui comme souvent chez Rimbaud, s’arrime à une conception du monde : « Commerçant ! colon ! médium ! / Ta Rime sourdra, rose ou blanche, / Comme un rayon de sodium, / Comme un caoutchouc qui s’épanche ! » (*OC*, p. 153) Rimbaud ne parle pas de « sel », mais de « sodium », élément que le chimiste anglais Humphry Davy isole et nomme au début du XIX^e siècle. « Sodium » vient du latin médiéval « *soda* », qui par la réfection de « soudre » (1544), devient « soude²³³ » : la rime « sourdra » donc comme la « soudre ». Ce jeu vise à souligner une adéquation entre la nature et le langage. La « soude » désigne aussi une famille de plantes dont les « cendres produisent la soude²³⁴ ». De même si le « caoutchouc » s’épanche, c’est parce qu’« *expandere* », c’est « étendre, déployer, étaler », mais aussi « développer²³⁵ ». La rime vient du sodium, qui lui donne son sel : cette fleur ne suit pas le modèle compassé de l’hexamètre.

²³² Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, 1705, p. 797.

²³³ *Ibid.*, p. 2125.

²³⁴ *Ibid.*, p. 2151.

²³⁵ *Ibid.*, p. 756.

Ce n'est pas de la tradition ni de l'imagination que provient la fleur rimbaldienne : « Ainsi, toujours, vers l'azur noir / Où tremble la mer des topazes, / Fonctionneront dans ton soir / Les Lys, ces clystères d'extases ! » (*OC*, p. 149) Steve Murphy fait le lien avec le « clystère barbare », qui au XIX^e siècle, désigne le lavement, et par voie contournée, la « sodomie²³⁶ ». Si l'extase aide quelque peu à légitimer cette interprétation, c'est sans doute la bisexualité de Rimbaud qui la fonde. Le sens de l'expression n'est peut-être ni biographique ni sexuel. Si « *Ectasis* », c'est être « hors de soi²³⁷ », les « clystères d'extases », permettent, en pénétrant, de s'objectiver, ce qui n'est évidemment pas sans rapport avec la démarche des *Illuminations*.

Quand dans « Enfance I », les « fleurs de rêve », « tintent, éclatent, éclairent » (*OC*, p. 290), elles suivent un principe éprouvé. Les « fleurs de rêve » (« *evadere*²³⁸ ») permettent de s'« évader » tout comme, dans « Ce qu'on dit aux poètes à propos de fleurs », les « Lys » sont des « clystères d'extase ». Étant issue du régime poétique, la « fleur » permet d'autant mieux de le définir. La fleur s'autonomise, devient sujet dans « Après le déluge » : « les fleurs qui regardaient déjà » (*OC*, p. 289) sont « fleurs ouvertes » (*OC*, p. 290) en fin de poème. On sait que l'ouverture de l'œuvre dit sa capacité à générer des interprétations multiples chez Umberto Eco : elle rappelle que l'écriture n'est pas une opération subjective chez Rimbaud. La fleur de l'écriture s'ouvre à la vie, tout comme l'être dans « Génie », alors que la maison est « ouverte à l'hiver écumeux et à la rumeur de l'été » (*OC*, p. 315).

²³⁶ Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 152.

²³⁷ *Ibid.*, p. 819.

²³⁸ « Rêver » dans le dictionnaire en ligne du CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/rêver>, page consultée le 31 octobre 2018.

La « fleur », c'est la « partie la plus fine de quelque chose²³⁹ ». Mais le poète qui pose son œuvre à revers de la rhétorique n'y voit, lui, davantage qu'un objet ancien. Aussi Baudelaire y entrevoit-il autre chose dans *Les Fleurs du mal* : « Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve / Trouveront dans ce sol lavé comme une grève / Le mystique aliment qui ferait leur vigueur²⁴⁰ ? » Le déluge a déjà eu lieu chez Rimbaud et les fleurs rêvées par son prédécesseur apparaissent dans « Enfance » comme des « fleurs de rêve » (OC, p. 290). Elles apparaissent aussi hors des déluges dans « Fleurs », alors que les semailles se perdent au gré du vent : « Tels qu'un dieu aux énormes yeux bleus et aux formes de neige, la mer et le ciel attirent aux terrasses de marbre la foule des jeunes et fortes roses. » (OC, p. 306) L'écriture sourd de terre, et rouissant, forme le texte tellurique.

Le fil rouge

Ce ne sont pas uniquement les fleurs qui abondent dans *Les Illuminations*, mais les tissus également, qui affichent une conception poétique. Le texte se colle au plus près de la vie de telle sorte qu'il ne peut véritablement s'en distinguer, comme dans « Scènes » : « Dans des corridors de gaze noire, suivant le pas des promeneurs aux lanternes et aux feuilles. » (OC, p. 311) Suivant le raisonnement posé par Barthes, la « gaze » n'est pas déjà toute faite, mais se constitue pas à pas, selon l'éthique d'« À une raison » : « Un pas de toi, c'est la levée des nouveaux hommes et leur en-marche. » (OC, p. 297) En même temps qu'elle se génère, la gaze forme un cadre de vie, un « corridor » (*corridore*), à savoir

²³⁹ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 860.

²⁴⁰ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise éditeurs, 1861, p. 29.

« lieu où l'on court²⁴¹ ». Dans un jeu de chassé-croisé, le texte suit la vie et la dirige, la catalyse. Ces feuilles que portent les promeneurs ne sont-ce pas d'ailleurs des « *folia* », à savoir des feuilles de papier ?

« Phrases » croise, en outre, fleurs et tissus, dans une sorte de creuset poétique : « D'un gradin d'or, – parmi les cordons de soie, les gazes grises, les velours verts et les disques de cristal qui noircissent comme du bronze au soleil, – je vois la digitale s'ouvrir sur un tapis de filigranes d'argent, d'yeux et de chevelures. » (*OC*, p. 306) Aux tissus (soie, gazes, velours) s'ajoutent quelques figures voisines (chevelures et filigranes – de *filum*, « fil ») et florales (hormis le titre, digitale voire filigranes – de *grana*, « grains²⁴² »). « Fleurs » humanise le tissu (chevelures et yeux) de sorte, sans doute, à substituer le texte au corps de l'auteur. De même, le sujet se décorpore par sa plongée dans le texte, comme quand, dans « Nocturne vulgaire », on s'« enfonc[e] jusqu'aux yeux dans la source de soie » (*OC*, p. 307) ou que, dans « Barbare », on navigue – inaltérable tropisme nordique – « sur la soie des mers » (*OC*, p. 309).

Le fil dépasse. Dans « Enfance I », « à la lisière de la forêt » (*OC*, p. 290), qui, de « *licium* », désigne les « grosses dents aux extrémités d'un peigne de tisserand²⁴³ », et dans « Enfance III » : « Il y a une troupe de petits comédiens en costumes, aperçus sur la route à travers la lisière du bois. » (*OC*, p. 291) Certes, le sens de « lisière » comme « arbres qui matérialisent parfois l'extrémité d'une parcelle cultivée, d'un bois²⁴⁴ » n'est

²⁴¹ « Corridor » dans le dictionnaire en ligne du *CNRTL*, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/corridor>, page consultée le 2 novembre 2018.

²⁴² Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 852.

²⁴³ « Lisière » dans le dictionnaire en ligne du *CNRTL*, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/lisière>, page consultée le 2 novembre 2018.

²⁴⁴ *Loc. cit.*

pas absent. Mais le bois marque la fin du regard. Outre lui, à sa « lisière », seul le texte peut restituer ce qui ne peut être vu. Le « licium » distingue entre ce que le texte dit et ce que seul le texte peut dire.

De l'autre bord, c'est donc, pleinement, le monde du texte, tel qu'il se décline, par exemple, dans « Barbare » : « Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ; (elles n'existent pas.) » (*OC*, p. 309) En amont de la « soie de mers », avisons-nous qu'il y a le « pavillon », c'est-à-dire le « *papilio* ». Par similarité de forme, le mot « papillon » va en effet d'abord désigner la tente (aussi « pavillon ») et le drapeau ensuite, hissé au mât du navire²⁴⁵. En remontant à son origine lexicale, le pavillon produit la soie des mers, à l'instar du papillon qui tisse son cocon. La « viande saignante » dont ce dernier est constitué est un tissu musculaire, qui à la fois implique la mort (la viande) et la vie (le saignement). En effet, le « *saguinis* » désigne étymologiquement le « sang qui coule », par opposition au « cruel » (*cruor*), renvoyant au « sang coagulé ». Le « *sanguis* » est davantage le signe de la « force vitale », qui s'intègre au tropisme nordique des *Illuminations*. De « Barbare » à « Dévotion », le poète est porté vers le Nord, ce qui nécessite de sa part des « bravoures plus violentes que ce chaos polaire » (*OC*, p. 314). Il ne peut baisser pavillon, doit être fort pour filer le livre : c'est la viande (*vivanda*) du texte, « ce qui sert à vivre²⁴⁶ ». On dit aussi des livres qu'on les a consommés ou dévorés, voire qu'on a communiqué avec eux. C'est peut-être Rimbaud qui, tout au faite de la croix du mât, accepte la déréalisation du Nord. Le pavillon serait

²⁴⁵ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 1570.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 2448.

identifiable – sorte d'*Ecce homo* matérialiste – déclinant, d'« Enfance v » à « Barbare »,
un *ethos* du mort-vivant.

CHAPITRE II :

LA DISPONIBILITÉ DU TEXTE

Un matérialisme poétique

Dans *La Conversion*, Claudel explique comment *Une Saison en enfer* et *Les Illuminations* ont ouvert une « fissure dans [s]on baigne matérialiste²⁴⁷ ». La lettre à Demeny, qui ne sera rendue publique que bien plus tard, révélera comment cette lecture se sera avérée fautive : « Cet avenir sera matérialiste, vous le voyez[.] » (*OC*, p. 347). Le déboulonnement du mythe d'une antériorité des *Illuminations* a sans doute aussi sécularisé l'image de Rimbaud. Dans son livre de 1949, *Rimbaud et le problème des Illuminations*, Bouillane de Lacoste révisé l'idée d'après laquelle *Une Saison en enfer* serait chronologiquement le dernier recueil de Rimbaud : la démonstration prend son importance de ce que ce dernier est alors considéré comme un testament religieux, une conversion *in extremis*²⁴⁸. Ce changement de paradigme, qui voit Rimbaud être représenté, d'abord comme mystique, ensuite comme matérialiste, est sans doute le retournement le plus spectaculaire de la critique rimbaldienne. Il faut pourtant apporter deux précisions à ce constat. Le premier est que ce changement s'est fait dans la durée. Dans leur manuel scolaire de 1967, Lagarde et Michard hésitaient « à qualifier de *mystique* la tentative de Rimbaud, malgré l'autorité de Paul Claudel et de nombreux critiques : son attitude est trop opposée à la morale, à la religion, à la véritable contemplation. Peut-être même était-il matérialiste²⁴⁹ ». Cette déclaration montre comment les hypothèses de la religion et du matérialisme ont longtemps coexistés. On considère généralement aujourd'hui que l'ensemble de l'œuvre de Rimbaud est

²⁴⁷ Paul Claudel, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, p. 1009.

²⁴⁸ Bouillane de Lacoste, *Rimbaud et le problème des Illuminations*, Paris, Mercure de France, 1949.

²⁴⁹ André Lagarde et Laurent Michard, *XIX^e siècle. Les grands auteurs français du programme, tome V*, Paris, Bordas, 1967, p. 519.

assignable à l'impératif de la lettre à Demeny. Mais – et c'est le deuxième élément –, le paradoxe veut que les travaux portant sur le matérialisme rimbaldien soient à peu près inexistantes : aucune monographie – très peu d'articles, aucun à ma connaissance sur le matérialisme dans *Les Illuminations*. Si l'étiquette matérialiste est largement acceptée, on n'a pas vraiment dit comment elle se manifestait concrètement dans les poèmes.

Ce qui explique cette carence, c'est peut-être que le mot soit un hapax qui, par surcroît, ne semble pas avoir le sens courant que l'on prête à ce mot. La lettre à Demeny suggère en effet que le matérialisme de Rimbaud soit à entendre poétiquement :

Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant. Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle : il donnerait plus – (que la formule de sa pensée, que la notation de sa marche au Progrès ! Énormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment un multiplicateur de progrès !

Cet avenir sera matérialiste, vous le voyez ; – Toujours pleins du Nombre et de l'Harmonie ces poèmes seront faits pour rester. (*OC*, p. 346).

On voit que la « langue » est le véhicule de la « pensée » chez Rimbaud. Le matérialisme ne serait donc pas uniquement une vision du monde, comme le note Jean-Pierre Bobillot : « Rimbaud l'installe d'emblée *dans une immanence langagière* – et fonde en poésie le *sujet moderne*²⁵⁰[.] » La réflexion de Michel Collot recoupe aussi ce constat. Entendu de concert avec « matériau » et « matériel », il est décloisonné pour discuter la reconsidération de la matière dans la poésie du XIX^e siècle *largo sensu*. Le matérialisme devient le socle d'une double émergence : « Une attention accrue aux rapports qui unissent la conscience poétique à la matière sensible du monde ; et une mise en œuvre des propriétés physiques de la parole, de la matérialité du langage²⁵¹ ». Le matérialisme ouvre sur la poétique et la linguistique, sur la valorisation rimbaldienne de la sensation et

²⁵⁰ Jean-Pierre Bobillot, *Rimbaud. Le Meurtre d'Orphée*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 26.

²⁵¹ Michel Collot, « Lyrisme et matérialisme », *Pratiques*, 93, 1997, p. 39.

du signifiant. Arrimé à sa conception la plus courante au XIX^e siècle, c'est-à-dire à une critique de la métaphysique, le matérialisme s'opposerait à « l'idéalisme d'une tradition poétique qui valorisait la recherche du sens, voire de l'essence, et mettait le langage au service de la représentation et/ou de l'expression²⁵² ». Collot écrit après Saussure et Barthes, à partir du signifiant et en fonction de sa revalorisation en littérature : Rimbaud se positionne évidemment vis-à-vis d'autres héritages, mais il n'est pas sûr que sa lettre à Demeny démente le constat de son critique.

Or Rimbaud n'oublie pas la dimension heuristique du mot, comme en témoigne le progrès qu'il y accole. On sait aussi qu'il a traduit Lucrece et s'est opposé à toute forme d'idéalisme. Quelques poèmes, dont le fameux *H*, suggèrent d'ailleurs qu'il s'est intéressé aux avancées de la science. Le but de cette partie sera d'articuler ces deux dimensions, épistémologique et poétique, afin de mieux comprendre le matérialisme rimbaldien. Je commencerai par une microlecture d'« Enfance III », à partir de laquelle j'interrogerai ses fondements, c'est-à-dire la manière dont le matérialisme poétique permet un accès à la réalité. Je le discuterai ensuite comme contenu épistémologique. Je terminerai finalement par une microlecture de « Les Ponts », où je ferai l'hypothèse d'après laquelle le matérialisme sert d'assise à la disponibilité du poème. Je précise d'emblée que le mot de « disponibilité » n'a pas exactement le même sens que celui de « textualisme », principe structuraliste d'une autonomie du texte, que la décennie 1960 s'est proposé d'étudier hors de ses influences extérieures. La disponibilité est le pendant projeté de ce principe : en qualifiant le poème de « disponible », je propose que ce dernier se conçoive comme une matrice de sens autonome. En filigrane, il y a bien sûr une

²⁵² Michel Collot, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 52.

réponse à une illisibilité de sens courant : si les textes se présentent comme étant disponibles, l'idée d'un hermétisme du poème s'y oppose, constitue une contre-lecture en regard du modèle proposé.

Sources d'« Enfance III »

Je commence bien en amont sur la manière dont « Enfance III » présente le langage comme une fenêtre sur le monde :

Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir.
 Il y a une horloge qui ne sonne pas.
 Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches.
 Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte.
 Il y a une petite voiture abandonnée dans le taillis, ou qui descend le sentier en courant, enrubannée.
 Il y a une troupe de petits comédiens en costumes, aperçus sur la route à travers la lisière du bois.
 Il y a enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse. (OC, p. 291)

Soulignons d'abord la nature poétique de l'« oiseau » et des « petits comédiens en costume », tout en prenant soin de bien les distinguer :

1. Du mythe de Philomèle d'Ovide aux romantiques, il existe une longue tradition associant le poète à un oiseau. Anne Tomiche montre plus spécifiquement la prégnance du rossignol au XIX^e siècle : « Coleridge et Keats, chez les romantiques anglais, dans une moindre mesure Goethe chez les Allemands et, après eux, Lamartine et Hugo chez les Français, ont fait du rossignol une figure de la création poétique pensée comme un chant²⁵³. » Il ne s'agit que d'une espèce parmi d'autres, de l'« albatros » de Baudelaire au « corbeau » de Poe, des « *birds of the*

²⁵³ Anne Tomiche, *Métamorphoses du lyrisme. Philomèle, le rossignol et la modernité occidentale*, Paris, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », 2010, p. 39.

night » de Verlaine au « cygne » de Mallarmé. Dans le cadre des *Illuminations*, il y a des « oiseaux de mystère » (*OC*, p. 311) dans « Scènes » et des « oiseaux muets » (*OC*, p. 315) dans « Fairy » (le mutisme, de « Mauvais sang » à « Dévotion », étant partie liée à l'énonciation poétique, comme je l'ai proposé plus tôt).

2. Les « répondants allégoriques du poète » (bouffon, saltimbanque, mime, jongleur) s'arrimant à une conception performative de l'expression poétique constituent un « lieu commun du romantisme²⁵⁴ » rappelle Jean Starobinski. Les plus connus (outre Baudelaire dont parle le critique) sont sans doute les « saltimbanques » de Banville et les « clowns » de Verlaine ou encore les « *comprachicos* » de Hugo.

Dans *Les Illuminations*, « Parade » est le poème-symbole du poète-comédien.

L'oiseau et le comédien seraient donc des sources d'énonciation poétique, perçues pourtant d'après des modalités différentes :

1. En étant dans le bois, l'oiseau : n'est pas vu ; est entendu ; a un effet.
2. En étant à la lisière du bois, les comédiens : sont « aperçus » ; on ne sait pas s'ils sont entendus ni s'ils ont un effet.

La perception est organisée à partir du « bois », que deux voies traversent : la « route » sur laquelle sont aperçus les comédiens (la « fondrière » est-elle un trou sur celle-ci ?) et le « sentier ». Le « taillis » évoque une « lisière du bois » (une zone limitrophe dans laquelle la visibilité est probablement également possible).

²⁵⁴ Jean Starobinski, « Sur quelques répondants allégoriques du poète », *Revue d'histoire littéraire de France*, 2 (1967), p. 402.

Cette cartographie du poème est vraisemblablement à l'image de fonctions poétiques différentes. L'oiseau est une figure du lyrisme ; le comédien, de la performance (ce dernier incarnant plutôt qu'il n'invente). On ne voit pas l'oiseau car le chant ne passe que par le médium de la voix ; les comédiens ont plutôt pour vocation d'adapter, de faire voir quelque chose, raison pour laquelle ils sont « aperçus ».

La visibilité est donc heuristiquement structurée. Or a-t-elle aussi une dimension axiologique ? Ce qui est vu et imperceptible recoupe-t-il ce qui est valorisé et rejeté ? Je prends un crochet par la « Chanson de la plus haute tour » pour répondre à cette question. Dans ce poème, le poète ne voulait quitter son « auguste retraite » (OC, p. 212). Ce retranchement touchait à la corporéité du chanteur, mais laissait indemne le chant poétique, se confondant avec le poème en lui-même. Adeline Cordier rappelle que le genre de la chanson inclut implicitement le corps du chanteur : « *Singing is an act which involves a voice, and a voice is rooted in a body*²⁵⁵. » Mais la « retraite » n'admet pas ce sens implicite chez Rimbaud. Dans « Vies III », souvenons-nous, c'est la retraite qui retranche le corps de l'auteur : « Dans une magnifique demeure cernée par l'Orient entier j'ai accompli mon immense œuvre et passé mon illustre retraite. » (OC, p. 296) Atle Kittang rapproche cet extrait de « Vies I »²⁵⁶ : « Exilé ici, j'ai eu une scène où jouer les chefs-d'œuvre dramatiques de toutes les littératures. » (OC, p. 295) On voit bien comment la retraite de l'auteur (« Exilé ici ») précède la représentation du comédien (« une scène où jouer »). Cette temporalité, bien qu'elle ne ressorte pas expressément de la causalité (la retraite comme *sine qua non* du représenté), se pose au moins d'après un

²⁵⁵ Adeline Cordier, *Post-War French Popular Music*, Surrey et Burlington, Ashgate, « Ashgate popular and folk music series », 2014, p. 153.

²⁵⁶ Atle Kittang, *Discours et jeu*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1975, p. 122.

rapport de corrélation. Le comédien se présente comme une figure de remplacement de l'oiseau. La représentation ne pose plus la question du corps dans les mêmes termes : le corps de l'auteur peut être visible en tant qu'il n'est pas lui-même. Étant dans le bois, l'oiseau n'est pas vu : il critique l'idée du corps auctorial comme élément fondateur, ou en tout cas structurel de l'œuvre. L'oiseau n'est pas discrédité pour autant. On le voit à ses attributs phatiques et esthétiques (« son chant vous arrête et vous fait rougir »). Mais il n'est admis qu'en tant qu'absence : ce n'est pas l'oiseau, mais « son chant » qui est perçu. C'est dans la mesure où il établit une césure entre le lyrisme et le corps du chanteur qu'il est accepté. Cela signifie que l'oiseau et le comédien sont tous deux valorisés, mais différemment.

Le bois se présente comme un espace ressortissant d'une axiologie. C'est, dans la perspective de la visibilité du poème, un espace de délitement. Rimbaud y place tout ce qui, dans le monde réel, ne peut être vu. Il y a en effet dans le bois « une cathédrale qui descend » et une « horloge qui ne sonne pas ». « Nuit de l'enfer » dit bien que cette horloge hors d'usage signale une absence de réalité : « Ah çà ! l'horloge de la vie s'est arrêtée tout à l'heure. Je ne suis plus au monde. » (*OC*, p. 256) De fait, la forêt est un topos romantique de la rêverie et du ressourcement spirituel²⁵⁷. « Ville » parle de l'« Occident éternel des forêts » (*OC*, p. 304), « Nuit de l'enfer » d'un « bois de saules » qui serait « hors du monde » (*OC*, p. 295). « Après le déluge » appelle aussi à ce que cet espace de l'effacement soit lui-même supprimé : « Écume, roule sur le pont, et par-dessus les bois[...] » (*OC*, p. 290) Ce dernier passage suggère deux choses. La première est que le « bois » circonscrit un espace dans lequel la métaphysique est identifiée comme

²⁵⁷ Vigor Caillet (dir.), *La Forêt romantique*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.

phénomène existant. Le bois n'est pas expressément la métaphysique, mais plutôt l'espace dans lequel cette dernière apparaît comme objet invisible. Autrement dit, on ne voit pas dans le bois parce qu'il n'y a rien à voir. Deuxièmement, le bois est un espace provisoire. Or l'« avenir » matérialiste, pour reprendre les mots de la lettre à Demy, ce serait un temps où l'espace dialectique du rejet est rendu caduque, comme l'annonce « Après le déluge ». En cela, « Enfance III » serait la bulle de temps entre deux mondes : celui postthéologique d'*Une Saison en enfer* et celui matérialiste que le poète annonce à Demy.

Or les motivations du poème ne sont pas religieuses, mais poétiques. Le fait de voir ou de ne pas voir, d'entendre ou de ne pas entendre l'oiseau et les comédiens, participe d'une expérience de réception. Je donne en outre quatre arguments pour voir dans « Enfance III » une projection de lecture possible, au sens le plus strict :

1. Comme je l'ai proposé plus tôt, il est établi que la métaphore de l'enfantement est parmi les plus répandues pour parler de l'acte de génération de l'œuvre littéraire. On n'a qu'à penser au *Banquet* de Platon : « C'est que, j'imagine, au contact avec le bel objet et dans une présence assidue auprès de lui, il enfante et il procrée ce qu'il portait en lui depuis longtemps ; qu'il soit présent ou qu'il soit absent, sa pensée revient à lui et de concert avec lui il nourrit ce qu'il a procréé²⁵⁸. » L'oiseau et le comédien seraient des représentations des sources du poème se faisant.

²⁵⁸ Platon, *Le Banquet*, Paris, Flammarion, 2016, p. 155 à partir de Catherine Voyer-Léger, *Création et procréation. Métaphores chez Hélène Cixous et Nancy Houston*, Université d'Ottawa, thèse de maîtrise, 2017, p. 4.

2. Le pronom « vous » est souvent utilisé pour inclure le lecteur dans le recueil. Pensons à « Vies I »: « Je vous indiquerais les richesses inouïes. J’observe l’histoire des trésors que vous trouvâtes. Je vois la suite ! Ma sagesse est aussi dédaignée que le chaos. Qu’est mon néant, auprès de la stupeur qui vous attend ? » (*OC*, p. 295) Les trois « vous » d’« Enfance III » seraient des représentations lectorales, du lecteur comme instance perceptible.
3. Concevoir le bois comme un espace de création permet de comprendre pourquoi les comédiens ne sont situés qu’à sa « lisière ». Dans « Parade » ou « Being Beateous », rien n’obstrue la vue du corps qui incarne. Le phénomène tiendrait compte des pôles que sont le « vous » et l’oiseau : c’est parce que le comédien n’est ni un auteur ni un lecteur qu’il se situe à la lisière.
4. La « lisière » renvoie étymologiquement (« *licium* ») au bord de l’étoffe. L’orée de la forêt serait en cela le lieu du texte (« *textus* », tissu). N’oublions pas que, dans « Enfance I », c’est aussi « à la lisière de la forêt » que « les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent[.] » (*OC*, p. 290)

Le « bois » serait épistémologiquement un espace métaphysique et poétiquement un espace de création. Le poème se diviserait ainsi en trois espaces différents :

1. Le « bois » : espace de création.
2. La « lisière » du bois : espace du texte.
3. L’extérieur du bois : espace de réception.

« *Quelqu'un qui vous chasse* »

Cette mise en scène de la réception est réorganisée en clausule, « il y a enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse », car, *in extremis*, l'instance perceptive en est rejetée. Pourquoi ce *deus ex machina* matérialiste ? On a souligné que l'extrait reprenait la genèse chrétienne, dans laquelle Adam et Ève goûtent au fruit défendu. Dans l'épisode biblique, la consommation interdite a un certain nombre de conséquences. Les amoureux prennent d'abord connaissance de l'existence du bien et du mal et ce faisant, de leur nudité. Ils sont ensuite chassés du jardin des délices, destinés à vivre dans un rapport disharmonie et d'objectivation avec la nature :

Le Seigneur Dieu le fit sortir ensuite du jardin de délices, afin qu'il allât travailler à la culture de la terre dont il avait été tiré. / Et l'en ayant chassé, il mit des chérubins devant le jardin de délices, qui faisaient étinceler une épée de feu, pour garder le chemin qui conduisait à l'arbre de vie²⁵⁹.

La Genèse rappelle que l'homme est tiré de la terre ; étant chassé du paradis, il s'en distingue pour devenir celui qui l'exploite. C'est aussi après avoir eu faim et soif que le rapport au monde est changé dans le poème, bien que ce dernier n'en précise pas les raisons. L'hypothèse que l'on pourrait faire est que la faim et la soif s'attaquent à l'étanchéité des espaces (bois, lisière, extérieur). Dans la bible, la faim apporte une connaissance rendant impossible la cohabitation entre l'homme et la nature. Elle a une dimension gnoséologique²⁶⁰, auxquelles les dernières strophes de « Comédie de la soif », poème de mai 1872, font également écho :

²⁵⁹ *La Sainte Bible*, traduction de Louis-Isaac Lemaistre de Sacy, Bruxelles, Société biblique britannique et étrangère, 1855, p. 3.

²⁶⁰ Antoine Fongaro ne suggère pas autre chose quand il analyse ce vers de « Fêtes de la faim » : « Mes faims, tournez ! Paissez faim » (*OC*, p. 224) : « Le pluriel “mes faims” laisse entendre qu'il ne s'agit pas de la faim physiologique, mais des appétits intellectuels qui entraînaient Rimbaud de divers côtés. » Antoine Fongaro, *Le Soleil et la Chair. Lecture de quelques poésies de Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 196.

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

Mais fondre où fond ce nuage sans guide,
 – Oh ! favorisé de ce qui est frais !
 Expirer en ces violettes humides
 Dont les aurores chargent ces forêts ? (OC, p. 201)

La possibilité de se « fondre » au monde est laissée en suspens, n'est pas autre chose qu'un rêve, l'énonciation de l'impossible. C'est, en tant que telle, une utopie : ne plus être un sujet, mais une chose en symbiose avec la réalité. Dans « Enfance III », « vous » reste à sa place jusqu'à ce qu'il ait faim et soif. Mais cette envie appelle à une proximité physique : il faut, pour goûter et boire, toucher ; pour toucher, se déplacer. « Vous » est situé à l'extérieur du bois. Mais l'est-il encore en clausule ? La faim et la soif ne le portent-ils pas hors de l'extérieur auquel il est assigné ? Puisque toutes les relations de perception ont des objets *à l'intérieur* du bois, n'est-ce pas aussi la trajectoire qu'impliquent la faim et la soif ? Il faudrait décomposer la clausule en un temps double :

1. « Vous » serait porté vers le bois.
2. « Quelqu'un » l'en chasserait.

Ce tropisme du « vous » hors de la marge, à l'intérieur du « bois », c'est, dans l'optique des espaces délimités, un mouvement portant le lecteur vers le lieu de création. Mais en franchissant sa « lisière », le *limes* du texte, le lecteur est soudain tenu hors de portée. Le texte séparerait le lecteur de l'auteur, rappellerait, à l'instar de « Vies III », la réalité de l'expérience de lecture, n'admettant de rencontre que par le média de l'art. Or l'étonnant du poème est que, l'instance de perception étant évacuée, le lecteur n'a pas moins accès

au monde représenté. Le lecteur empirique voit le lecteur représenté se retirer : il persiste dans la vue quand le perceptible est chassé. Le poème distinguerait ainsi entre :

1. Le perceptible : l'expérience de réception, la représentation de l'aperture.
2. Le textuel : ce qui donne une vue synoptique du poème, qui permet de voir après le retrait du perceptible.

Le texte donne accès à l'« il y a » dans son ensemble, c'est-à-dire à tout ce qui est

1. Perçu : comédien, oiseau.
2. Imperceptible : cathédrale, lac, horloge.
3. Aperceptible : la représentation d'une rétrogression de ce qui est vu (on représente le retrait de la représentation).

Certes, quelques éléments échappent à cette typologie :

1. Le « nid de bêtes blanches » : s'il est situé sur la route, il n'est qu'à demi visible, mais enfoui, il ne l'est peut-être pas du tout.
2. La voiture est
 - a. À demi visible lorsqu'elle est « abandonnée », étant dans le « taillis ».
 - b. Invisible dévalant le sentier, si l'on considère que ce dernier est situé en forêt.

Le « texte » donne accès à tout cela, fait en sorte que le poème ne soit pas hermétique, que, par couches, il se dévoile, et qu'il dévoile toutes ses couches.

Le début du matérialisme

Rimbaud suggérait, dans la lettre citée à Demeny, que le matérialisme soit le véhicule de la pensée. « Enfance III » fait voir les rapports qui les unissent. La pensée représentée du lecteur n'arrive pas à joindre celle de l'auteur : elle reste toujours à la « lisière ». Le

lecteur empirique a donc une expérience parallèle à celle du lecteur représenté : il ne perçoit la pensée qu'en langage. Le texte n'est que la structure de mise à disposition de la pensée. Sa représentation critique d'un même mouvement l'idée d'une instance énonciative le précédant : l'oiseau n'existe que comme chant, le comédien que comme texte. Le début du matérialisme de Rimbaud, c'est donc une expérience de l'échec : une quête du sujet. Il a en cela un caractère empirique : le matérialisme poétique n'est pas un *a priori*, mais est fondé sur l'expérience. Les philosophes du début du XIX^e siècle associent généralement la notion de matérialisme à l'immanentisme et en font un cheval de bataille contre le transcendantalisme²⁶¹. Le matérialisme de Rimbaud découle aussi d'un refus de la métaphysique : la « cathédrale qui descend » est placée dans le bois parce qu'elle est épistémologiquement invisible. Le poème adapte ce constat au médium qui le structure : la métaphysique a aussi un visage poétique, c'est l'auteur. Rimbaud en fait un être langagier : par la langue, la source devient visible. C'est pourquoi le langage constitue l'assise du matérialisme de Rimbaud, qui n'est pas sans savoir qu'il écrit un poème. Il ne montre pas une pensée, mais sa grammaire. C'est en langage que se décline sa vision du monde. Sans lui, il ne pourrait dire ni l'inanité de la métaphysique ni ne ferait voir ce qui est quand le perceptible se retire. Le poème est le lieu de tous les possibles. Il peut en cela, également, projeter ses usages erronés.

Le « démonique »

Heidegger a discuté la dimension langagière d'« Enfance III ». Nous verrons qu'il le fait on ne peut plus succinctement et de manière finalement alambiquée. Le prétexte me

²⁶¹ Pascal Charbonnat, *Histoire des philosophies matérialistes*, Paris, Syllepse, 2007, p. 392.

semble pourtant désigné pour approfondir la distinction entre le perceptible et le textuel. Dans *Protocole d'un séminaire sur la conférence « Temps et Être »*, il distingue entre « *Es gibt* » (« il y a ») et « *Es ist* » (« il est »). Le premier impliquerait, dans l'énonciation, un rapport affiché avec l'objet :

Si l'on dit par exemple : dans le ruisseau il y a des truites, ce n'est pas le pur et simple "être" des truites qui est affirmé, avant tout et en même temps, cette phrase est une manière de distinguer le ruisseau. Il est caractérisé comme ruisseau à truites, donc comme un ruisseau particulier, à savoir comme un ruisseau où l'on peut pêcher. Immédiatement, dans l'emploi du "Il y a" (*Es gibt*), réside déjà le rapport de l'homme. // Ce rapport est ordinairement l'être disponible, le rapport à une appropriation possible de la part de l'homme²⁶².

Mais quand Heidegger analyse « Enfance III », c'est de concert avec deux poèmes de Trakl, *Psaume* et *De profundis*, qui n'utilisent pas l'anaphore « *Es gibt* » (« il y a »), mais « *Es ist* » (« il est »). Aussi considère-t-il que l'« il y a » rimbaldien doit être traduit autrement :

Le français « Il y a » (cf. la tournure idiomatique propre à l'allemand du sud : *Es hat*) correspond à l'allemand *Es gibt*, mais a une plus grande extension. La traduction parfaitement conforme du « Il y a » de Rimbaud serait en allemand le *Es ist* (« Il est ») ; d'ailleurs on peut supposer que Trakl connaissait ce poème de Rimbaud.

Ce qu'est à la langue poétique le « Il est » (*Es ist*) qui est également employé par Rilke et Benn, fut à peu près éclairci. D'abord l'on peut dire ceci : pas plus que le « Il y a » (*Es gibt*), il n'établit l'existence de quelque chose. Cependant, à la différence du « Il y a » courant, il ne nomme pas l'être disponible de ce qu'il y a, mais il désigne précisément cela comme indisponible, il désigne ce qui s'approche comme un inquiétant, le démonique. Ainsi dans le « Il est » (*Es ist*) est inclus le rapport à l'homme et ceci de manière bien plus aiguë que dans le « Il y a » courant.

Ce que dit ce « Il est » (*Es ist*) ne peut être pensé qu'à partir de l'avènement. On le laisse donc en suspens, de même que le rapport entre le « Il est » de la poésie et le « Il y a » (*Es gibt*) de la pensée.

Si l'« il est » apparaît tel quel chez Trakl, Rilke et Benn, il ne sied à Rimbaud qu'en ce que cette « traduction parfaitement conforme » se plie à son interprétation du poème. Mais la commutation étant posée et non défendue, si ce n'est en ce qu'il y voit une source pour Trakl, elle reste *a priori*. Mais pourquoi Heidegger a-t-il vu un « il est » dans

²⁶² Martin Heidegger, *Questions III et IV*, Paris, Gallimard, 1990, p. 246. Le protocole est d'abord établi par Alfredo Guzzoni, puis revu et complété par Heidegger.

l'« il y a » d'« Enfance III » ? L'oblicité de sa traduction marquait la présence d'« étants » dans le poème :

De l'étant, nous disons : il est. Portant le regard sur la question « être » et sur la question « temps », nous restons circonspects. Nous ne disons pas : l'être est, le temps est – mais : il y a être, et il y a temps. Au premier abord, nous n'avons, par ce détour, que changé de tournure. Au lieu de « il est », nous disons « il y a »²⁶³.

L'être et le temps ne peuvent apparaître comme tels. L'« il y a » constitue le trait de langage par lequel ils se donnent à l'être :

Le chemin approprié, en cette direction, c'est que nous fassions apparaître en son lieu propre ce qui est donné dans le « Il y a » – ce que veut dire « être », qu' – il y a ; ce que veut dire « temps », qu' – il y a. En réponse à cela, nous tenterons de jeter le regard en avant jusqu'à cet *Il* qui donne être et temps. Ainsi regardant en avant, nous deviendrons en un autre sens encore prévoyants. Nous tentons de porter au regard le *Il* et son *donner*, et nous écrivons le « Il » avec une majuscule²⁶⁴.

Heidegger distingue ainsi entre le phénomène et le don. Dans « Le Rhin » par exemple, Hölderlin n'utilise pas « *Es gibt* » (« il y a »), mais le philosophe le lit comme tel et l'interprète conséquemment comme une donation mystique²⁶⁵. Rainer Schürmann souligne que l'« il y a » d'« Enfance III » ne peut pas être un « *Es gibt* » dans la mesure où il n'est qu'un constat : « *Both the English “there is” and the French “il y a” eliminate any mythical reminiscence from the poem. This is not so with “es gibt,” particularly when spelled with a capital letter. Hence the danger of misunderstanding some of Heidegger's latest writings*²⁶⁶. » Rimbaud parlant d'« étants », il faudrait lire : *Es ist*. Mais on a vu que le philosophe ajoutait une précision : « Cependant, à la différence du “Il y a” courant, il ne nomme pas l'être disponible de ce qu'il y a, mais il désigne précisément cela comme indisponible, il désigne ce qui s'approche comme un inquietant,

²⁶³ *Ibid.*, p. 197.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 197-198.

²⁶⁵ « What is it that gives? The Alps give the Rhine. The gods give destin. » Rainer Schürmann, « Situating René Char: Hölderlin, Char and the “There is” », *Martin Heidegger and Literature*, 2 (1976), p. 530.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 531.

le démonique. » Or la mutation en « *Es ist* » ne servait-elle précisément à dire la disponibilité des « étants » ?

Heidegger distingue probablement entre deux types de disponibilités, phénoménale et herméneutique, comme le suggère le sens du « démonique », que discute ici Derrida dans son *Introduction à la métaphysique* :

Quand Heidegger nomme le démonique, il précise dans une brève parenthèse : au sens de la malignité destructrice (*im Sinne des zerstörerisch Böartigen*). Essence spirituelle du mal. Certaines formules de Heidegger sont ici littéralement schellingiennes. Nous les retrouverons dans le texte sur Trakl qui comporte en son centre une pensée du mal comme tourment de l'esprit. La « nuit spirituelle », ou le « crépuscule spirituel » (*geistliche*) (expressions de Trakl que Heidegger voudra soustraire aussi bien à la métaphysique de la *Geistigkeit* qu'à la valeur chrétienne de *Geistlichkeit* – mot qui va ainsi se trouver lui-même dédoublé) ne sont pas sans rapport profond avec ce qui est dit, vingt ans auparavant, de l'assombrissement du monde et de l'esprit²⁶⁷.

Le démonique n'est pas uniquement le mal, mais la destruction du sens. L'évacuation du « vous » en fin de poème a-t-elle été pensée comme un « tourment de l'esprit » pour Heidegger ? Ou est-ce plutôt la désarticulation apparente de la logique métaphysique, qui à travers la « cathédrale qui descend », a érigé l'« *Es ist* » poétique en démonique ? Ce qui est assez manifeste, c'est que Heidegger percevait un double mouvement entre la disponibilité du poème et l'indisponibilité de ses contenus, puisque, souvenons-nous, il assignait l'« il est » à la poésie et l'« il y a » à la pensée. Quand Heidegger parle du démonique de Rimbaud, il revient à l'« il y a » : il parle de la représentation du poème. Mais on dit souvent que Heidegger a lu la littérature à l'aune de ses propres idées, et il se peut aussi que nous lisions Heidegger à partir de notre interprétation du poème. La brièveté de ses remarques, le fait que ces dernières ne portent pas strictement sur « Enfance III », mais sur d'autres poèmes également, sont autant d'éléments qui empêchent de dégager une pensée plus précise. Notons quand même que le mot de

²⁶⁷ Jacques Derrida, *De l'esprit. Heidegger et la question*, Paris, Galilée, 1987, p. 101-102.

« disponibilité » est utilisé en un sens phénoménologique chez Heidegger : il est poétique dans le cadre de ce chapitre. Cette différence dans les acceptions signale aussi un usage différent du poème.

Épistémès

Suivant Michel Collot, j'ai d'abord pensé le matérialisme rimbaldien comme un fait langagier, mais le terme ne peut non plus s'y réduire. « *This is a word of many meanings*²⁶⁸ » disait Bertrand Russel : il désigne le consumérisme, une détermination marxiste de l'histoire, et en outre, dans une perspective épistémologique, une perception du monde. Cette dernière acception n'est pas absente du matérialisme poétique de Rimbaud. Elle traverse les siècles depuis l'antiquité avec l'affirmation de l'immanentisme pour noyau. Pascal Charbonnat retient plus précisément deux critères diachroniques : « [Le matérialisme] est à la fois une ontologie, car il conçoit l'être de chaque chose dans une complète indépendance, c'est-à-dire sans adjonction étrangère, et une gnoséologie, dans la mesure où il fait du réel la source de toute rationalité²⁶⁹. » On a beaucoup souligné la filiation avec Lucrèce, que Rimbaud a traduit. Mais les progrès de la science, que le matérialisme des XVIII^e et XIX^e siècles a intégrés, ne l'ont pas non plus laissé insensible. C'est cette affirmation que je veux étayer dans ce qui suit. Je propose qu'il se soit inspiré *a minima* de deux de ces découvertes majeures : le transformisme et l'identification des propriétés chimiques des éléments. Cette étude nous permettra de

²⁶⁸ Bertrand Russell, *History of Western Philosophy*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2004, p. 710.

²⁶⁹ Pascal Charbonnat, *Histoire des philosophies matérialistes*, Paris, Syllepse, 2007, p. 514.

mieux comprendre quelle est la « pensée » matérialiste dont le langage de Rimbaud est le véhicule.

Je commencerai par rappeler que, dans la lettre à Demeny, le poète « est chargé de l'humanité, des *animaux* même » (*OC*, p. 346). Rimbaud réécrit à cette occasion l'histoire de Prométhée, le « voleur de feu » (*OC*, p. 346) n'étant plus uniquement le tuteur de l'homme, mais celui de l'animal également. Dans « Après le déluge », c'est l'épisode biblique de l'arche de Noé qui lui tient lieu de palimpseste : « Aussitôt après que l'idée du Déluge se fut rassise, / Un lièvre s'arrêta dans les sainfoins et les clochettes mouvantes et dit sa prière à l'arc-en-ciel à travers la toile de l'araignée. » (*OC*, p. 289) Dans la Genèse, l'arc-en-ciel est le signe à partir duquel Dieu scelle une entente avec les êtres vivants. Les animaux n'en sont pas exclus : « Voici le signe de l'alliance que j'établis pour jamais entre moi et vous, et tous les animaux vivants qui sont avec vous²⁷⁰[.] » Mais Dieu ne communique qu'avec les hommes, comme pour dire leur supériorité sur les animaux, qui ne sont pas représentés comme étant doués de langage. Rimbaud revient sur cette dichotomie en faisant du lièvre un entremetteur avec Dieu. Il suggère probablement ainsi que l'homme et l'animal ne sont pas en tous points dissemblables.

On remarquera comment l'homme ne rend pas compte du symbole de l'arc-en-ciel dans le poème. La communication divine n'est qu'animale. Il n'est pas exclu qu'à l'instar de La Fontaine, Rimbaud use du lièvre comme d'un symbole. La prière a lieu dans les « sainfoins » à travers la toile de l'araignée. Si l'œuvre plastique de Louise Bourgeois nous a appris quelque chose, c'est, dans l'optique du dernier chapitre, que le fil de

²⁷⁰ *La Sainte Bible*, traduction de Louis-Isaac Lemaistre de Sacy, Bruxelles, Société biblique britannique et étrangère, 1855, p. 3.

l'araignée est le symbole par excellence du tissage de l'œuvre et de la vie. Les « sainfoins » et la « toile » rappelleraient que le texte est le lieu de prière. Mais pourquoi conférer le pouvoir du langage à l'animal si ce n'est pour marquer conceptuellement un rapport de proximité avec l'homme ? La thèse n'apparaît pas *ex nihilo*. Elle a été popularisée par Charles Darwin, qui publie *On the Origin of Species* en 1859, traduit en français en 1862. Mais Darwin n'est pas vraiment reçu en France avant 1885, puisque, comme l'explique Thomas Glick, l'évolutionnisme est d'abord une thèse d'inspiration française, désignée du nom de transformisme : « *Most French literature on transformism, then, was not concerned with Darwinism*²⁷¹ ». Jusqu'à la toute fin du XIX^e siècle, c'est donc à travers Buffon et Lamarck que l'idée d'une continuité entre les espèces est véhiculée : « *Darwin was only one of many foreigners to be considered in a question that was basically French in inspiration*²⁷². » Le transformisme a donc pu étendre la question du matérialisme à celle des animaux. Or le langage en étant thématiquement le signe, ce serait, comme contenu, le véhicule du matérialisme qui, dans le poème, en dirait l'étendue.

Le deuxième élément concerne la naissance de la chimie moderne. *H* demande au lecteur de « trouve[r] Hortense » sur « le sol sanglant et par l'hydrogène clarteux » (*OC*, p. 313-314). L'appel clarifie le titre, qui se réfère notamment au symbole de l'élément d'hydrogène. Celui-ci est isolé par Cavendish et nommé par Lavoisier au XVIII^e siècle. Qu'il soit « clarteux » montre qu'il est surtout pensé comme une source de lumière. Depuis le début du XIX^e siècle, Paris est éclairée au gaz d'hydrogène, ce qui lui

²⁷¹ Thomas Glick, *The Comparative Reception of Darwinism*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1988, p. 164.

²⁷² *Loc. cit.*

vaut des anglais le surnom de « *City of Lights* ». Dans « De l'éclairage à Paris », article paru en 1873 dans *La Revue des Deux Mondes*, Maxime Du Camp retrace la création de la « thermolampe » de Philippe Lebon :

Il fit des expériences publiques, et d'après la description qui en a été publiée on voit que c'était une illumination complète des appartemens [*sic*], des cours, des jardins par mille points lumineux qui affectaient la forme de rosaces, de gerbes et de fleurs. Tout Paris cria au miracle²⁷³[.]

On perçoit l'invention comme étant providentielle, car elle permet de faire reculer une criminalité alors galopante : « Il était réservé au gaz d'apporter dans nos villes une clarté qui en fait l'ornement et la sécurité²⁷⁴. » Le « gaz hydrogène²⁷⁵ » de Lebon reconduit une symbolique qui, depuis la Genèse et Platon, renforcée par l'*Aufklärung*, véhicule le progrès et la connaissance.

Dans le contexte rimbaldien, l'hydrogène révisé l'atomisme antique qui, créé par Leucippe et Démocrite, fonde le matérialisme antique. Dans la « constitution de l'atome », Lucrèce propose qu'il faille « reconnaître qu'il existe des corps qui cessent d'être divisibles en parties et qui sont d'une nature minimale²⁷⁶ ». L'atome n'est pas un concept scientifique chez Lucrèce, mais constitue une hypothèse à partir de laquelle la permanence du monde physique est posée :

Et puisqu[e les atomes] existent, il te faut reconnaître qu'ils sont aussi compacts et éternels. Enfin, si en parties minimales elle avait coutume de contraindre tout à se résoudre, la nature créatrice, alors, ne pourrait rien renouveler à partir d'elles, pour la bonne raison que, ce qui n'est doté d'aucunes parties, ne peut avoir ce qui est nécessaire à la matière génératrice, la variété des connexions, poids, chocs, rencontres, mouvements grâce auxquels toute chose se forme²⁷⁷.

L'inscription de l'hydrogène chez Rimbaud pose le matérialisme sur des bases empiriques et non plus philosophiques : il a été isolé et brûlé tous les jours à Paris. Il

²⁷³ Maxime Du Camp, « De l'éclairage à Paris », *La Revue des Deux Mondes*, 105 (1873), p. 779.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 777.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 778.

²⁷⁶ Lucrèce, *De la nature des choses*, Paris, Gallimard, 2010, p. 67.

²⁷⁷ *Loc. cit.*

légitime ainsi une vision du monde qui chez Lucrèce n'était qu'une hypothèse. À l'air ambiant, l'hydrogène brûle et produit de l'eau, ce qui réfute *de facto* la théorie des quatre éléments d'Empédocle, par exemple. L'avenir matérialiste n'est pas n'importe quelle vision du monde, mais ce qui à l'aide de la science, se constitue comme seule épistémologie légitime. Le matérialisme poétique de Rimbaud est, pour emprunter à la juste traduction de Heidegger, l'« il est » de ce qui est.

« *Son cœur ambre et spunk* »

Dans *De Rerum natura*, Lucrèce qualifie les « corps premiers » que sont les atomes de « semences des choses²⁷⁸ ». Cette comparaison me permet de revenir au « *spunk* » de « Dévotion », qui d'après Antoine Fongaro signifierait « sperme²⁷⁹ ». J'aimerais d'abord montrer que l'acception est incertaine et n'est pas unique. Le mot référencé est d'abord « *spunk* » : Guyaux en est réduit à suivre la graphie de *La Vogue*, car le manuscrit de ce poème reste introuvable. « *Spunk* » a bien ce sens, mais il est extrêmement rare à l'époque. Avant 1875, je n'ai trouvé qu'une mention dans le *Green's Dictionary of Slang* de 1870, qui renvoie à ce limerick non référencé, et des moins élégants : « *That he can't go piss, / But the spunk with the piddle comes bubbling²⁸⁰.* » Pour une référence textuelle, il faut attendre *The Oxford Dictionary of Modern Slang* de 1888. Mais le mot étant tiré du *slang*, il n'est pas anormal qu'il soit d'abord apparu dans le langage courant. Or *The*

²⁷⁸ Lucrèce, *De la nature des choses*, Paris, Gallimard, 2010, p. 37.

²⁷⁹ Antoine Fongaro, « Le dernier Rimbaud : Dévotion et le zutisme », *Rivista di Letterature moderne e comparate*, 65 (2012), p. 177.

²⁸⁰ « Spunk ». *Green's Dictionary of Slang*, Londres, Chambers Harrap Publishers [en ligne], <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199829941.001.0001/acref-9780199829941-e-44417?rskey=42EozT&result=4>, page consultée le 4 octobre.

Oxford English Dictionary répertorie au moins quatre autres acceptions sous sa forme nominale (étincelle, amadou, allumette, courage/esprit) et deux sous sa forme verbale (faire preuve de courage/esprit et « *to leak out, to become known*²⁸¹ »).

L'« ambre » du « cœur ambre et *spunck* » recoupe plusieurs de ces sens. Il faut d'abord distinguer entre l'ambre grise et jaune. La première est extraite du cachalot pour entrer dans la composition chimique des parfums et la seconde est une résine fossile :

1. L'ambre grise fait écho, dans « Dévotion », à « Circeto des hautes glaces, grasse comme le poisson » (*OC*, p. 314). « Circeto » a suscité son lot de commentaires. Michael Riffaterre considère que ce lieu « réunit deux noms tirés de la mythologie, celui de la magicienne Circé et celui d'une déesse marine, Céto, mère des Gorgones²⁸² ».
2. L'ambre jaune a aussi une résonance mythologique à travers la figure de Phaéon. Fils du soleil et de l'Océanide Clymène, il emprunte le char du soleil, et manquant d'incendier la terre en s'en approchant, est puni par Zeus, qui le foudroie. Dans ses *Métamorphoses*, Ovide relate comment, peinées par le châtement, ses sœurs se transforment en peupliers, pleurant à jamais sur sa tombe : « De cette écorce leurs larmes coulent encore ; elles distillent en perles d'ambre de leurs jeunes rameaux et se durcissent au soleil²⁸³. » L'ambre jaune est donc un symbole de mémoire. Mais les Grecs le désignaient aussi comme « *elektron* », c'est-à-dire comme « électricité » : « Dès le temps de

²⁸¹ *The Oxford English Dictionary, tome X*, Oxford, Clarendon Press, 1933, p. 2212.

²⁸² Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, 125-126 dans Pierre Brunel, *Éclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, José Corti, 2004, p. 618-619.

²⁸³ Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Firmin-Didot, 1850, p. 277.

Thalès (600 ans avant notre ère), on avait reconnu que le succin [l’ambre jaune] frotté attirait et repoussait des brins de paille, de légères parcelles ; et plus tard on a nommé force électrique toutes les actions analogues à celles de l’ambre jaune²⁸⁴. » Après Franklin, Ampère et Faraday, l’électricité est un phénomène scientifiquement compris en cette fin de XIX^e siècle. Il y a peut-être, ici aussi, une manière oblique d’inclure la science.

Plusieurs de ces acceptions s’inscrivent particulièrement bien dans le contexte de « Dévotion » :

1. « Faire preuve de courage » : la nuit et le Nord, dans lesquels sont plongés Circeto, constituent son lieu désigné.
2. « Étincelle, amadou, allumette » : il y a un écho à l’éclairage du poète, à la « nuit rouge » (*OC*, p. 314) de Circeto.
3. « Électricité » : c’est dans le contact avec le lieu que se constitue la force.

On remarque aussi comment ils dévoilent le « cœur » de Circeto. La métaphore du cœur sert souvent à illustrer un centre invisible en poésie : dans « L’Idéal » de Baudelaire, il est notamment « profond comme un abîme²⁸⁵ ». Le sperme, l’étincelle, l’électricité « *leak out* » dans « Dévotion », à l’image du « *spunk* » qui les détermine : le « cœur » de Circeto s’ouvre au lecteur. « Circeto des hautes glaces » (*OC*, p. 314) est un lieu de vie, qui garde le texte en « mémoire », disponible.

Rappelons aussi que Rimbaud n’utilise que rarement des emprunts littéraires à l’anglais. Faudrait-il voir une signification dans ce statut d’exception ? Y a-t-il un

²⁸⁴ « Électricité », *Littre* [en ligne], <https://www.littre.org/definition/%C3%A9lectrique>, page consultée le 5 octobre 2018.

²⁸⁵ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise éditeurs, 1861, p. 45.

rapprochement à faire, par exemple, entre le « *spleen* » de Baudelaire et le « *spunck* » de Rimbaud ? C'est le point de départ de l'idéal chez Baudelaire, qui marque la sortie hors du matérialisme. Il fonde une attention portée à la vie chez Rimbaud. *Spleen* et *spunk* partent de contextes similaires, d'une véhémence ontologique, pour prendre deux voies contraires : la métaphysique et le matérialisme. C'est peut-être aussi une manière de marquer une distance vis-à-vis du maître des voyants. Le « *spunck* » de Rimbaud dit qu'il n'y a rien hors du monde du texte.

Une éthique du compressé. Sur « Les Ponts »

Des ciels gris de cristal. Un bizarre dessin de ponts, ceux-ci droits, ceux-là bombés, d'autres descendant ou obliquant en angles sur les premiers, et ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal, mais tous tellement longs et légers que les rives chargées de dômes s'abaissent et s'amointrissent. Quelques-uns de ces ponts sont encore chargés de masures. D'autres soutiennent des mâts, des signaux, de frêles parapets. Des accords mineurs se croisent, et filent, des cordes montent des berges. On distingue une veste rouge, peut-être d'autres costumes et des instruments de musique. Sont-ce des airs populaires, des bouts de concerts seigneuriaux, des restants d'hymnes publics ? L'eau est grise et bleue, large comme un bras de mer. – Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie. (OC, p. 300)

La critique a remarqué qu'il n'y a quasiment jamais d'article dans les titres du recueil.

Les Illuminations et « Les Ponts » font figure d'unique exception à la règle. Il semble qu'on souligne, dans les deux cas, la pluralité de l'objet désigné. « Les Ponts », ce peut être en effet

1. Une passerelle.
2. Le tillac d'un bateau.

3. Et ainsi que le note Pierre Brunel, « *pontus*, en latin, c'est la mer²⁸⁶ ».

C'est *a fortiori* « le Flot salé, la Haute Mer, l'Espace marin, le Grand Large. Le mot grec *pontos* [ou *pontus*] désigne l'étendue marine comme lieu de passage et de navigation, là où le voyageur n'aperçoit plus les côtes²⁸⁷ » précise Jacques Desautels. Du premier coup d'œil, on est loin de cette eau « grise et bleue, large comme un bras de mer ». Or comme substantif, le « large » désigne le « *pontus* », le « grand Large ». Il y a ainsi une tension entre l'ouverture et l'encadrement des eaux, dont le « canal » est à l'image. Le mot cristallise néanmoins toutes les métamorphoses : « Quelques-uns de ces ponts sont encore chargés de mesures. D'autres soutiennent des mâts, des signaux, de frêles parapets. » Les mesures renvoient aux habitations dont les ponts du Moyen Âge étaient pourvus ; les « mâts » et « signaux » au navire ; le parapet se retrouve sur chacun d'eux.

Le poème se conçoit dans un esprit de compression. La représentation opère entre deux mouvements, du haut vers le bas et du bas vers le haut. Les ponts sont d'abord « chargés » de mesures et les « rives », elles aussi, « chargées de dômes s'abaissent et s'amoindrissent ». L'empiètement des ponts réduit la démarcation naturelle entre la terre et l'eau. Mais il y a également un mouvement inverse, du bas vers le haut : « Des accords mineurs se croisent, et filent, des cordent montent des berges. » Le navire (pont de sens 2) vient de la musique (« accords mineurs ») et du texte (« filent »). Mais filant de la berge vers le bateau, ce dernier perd toute utilité, puisque les cordes de son mât l'arriment à la terre ferme.

²⁸⁶ Pierre Brunel, *Éclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, José Corti, 2004, p. 292.

²⁸⁷ Jacques Desautels, *Dieux et mythes de la Grèce antique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 87.

Le bateau n'est donc plus autonome, à l'instar de la musique et du texte, qui le produisent. Ces derniers viennent probablement du dessin, que le début du poème pose comme véritable matrice représentationnelle. Or ce n'est pas un dessin comme les autres, mais un « bizarre » dessin, mot qui sous sa forme primitive « bigarre », a donné « bigarré²⁸⁸ ». Cette tension entre le dessin et la couleur ouvre sur le débat sempiternel sur la préséance de l'un ou de l'autre. Son acmé est sans doute la querelle du *coloris* qui, comme le rappellent Hugh Honour et John Fleming, opposa Poussin à Rubens : « Poussinistes [...] declared that drawing, which appealed to the intellect, was superior to color, which appealed only to the eye. Rubénistes argued that color was necessary for a truthful imitation of nature, which they held to be the prime aim of art²⁸⁹ ». Or quand en clausule, « un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie », c'est le « bizarre dessin » en son ensemble qui est aboli. Rimbaud n'oppose pas le dessin et la couleur, mais les place dans le même sac. Il ne peut tolérer l'idée d'une expression de l'intellect – « dessin » a la même racine que « dessein²⁹⁰ » – ni celle d'une représentation transparente de la réalité, rejetant une conception ostensive du langage. Quand Vernon Philip Underwood renvoie le poème aux ponts londoniens²⁹¹, c'est donc manifestement les séjours de Rimbaud en Angleterre qui dictent sa lecture, puisque le poème ne donne pas les signes de ce rapprochement et dénie toute transparence au représenté.

²⁸⁸ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 243.

²⁸⁹ Hugh Honour et John Fleming, *A World History of Art*, Londres, Laurence King, 2009, p. 609.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 634.

²⁹¹ Vernon Philip Underwood, *Rimbaud et l'Angleterre*, Paris, Nizet, 1976, p. 288.

La comédie de cristal

Qu'est-ce au juste que cette « comédie » qui, structurant le poème, est abolie *in extremis* ? Il y a peut-être une référence à un ouvrage de Baudelaire, *De l'essence du rire, et généralement du comique dans les arts plastiques*, dans lequel le poète dégage notamment la spécificité du « grotesque » : « Le rire est l'expression de l'idée de supériorité, non plus de l'homme sur l'homme, mais de l'homme sur la nature²⁹² ». Le « bizarre dessin » est bien « grotesque » en ce qu'il empiète sur l'étendue d'eau et de terre : il faut attendre la chute du rayon pour que cette expression du dessein de la représentation soit abolie. Mais la chute elle-même trouve un écho chez Baudelaire : « Il est certain, si l'on veut se mettre au point de vue de l'esprit orthodoxe, que le rire humain est intimement lié à l'accident d'une chute ancienne, d'une dégradation physique et morale²⁹³. » Si la « chute ancienne » fonde la comédie chez Baudelaire, celle du rayon la détruit chez Rimbaud : il s'agirait, dans « Les Ponts », d'une chute seconde, qui annule la première.

À l'instar d'« Enfance III », la fin de « Les Ponts » détruit ce que le poème représente. Or si, dans un retournement dont Rimbaud a le secret, le rayon ne tombe qu'en toute fin de poème, c'est peut-être que, tel un écrin, sa représentation était, dès l'incipit, cloisonnée par « des ciels gris de cristal ». De fait, bien qu'on souligne souvent ses qualités de transparence, le cristal figure aussi le compartimentage. Dans les « Camélia et pâquerettes » de Gautier, « on admire les fleurs de serre / qui loin de leur

²⁹² Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Paris, Lévy, 1868, p. 375.

²⁹³ *Ibid.*, p. 363.

soleil natal, / comme des bijoux mis sous verre, / brillent sous un ciel de cristal²⁹⁴ ». Ce dernier illustre une forme d'hermétisme, le détachement des « fleurs », qui en serre, ne font plus tout à fait partie de la réalité. Mais le cristal représente aussi une conception chrétienne de l'au-delà. Dans la vision d'Ézéchiel par exemple : « Au-dessus de la tête des animaux on voyait un firmament qui paraissait comme un cristal étincelant et terrible à voir, qui était étendu sur leurs têtes²⁹⁵. » Ou dans la Genèse : « Dieu fit le firmament ; et il sépara les eaux qui étaient sous le firmament, d'avec celles qui étaient au-dessus du firmament. [...] // Et Dieu donna au firmament le nom de Ciel²⁹⁶. » Chrétien ou romantique, le cristal délimite, ce qui, dans le contexte de « Les Ponts », implique deux choses : d'abord que la représentation ne correspond pas à l'impératif rimbaldien d'une ouverture à la vie, ensuite que le rayon tarde peut-être à tomber car le représenté est sous scellé.

Dans « La Comédie en trois baisers », le rapport au cristal était un peu différent. Dans ce poème de 1870, Rimbaud met en scène trois baisers – aux chevilles, aux yeux et au sein – dont l'audace progressive est exprimée par la modulation d'un rire. Du « rire très mal » (*OC*, p. 68) au « bon rire qui voulait bien » (*OC*, p. 68), la comédie figure deux choses : l'expression de l'intériorité et le retranchement de la pudeur. À l'occasion du tout premier baiser, Rimbaud utilise aussi un néologisme révélateur : « – Je baisai ses fines chevilles... / – Elle eut un long rire très mal / Qui s'égrenait en claires trilles, / – Une risure de cristal... » (*OC*, p. 68) André Guyaux y voit un dérivé de

²⁹⁴ Théophile Gautier, *Émaux et camées*, Paris, Charpentier, 1884 [1852], p. 189.

²⁹⁵ *La Sainte Bible*, traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy, Bruxelles, Société biblique britannique et étrangère, 1855, p. 670.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 1.

« brisure » (*OC*, p. 831) : la « risure » briserait, par le rire, le cristal. En consentant au plaisir sexuel, elle ouvrirait son monde.

La comédie n'a pas le même sens dans « La Comédie en trois baisers » et « Les Ponts » : elle rapproche ou éloigne du matérialisme. Elle n'a pour noyau que d'être l'expression de quelque chose. En regard de la « comédie magnétique » (*OC*, p. 294) de « Parade » il serait aussi difficile de l'assigner à une contre-poétique. Mais le cristal reste ce qui oblitère la vie. Est-il brisé dans « Les Ponts » ? La question revient à se demander si le cristal est anéanti ou si, par une brèche, il permet l'anéantissement du représenté – auquel il serait extérieur. Avant que le rayon ne tombe, l'eau est décrite comme étant « grise et bleue », alors que, plus tôt, les ciels n'étaient que « gris ». On peut voir un jeu de reflet selon deux possibilités différentes :

1. L'eau est grise comme reflet et bleue en elle-même.
2. L'eau est grise et bleue comme reflet, ce qui signifie qu'il y a une brèche dans le cristal, laissant entrevoir les nuages.

Cette deuxième hypothèse expliquerait pourquoi le rayon ne tombe qu'à la toute fin du poème, une « risure de cristal », entre le début et la fin, étant apparue.

Le pont redit en tous cas le caractère métaphysique du cristal. Claude Thomasset rappelle qu'il « représente spatialement le passage dans l'Au-delà²⁹⁷ ». Dans « Villes » aussi, un « pont court conduit à une poterne immédiatement sous le dôme de la Sainte-Chapelle » (*OC*, p. 303). Et « Après le déluge » demande à ce qu'il soit recouvert : « Écume, roule sur le pont, et par-dessus les bois » (*OC*, p. 290). Alors que le bois borne

²⁹⁷ Claude Thomasset, « Introduction » dans Danièle James-Raoul et Claude Thomasset (dir.), *Les Ponts au Moyen Âge*, Paris, PUPS, 2006, p. 11.

un espace de l'indisponible, le pont donne sur celui-ci. « Les Ponts » est le poème de la collision. Pierre Brunel rappelle que « *pons* est à rattacher à une série de termes indoeuropéens désignant le chemin, comme [...] le grec *patos* “chemin” et peut-être *pontos* “mer” au sens de “lieu de passage”²⁹⁸ ». Mais les rives « s'abaissent et s'amoindrissent » étant « chargées de dômes » : « charger », précisons-le, est issu de « *carrus* “chariot” (char)²⁹⁹ ». En clausule aussi, le « rayon », de « *radius* » qui désigne la roue d'un chariot³⁰⁰, efface ces chemins. Ces derniers s'empilent et s'éliment ; le rayon « roule » et les délite. La voie portant hors du monde est effacée par le mouvement. « Les Ponts » est le poème de la compression des métaphores, des véhicules. C'est le mouvement, le progrès qui l'emporte, comme le voulait « Après le déluge » : « roule sur le pont » et « montez et roulez » (*OC*, p. 290). Hugo Friedrich qualifiait « Les Ponts » de « poésie abstraite³⁰¹ ». Mais le rayon la ramène vers nous, l'étale sur la feuille, l'aplatit. Elle n'est plus que surface, visible, est disponible.

²⁹⁸ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 1705.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 422.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 1842.

³⁰¹ Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie générale française, 1999 [1956], p. 124.

Le disponible et l'hermétique

« *Dévotion* » amovible

À ma sœur Louise Vanaen de Voringhem : – Sa cornette bleue tournée à la mer du Nord. – Pour les naufragés.

À ma sœur Léonie Auboïs d'Ashby. Baou – l'herbe d'été bourdonnante et puante. – Pour la fièvre des mères et des enfants.

À Lulu, – démon – qui a conservé un goût pour les oratoires du temps des Amies et de son éducation incomplète. Pour les hommes ! À madame ***.

À l'adolescent que je fus. À ce saint vieillard, ermitage ou mission.

À l'esprit des pauvres. Et à un très haut clergé.

Aussi bien à tout culte en telle place de culte mémoriale et parmi tels événements qu'il faille se rendre, suivant les aspirations du moment ou bien notre propre vice sérieux,

Ce soir à Circeto des hautes glaces, grasse comme le poisson, et enluminée comme les dix mois de la nuit rouge, – (son cœur ambre et spunck), – pour ma seule prière muette comme ces régions de nuit et précédant des bravoures plus violentes que ce chaos polaire.

À tout prix et avec tous les airs, même dans des voyages métaphysiques. – Mais plus *alors*. (OC, p. 314)

« *Dévotion* » se présente d'emblée comme étant, pour nous, le poème de la contradiction.

On a d'abord considéré qu'il était l'un des plus hermétiques des *Illuminations*. Il semble ensuite exalter la religion et le sujet, entrant en discordance avec le matérialisme affirmé jusqu'ici. Cette partie veut réfuter ces deux présupposés. J'irai plus loin en essayant de montrer qu'il s'agit de l'un des meilleurs exemples de ce que j'ai appelé la disponibilité des poèmes de Rimbaud. Ce sera aussi le lieu d'un retour plus explicite au thème de l'illisibilité. Je sortirai brièvement du recueil pour comparer *Les Illuminations* à l'hermétisme romantique. Je distinguerai, ce faisant, entre des acceptions différentes de la notion d'hermétisme. Mais pour que ces analyses s'arriment à une base solide, je commence, suivant le *modus operandi* de cette thèse, par une microlecture du poème.

Une analyse diachronique des lectures de « Dévotion » montre une évolution sur le thème du matérialisme. On y a vu une prière, puis, progressivement, l'expression de sa déconstruction. Dans son analyse formelle du poème, Michel Murat explique qu'« à partir du § 4 le poème ne s'accroche plus qu'à l'anaphore initiale du *à*³⁰² », ne disant plus rien des raisons (« pour ») et du contexte (entre tirets) de la dévotion. En fait, cela commence peut-être dès la fin du § 3, qui initie une dévotion autonome (« À madame*** »), laissée sans suite. Il y a en effet une segmentation progressive en blocs autonomes, dont l'effet est de modifier la teneur de la prière. Mario Richter argue que, dès l'entame, un élément exogène transgresse le modèle institué entre destinataire et destinataire³⁰³. Or, du point de vue du croyant, la dévotion n'est-elle pas d'emblée une structure triangulaire, dont Dieu est la pointe ultime et nécessaire ? Il reste que « sa cornette tournée à la mer du Nord » et « l'herbe d'été bourdonnante et puante » ne sont pas, au sens strict, constitutifs de la prière, mais qualifient plutôt le contexte d'énonciation de cette dernière, comme pour montrer que la dévotion ne va jamais plus loin que le sujet qui l'énonce, reste matériellement ancrée dans l'espace et le temps du vœu.

Rimbaud n'est pourtant sans doute pas insensible à certains types de prières chrétiennes. Dans le premier alinéa, « À ma sœur Louise Vanaen de Voringhem : – Sa cornette bleue tournée à la mer du Nord. – Pour les naufragés », on peut considérer qu'il emprunte à la forme de l'ex-voto marin. Chantal Paisant précise que ce dernier met « en relation trois univers dont il dramatise les rapports de force : les éléments déchaînés, la

³⁰² Michel Murat, *L'Art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2002, p. 330.

³⁰³ Mario Richter, *Les Deux « Cimes » de Rimbaud, « Dévotion » et « Rêve »*, Paris et Genève, Skatkiné, 1986, p. 21.

vaine lutte des hommes pour échapper à la mort imminente [et] l'univers céleste d'où le secours est venu³⁰⁴ ». Or il n'y a pas d'intervention divine dans le poème. La dévotion n'est pas prospective, n'intercède pas en faveur du navire : elle est rétrospective, se recueille auprès des noyés. La forme de l'ex-voto marin ne recoupe donc qu'imparfaitement la structure ternaire de ce premier alinéa.

Il faut peut-être davantage se tourner vers les modèles antiques. Annick Charles-Saget rappelle que la prière grecque n'était pas uniquement un « acte cultuel », mais un « acte de langage³⁰⁵ » également. Dans la *Rhétorique*, Aristote rapprochait l'expérience de prière de la mendicité, considérant que « des deux côtés il y a des demandes³⁰⁶ ». Aussi le philosophe se propose-il de « restituer [l]e lien entre “penser” et “faire des vœux”³⁰⁷ », considérant que la réflexion témoigne aussi de combativité. Le rapprochement me semble aisé avec *Dévotion*, qui appelle, en toute fin, à des « bravoures plus violentes que ce chaos polaire ». C'est, précise Annick Charles-Saget, une manière pour Aristote de tordre le cou au destin : « L'énoncé des vœux suppose une certaine force devant les obstacles dont la Τύχη [Tyché, la Fortune ou le hasard] est l'emblème. Il manifeste un penser et vivre qui trouve en soi la racine de sa propre ardeur³⁰⁸. » La prière grecque adopte aussi un « schéma ternaire » comme le note Danièle Aubriot-Sévin : au

³⁰⁴ Chantal Paisant, « Pirates et miracles. La mise en scène de l'ex-voto dans les journaux de voyage de religieuses missionnaires (début du 19^e siècle) » dans Sylvie Requemora, Sophie Linon-Chipon (dir.), *Les Tyrans de la mer. Pirates, corsaires et flibustiers*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002, p. 216.

³⁰⁵ Annick Charles-Saget, « Sur le sens de l'euchè, – vœu et prière – dans la pensée politique d'Aristote », *Revue des Sciences Religieuses*, 67 (1993), p. 41.

³⁰⁶ Aristote, *Poétique et Rhétorique*, Paris, Hachette, 1993, p. 296.

³⁰⁷ Annick Charles-Saget, « Sur le sens de l'euchè, – vœu et prière – dans la pensée politique d'Aristote », *Revue des Sciences Religieuses*, 67 (1993), p. 47.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 51.

diptyque de l'adresse et de la demande se joignait « une partie intermédiaire consistant en l'énoncé d'arguments propres à persuader le dieu³⁰⁹ ».

Il reste que le poème dévoie le caractère spirituel de la dévotion. Je vois au moins deux arguments pour étayer ce propos. Le premier est que la prière soit « muette » : elle ne se rend ni à Dieu ni aux destinataires. En principe, elle n'existe même pas comme acte de parole, mais seulement comme fait textuel. Antoine Fongaro propose qu'elle soit « une prière mentale qui n'a pas besoin d'être prononcée³¹⁰ ». Cela peut induire en erreur si l'on entend par là que la dévotion a un effet extérieur ou qu'elle n'est que psychologiquement motivée. Le mutisme n'est généralement pas non plus un acte délibéré. Certes, il n'est pas l'aphasie, trouble phonologique, mais est dicté, en sa définition courante, par un contexte. Ce dernier n'est manifestement pas « mental » ou psychologique, mais, pourrait-on dire, empirique : c'est parce que la prière n'est pas entendue qu'elle est « muette ».

Le deuxième élément de dévoiement est dans la prolongation du premier. Ce sont les dimensions extra-mentales qui finissent par prendre toute la place dans le poème. L'espace et le temps font en effet que s'invagine peu à peu le subjectif. On retrouve le premier dès l'entame, avec les noms à rallonge, « Louise Vanaen de Voringhem » et « Léonie Auboïs d'Ashby ». À la fin du poème, l'espace prend même la place du destinataire avec Circeto. Albert Henry considère que la « "valeur votive"³¹¹ » de la prière est dérégulée dans le dernier alinéa avec « à tout culte » et « à tout prix ». Mais,

³⁰⁹ Danièle Aubriot-Sévin, *Prière et conceptions religieuses en Grèce ancienne jusqu'à la fin du V^e siècle av. J.-C.*, Lyon, Maison de l'Orient, 1992, p. 200.

³¹⁰ Antoine Fongaro, « Le dernier Rimbaud : Dévotion et le mutisme », *Rivista di Letterature moderne e comparate*, 65 (2012), p. 178-179.

³¹¹ Albert Henry, *Contributions à la lecture de Rimbaud*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1998, p. 199.

dans le pénultième alinéa, « Ce soir à Circeto des hautes glaces [...] pour ma seule prière muette », on peut aussi considérer que la dévotion ne repose plus sur les bases établies. L'espace, Circeto, est, d'une part destinataire, de l'autre cela même qui permet la prière. L'extrait compresse l'énonciation : le non-dit, mot reflété, peut être lu, mais n'a d'autre visibilité que textuelle. Le destinataire ne peut, en tant qu'espace, possiblement entendre la prière : la prière est « muette » dans sa structure même. Mais étant reflétée, cette dernière est également rendue possible, comme texte. Or Circeto n'est peut-être qu'une destination et non un destinataire. Elle peut, en effet, bien que non exclusivement, être deux choses différentes :

1. Le destinataire.
2. Le lieu dans lequel se trouve le destinataire.

On ne sait pas si le destinataire est rendu au « chaos polaire » à la fin ou si, le poème durant, il est dans une quête vers ce lieu. Cela montre aussi la difficulté à faire de « Dévotion » une prière mentale : le sujet est, en tant que tel, invisible et insituable. La fin du poème montre aussi que la prière n'est pas uniquement déconstruite, mais s'enroule sur elle-même. Son ancrage dans l'espace et le lieu fonde son mutisme, mais sa visibilité également, comme poème du retenu.

Chez Baudelaire, c'est la nature qui est frappée de mutisme, comme le montre « Élévation » : « Celui dont les pensers [*sic*], comme des alouettes, / Vers les cieux le matin prennent un libre essor, / – Qui plane sur la vie, et comprend sans effort / Le langage des fleurs et des choses muettes³¹². » La nature n'est pas, chez Rimbaud, une chose morte qu'il ne sied qu'à l'intelligence de réanimer : « telle place de culte

³¹² Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise Éditeurs, 1861 [1857], p. 14.

mémoriale » prête au souvenir et « les oratoires du temps des Amies » sont génératrices de dévotions. Rimbaud change le rapport baudelairien du sujet à la réalité. En caricaturant légèrement, on dirait que, chez lui, « je » est muet et les choses parlent. « Je » est d'ailleurs grammaticalement absent ; géographiquement, on ne sait pas où il se trouve ; psychologiquement, on ignore ce qui le motive.

Le sujet est un objet amovible dans la structure de « Dévotion ». Le dernier alinéa, « À tout prix et avec tous les airs, même dans des voyages métaphysiques. – Mais plus *alors* », finit d'en faire une unité vide, entièrement déterminée par des variables extérieures. En lisant les tout derniers mots, « Mais plus *alors* », Jean-Luc Steinmetz se demande si nous sommes « du côté du *more* ou du *nevermore*³¹³ », empruntant à la formule célèbre d'Edgar Allan Poe. La réponse est sans doute : les deux, puisque la clause n'est pas une proposition unitaire, mais constitue une structure de possibilité. Philologiquement, « mais » vient de « *magis* », qui signifie « plus, davantage³¹⁴ ». « Plus » a historiquement « concurrencé *magis*³¹⁵ », et finira par s'y substituer. Or comme le note Steinmetz, « plus » peut être « la deuxième partie d'une formule négative³¹⁶ », à l'instar du sens courant de « mais ». « Mais plus » réduit ainsi la dévotion à sa plus simple expression – le « plus », le « moins » et le « neutre » – dans laquelle quatre possibilités sont théoriquement dégagées (++, --, +-, -+).

Deux des mots (« mais » et « alors ») ont aussi un sens temporel. Ils schématisent la répartition des sens en fonction des relations établies. Si, dans l'avant-dernier alinéa, le

³¹³ Arthur Rimbaud, *Les Illuminations*, Paris, Flammarion, 1989, p. 179.

³¹⁴ « Mais », dans le dictionnaire en ligne du CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/mais>, page consultée le 23 juillet 2018.

³¹⁵ « Plus », dans *Ibid.*

³¹⁶ Arthur Rimbaud, *Les Illuminations*, Paris, Flammarion, 1989, p. 179.

lieu, Circeto, se posait comme destinataire possible, on peut ici considérer que c'est le temps qui assume cette fonction. André Guyaux remarque en effet que la formule votive « à » se maintient « jusqu'au dernier mot, souligné, incorporant la voyelle *a* : “alors”³¹⁷ ». C'est une hypothèse qui, étymologiquement, est corroborée, « la création de *alors* résult[ant] d'un renforcement de l'adv[erbe] lors³¹⁸ ». La dernière prière (« à ») étant dévolue au temps (« lors »), elle subsume toute circonstance particulière pour faire de la prière une structure dans laquelle l'axiologie (le gain et la perte) dépend entièrement de circonstances extérieures. La problématique ne serait donc pas disjonctive – il ne s'agirait pas de savoir s'il y a du « *more* » ou du « *nevermore* » –, mais structurelle, modéliserait les usages objectivés de la dévotion.

Il n'est pas étonnant que cette théorie des « bravoures » ait lieu dans le contexte arctique de Circeto. On se souviendra que, dans « Mauvais sang », le froid constituait déjà le cadre dans lequel s'exprimait la force : « Sur les routes, par des nuits d'hiver, sans gîte, sans habits, sans pain, une voix étreignait mon cœur gelé : “Faiblesse ou force : te voilà, c'est ta force [...]”. » (*OC*, p. 250) Le pôle innerve le sujet, constitue le socle de sa résilience. Si les « voyages métaphysiques » demandent, au sens courant, « plus alors » de courage – dans l'optique subjective du gain – c'est sans doute parce qu'ils sont singulièrement difficiles. Or cette éthique du courage ne demeure pas moins intégrée à une structure d'ensemble, qui aplatit toute subjectivité ou transcendance. Malgré la référence fort suggestive à Levinas, dont la définition de la subjectivité comme

³¹⁷ Arthur Rimbaud, *Les Illuminations*, Paris, Gallimard, 2009, p. 979.

³¹⁸ « Alors », dans le dictionnaire en ligne du CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/alors>, page consultée le 26 juillet 2018.

« passivité plus passive que toute passivité³¹⁹ », se rapproche, dans *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, de celle que propose « Dévotion », on ne peut globalement pas suivre Jérôme Thélot, qui persiste, bien que dans une perspective non religieuse, à voir une forme résiduelle de spiritualité dans le poème :

Prière non pour être autrement ni pour être en un autre être, prière franchement pour *autrement qu'être*, adressée à une transcendance qui n'est ni une personne ni un Dieu, qui ni existe ni n'existe pas, au-delà de l'étant et au-delà de l'être, mais et qui musicalise et qui aime³²⁰.

Chiasmes de « Dévotion »

On a dit que le sujet était inféodé à l'espace et au temps dans le poème. Je vais montrer, dans cette partie, comment ces derniers s'entrecroisent sans cesse, et quelles sont les conséquences de ce phénomène. Le meilleur exemple de ce dernier vient sans doute de l'avant-dernier alinéa, dans lequel je consigne ponctuellement la présence du temps (T) et de l'espace (E) : « Ce soir (T) à Circeto (E) des hautes glaces, grasse comme le poisson, et enluminée comme les dix mois (T) de la nuit (T) rouge, – (son cœur ambre et spunk), – pour ma seule prière muette comme ces régions (E) de nuit (T) et précédant des bravoures plus violentes que ce chaos polaire. » J'évacue le « chaos » pour le moment, qui au sens propre, n'est ni un espace ni un temps. Ne conservant que les dimensions manifestes, j'obtiens ainsi un chiasme multiple (T-E-T-T-E-T).

Ce type de figure transparait tout au long du poème. Quand il est dit, « Aussi bien à tout culte en telle place de culte (E) mémoriale (T) et parmi tels événements (T) qu'il faille se rendre (E) », on peut lire le chiasme simple (E-T-T-E) en ces termes : la « place

³¹⁹ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1974, p. 18.

³²⁰ Jérôme Thélot, *La Poésie Précaire*, Paris, PUF, 1997, p. 82.

de culte mémoriale » est une mise à disposition spatiale du passé, tandis que « les événements » auxquels il faut « se rendre » projettent spatialement un moment futur. Or le chiasme n'est pas que spatio-temporel, mais prend aussi une teneur axiologique. C'est le cas d'« À l'esprit des pauvres. Et à un très haut clergé », que j'analyse donc avant d'en expliciter la forme chiasmatisque. Pierre Brunel a vu dans la première phrase une référence à l'Évangile : « Bienheureux les pauvres d'esprit ; parce que le royaume des cieux est à eux³²¹. » Or l'« esprit des pauvres », c'est le contraire d'un pauvre d'esprit : le premier fait usage de ses facultés dans le monde terrestre, tandis que le deuxième ne peut qu'espérer une valeur plus grande dans l'au-delà. On peut lire aussi « à un très haut clergé » de la même manière : le clerc, qui croit en un monde supraterrestre, n'est bien placé que dans celui qu'il dédaigne. Matthieu ne dit-il pas que « les derniers seront les premiers, et les premiers seront les derniers³²² » ? On peut ainsi considérer qu'il existe deux types de chiasmes dans ce passage : intertextuel d'une part, textuel de l'autre. Le premier serait organisé à partir du passage identifié par Brunel :

1. « L'esprit des pauvres » ≠ pauvres d'esprit.
2. « Très haut clergé » ≠ les pauvres d'esprit.

Le dernier, c'est-à-dire l'extrait en lui-même, peut également donner lieu à des lectures axiologiques, positive (P) et négative (N), mais elles diffèrent en fonction de l'horizon adopté – que je restitue de manière schématique :

1. Matérialiste : « À l'esprit (P) des pauvres (N). Et à un très haut (P) clergé (N). »

³²¹ *La Sainte Bible*, traduction de Louis-Isaac Lemaistre de Sacy, Bruxelles, Société biblique britannique et étrangère, 1855, p. 781 dans Pierre Brunel, *Éclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, José Corti, 2004, p. 618.

³²² *Ibid.*, p. 798.

2. Religieuse : « À l'esprit (N) des pauvres (P). Et à un très haut (N) clergé (P). »

Je relève finalement un dernier cas, le quatrième alinéa, constituant un jeu sur ce qui est accessible (A) et inaccessible (I) au sens large : « À l'adolescent (I) que je fus (A). À ce saint (I) vieillard (A), ermitage (I) ou mission (A). » La première phrase est temporellement structurée : l'adolescent n'existe plus, le regard, personnel, que l'on porte sur soi ressort ainsi de celui que l'on porte, autrement, sur l'altérité. La structure se prolonge dans la phrase suivante à travers la figure du vieillard, comme pour établir une passerelle narrative. Mais l'inaccessible est alors fondé sur d'autres catégories : spatiale (« ermitage ») et matérialiste (« sainteté »).

Pourquoi ce procédé ? Le chiasme sert généralement à frapper l'imaginaire : Jean Starobinski rappelle qu'il est, parmi les figures de style, « l'une des plus chargées d'énergie³²³ ». Mais il signale plus particulièrement une disponibilité des contenus chez Rimbaud, c'est-à-dire une manière pour le texte de s'afficher comme matrice de sens autonome. Alain Delaunay rappelle en effet que, comme tout « symbole majeur, le chiasme possède une double prégnance pour qui le médite : statique, car le chiasme déploie une réalité, la manifeste, la rend sensible, visible ; dynamique, car il est chemin, carrefour, seuil, passage d'une réalité manifeste à une réalité cachée³²⁴ ». Il est douteux que Rimbaud consente à tracer le chemin d'une « réalité cachée », mais on voit aisément comment le chiasme rend manifeste différents aspects du poème :

³²³ Jean Starobinski, « Sur l'emploi du chiasme dans *Le Neveu de Rameau* », *Revue de métaphysique et de morale*, 2 (1988), p. 188.

³²⁴ Alain Delaunay, « Chiasme, symbolisme », *Universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/acces/bibliotheque-diderot.fr/encyclopedie/chiasme-symbolisme>, page consultée le 24 juillet 2018.

- a. Intertextuel : le fait d'exonder Matthieu, « bienheureux les pauvres d'esprit ; parce que le royaume des cieux est à eux ».
- b. Spatial : à l'instar de la quête de l'inaccessible Circeto.
- c. Temporel : le regard sur l'adolescent révolu par exemple.

Le croisement des dimensions opère la transmutation du représenté en textuel. La figure on ne peut plus poétique de la comparaison y contribue notamment. Dans l'avant-dernier alinéa, elle émaille le chiasme multiple relevé : « grasse *comme* le poisson », « enluminée *comme* les dix mois de la nuit rouge » et « ma seule prière muette *comme* ces régions de nuit ». Henri Meschonnic identifiait cette figure comme étant le signe le plus manifeste de la poéticité : « La pratique de la poésie, au contraire des idées toutes faites, révèle en *comme* le “sésame” d'un rapport nouveau, du mystère possible, le mot même qui signifie “poésie”³²⁵. » Le « comme » de « Dévotion » donne une forme à l'inaccessible, un volume qui le montre en surface. C'est surtout l'espace et le temps, dimensions phénoménologiques qui, par ce procédé, se constituent textuellement : le « chaos polaire » n'est plus un avant-monde, mais le symbole du projeté, le post-monde du texte.

Il est même possible que l'avant-dernier alinéa enchâsse un chiasme dans le chiasme puisque, dans « ce soir à Circeto des hautes glaces, grasse comme le poisson », Marc Ascione a lu, en fin d'extrait, l'« *ICHTYS* » grec, c'est-à-dire le « poisson » dont l'acronyme, « *Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ* », signifie « Jésus Christ Fils de Dieu Sauveur³²⁶ ». Le chiasme est formé à partir de la lettre grecque X (*chi*), dont la forme dicte le fonctionnement. Le Christ y était expressément associé puisque, en grec, c'est

³²⁵ Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 121.

³²⁶ Marc Ascione, « *Dévotion* ou : « “pour être dévot je n'en suis pas moins un homme” », *Parade sauvage*, 4 (1986), p. 80.

aussi la première lettre de son nom, « *XPICTOCT* » : la croix qu'elle forme en faisait un symbole désigné. En outre, surimposant les deux premières lettres de son nom, le « chrisme » (✠) en a longtemps aussi été le symbole. Anne-Orange Poilpré explique la signification de cette figure : « Abréviation dans la graphie des manuscrits grecs, [cet acronyme] se substitue aussi à la personne [de Jésus] dans la sculpture, et permet de représenter le Christ ressuscité³²⁷. » On se souviendra aussi que les « très petits poissons » de la « flache laissée par l'inondation du mois précédent » (*OC*, p. 299) étaient situés dans « l'autre monde, l'habitation bénie par le ciel et les ombrages » (*OC*, p. 300) dans « Ouvriers ». Il y aurait ainsi un télescopage des chiasmes dans « Dévotion », qui en diraient le caractère visible, « même dans des voyages métaphysiques ».

« Notre mère de beauté »

On sait que, à la fin d'« Alchimie du Verbe », la notion de beauté rendait possible une vision du monde matérialiste : « Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté. » (*OC*, p. 269) Je veux aussi montrer qu'elle permet une transition entre la représentation et le texte. Je vais, pour ce faire, d'abord essayer de la définir. Rimbaud prend manifestement ses distances vis-à-vis de ses principales conceptualisations au XIX^e siècle. Stendhal, par exemple, en faisait une réalité psychologique comme l'explique François Landry :

À ses yeux, le sentiment du beau a ses racines dans l'imagination orientée par la recherche d'une satisfaction érotique. Et, comme il en va de tout mouvement de l'esprit cristallisant, l'imagination

³²⁷ Anne-Orange Poilpré, *Maiestas Domini. Une image de l'Église en Occident, v^e-IX^e siècle*, Paris, Cerf, 2005, p. 55.

crée ce qu'elle croit découvrir, en l'occurrence la beauté d'une femme, qui devient aussitôt l'objet de désir³²⁸.

Dans *De l'amour*, il compare le phénomène amoureux à un rameau qui, en l'occurrence, placé dans les grottes de Salzbourg, en reviendrait, par le sel, cristallisé : il propose ainsi que la réalité soit une construction en osmose avec l'imagination. Si Rimbaud rejette la beauté érotique qui, dans le liminaire d'*Une Saison en enfer*, est trouvée « amère » et est « injuriée » (*OC*, p. 245), il faut peut-être y voir aussi, en partie, une critique de Stendhal, pour qui la beauté imaginaire était pensée par le prisme du désir.

Rimbaud n'est pas davantage pris par le mal qui, comme l'explique Antoine Compagnon, a été le grand problème de Baudelaire : « La définition classique ou académique de la beauté, mais aussi la définition stendhalienne, ignorent la damnation qui lui est inhérente, alors que pour Baudelaire l'éternel comme aspiration de l'art [...] dépend du péché. La beauté est d'après le péché³²⁹. » Baudelaire s'inscrit dans les traces de Leibniz qui, avant lui, s'était demandé comment l'existence du mal était compatible avec celle de Dieu. La beauté tire, chez lui, son originalité de l'horrible et de l'abject, comme dans « L'Hymne à la beauté » : « Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques ; / De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant, / Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques, / Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement³³⁰. » Ce n'est pas uniquement le mal, mais toute conception éthique de la beauté que rejette Rimbaud. Quand, dans « Matinée d'ivresse », il s'exclame, « Ô mon Bien ! ô mon Beau ! » (*OC*, p. 297), il faut sans doute assigner l'extrait à une contre-poétique. On peut

³²⁸ François Landry, *L'Imaginaire chez Stendhal : formation et expression*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, p. 147.

³²⁹ Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 69.

³³⁰ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise éditeurs, 1861, p. 52.

en effet y voir une parodie de la conception dont se faisait Platon du beau, qui, comme l'explique Gadamer, en promulguait le caractère anagogique :

Aussi étroitement que Platon rattache l'idée du beau à celle du bien, il a cependant en vue une différence entre ces deux idées, et cette différence implique pour le *beau* une *supériorité* d'un genre spécial. Nous avons vu que le caractère insaisissable du bien a son pendant dans le beau, c'est-à-dire dans le caractère de l'étant et dans la manifestation (*aletheia*) qui lui appartient, dans la mesure où une ultime transcendance est attribuée également au beau. Mais à côté de cela, Platon peut dire que dans la tentative de saisir le bien lui-même, celui-ci se réfugie dans le beau. Le beau se distingue donc du bien, qui est absolument insaisissable, par le fait qu'il est plus facile à saisir. Il appartient à son essence propre d'être quelque chose qui apparaît. Dans la recherche du bien, le beau se montre³³¹.

L'usage de « Mauvais sang », dont le caractère parodique est manifeste, me semble confirmer plus certainement le rejet de la dimension élévatrice de la beauté : « L'amour divin seul octroie les clefs de la science. // Je vois que la nature n'est qu'un spectacle de bonté. » (*OC*, p. 251) Pierre Brunel soulignait qu'« on passait de “Bonté” à “Beauté” quand on allait du brouillon d’“Alchimie du Verbe” au texte définitif³³² ». Cette ambivalence ne s'explique sans doute qu'en ce qu'elle précède la réconciliation, dans la distance, avec la beauté, en clausule. Il faut quand même préciser que la beauté n'est pas la vue chez Platon, qui, dans *Le Phèdre*, prend bien la peine de les distinguer :

La vue est en effet le plus subtil des organes du corps ; cependant elle n'aperçoit pas la sagesse, car nous sentirions naître en nous pour elle d'incroyables amours, si son image ou les images des autres objets vraiment aimables pouvaient se présenter à nos yeux aussi distinctement que celle de la beauté. Seule la beauté a reçu en partage d'être à la fois la chose la plus manifeste comme la plus aimable³³³.

La beauté est parallèle au visible, permet de générer ce qui échappe à ce dernier, le bon. Chez Rimbaud aussi, la beauté produit quelque chose, mais c'est, à revers de Platon, le visible, comme pour en dire la supériorité sur tout le reste. Quand dans « Conte », le génie apparaît « d'une beauté ineffable » (*OC*, p. 293), il apporte avec lui une conception

³³¹ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1976 [1960], p. 336-337.

³³² Pierre Brunel, *Éclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, José Corti, 2004, p. 228.

³³³ Platon, *Œuvres, traduites par Victor Cousin*, Paris, P.-J. Rey Libraire-Éditeur, 1849, p. 58.

du monde en tant que lui-même, manifeste le rejet de toute métaphysique. La « beauté ineffable » ne peut, en tant que telle, être exprimée, mais constitue pourtant une réalité perceptible et textuelle. « Being Beateous » ne paraît d'ailleurs vouloir autre chose que d'explicitier ce phénomène :

Les couleurs propres de la vie se foncent, dansent, se dégagent autour de la Vision, sur le chantier. Et les frissons s'élèvent et grondent et la saveur forcenée de ces effets se chargeant avec les sifflements mortels et les rauques musiques que le monde, loin derrière nous, lance sur notre mère de beauté, – elle se recule, elle se dresse. Oh ! nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux. (OC, p. 294)

Il faut bien distinguer entre les étapes que délimite le poème pour comprendre comment la beauté et la vue ne sont pas exactement une même chose chez Rimbaud :

1. Il n'y a d'abord, « autour de la Vision », ni beauté ni vue – que le texte (peut-être le chant).
2. Le chantier constitue la « mère de beauté ».
3. La beauté se recule avant d'être visible.
4. La beauté « se dresse » et constitue la vision.
5. L'effet – « nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux » –, vient après la vue.

La beauté génère donc la vision, ce pourquoi Rimbaud en fait une « mère de beauté ». Or ce regard n'est pas que phénoménal, mais est aussi poétique. Ce qui est produit, c'est, thématiquement, la vue comme apparence, mais aussi comme lecture. Le texte n'a qu'à être regardé pour avoir un effet. Le beau projette la phaticité du texte, la rend manifeste. C'est en cela qu'il fonde sa disponibilité.

L'immentionnable

On pourrait opposer à la thèse de la disponibilité des textes de Rimbaud que, bien que ce soit pour la déliter, le poète dit l'invisible, identifie un certain nombre de figures métaphysiques : les ponts, le poète accoudé, les « pierres précieuses qui se cachaient » (*OC*, p. 289) d'« Après le déluge » ou encore les « gouffres d'azur, des puits de feu » et les « boules de saphir, de métal » (*OC*, p. 292) d'« Enfance v ». Tout cela fait-il encore partie de la disponibilité ? Je vais, pour répondre à cette question, prendre un détour par les *Fragments* de Parménide, qui, bien avant Rimbaud, ont aussi posé la question de la désignation impossible, du statut de l'irréalité :

[J]e vais te dire quelles sont les deux seules voies de recherche à concevoir : la première – comment il est et qu'il n'est pas possible qu'il ne soit pas – est le chemin auquel se fier – car il suit la Vérité –. La seconde, à savoir qu'il n'est pas et que le non-être est nécessaire, cette voie je te le dis, n'est qu'un sentier où ne se trouve absolument rien à quoi se fier. Car on ne peut ni connaître ce qui n'est pas – il n'y a pas là d'issue possible –, ni l'énoncer en une parole³³⁴.

En fonction des traditions de référence, le passage a donné lieu à des interprétations contradictoires. Platon, par exemple, réfute Parménide en considérant que la poésie constitue une forme de non-être, comme l'explique Lambros Couloubaritsis : « C'est cette étude [du simulacre] qui le conduit à affirmer, contre Parménide, l'existence du non-être³³⁵. » Mais il est peu sûr que cette appropriation corresponde vraiment au propos de Parménide, car le non-être semble désigner la métaphysique davantage que le simulacre chez lui, l'éthique davantage que l'immoral.

Il reste que, hors de ses interprétations multiples, la formulation de l'énoncé interroge. Nestor-Luis Cordero en déplie, à partir d'une autre traduction, le paradoxe :

³³⁴ Jean Beaufret, *Parménide. Le Poème*, Paris, PUF, 2006, p. 79.

³³⁵ Lambros Couloubaritsis, *Aux origines de la philosophie européenne. De la pensée archaïque au néoplatonisme*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2003, p. 358.

« Le non-être est “immentionnable” [...], mais la Déesse³³⁶ *mentionne* [...] que le chemin qui affirme l’existence du non-être est absolument inconnaissable³³⁷ ». Pourquoi nommer le « chemin » si, à l’instar du « *pontus* », c’est pour en dire l’irréalité ? Clémence Ramnoux considère qu’il « est bien nécessaire de nommer pour le nier le sujet de la proposition négative³³⁸ ». L’« immentionnable » n’est plus tel, en effet, s’il n’est pas d’abord dit. Mais voyons aussi comment Parménide distingue entre deux plans :

1. Le non-être, qui est rejeté comme concept.
2. Le « chemin », la « voie » et le « sentier » du non-être, sur lesquels la possibilité de s’engager n’est pas déniée, mais dans le cadre desquels le discours est immentionnable.

Ce ne serait, pour ainsi dire, qu’à l’intérieur du chemin que la reconnaissance et la désignation seraient impossibles. Les contours de la métaphysique seraient dicibles : on pourrait en parler comme concept, mais non comme phénomène. Rimbaud joue aussi sur ces deux plans : il désigne l’objet métaphysique sans en rendre compte de l’intérieur. Dans le détail, les stratégies de contournement de ce qui est indicible sont nombreuses, la métaphysique étant

1. Assignée à une subjectivité. Dans « *Enfance V* », les « boules de saphir, de métal » sont imaginées et les « gouffres d’azur, des puits de feu » sont présentés comme étant hypothétiques.

³³⁶ « Et la Déesse m’accueillit avec empressement, elle prit dans sa main ma main droite, et voici la parole qu’elle m’adressa [...] ». Jean Beaufret, *Parménide. Le Poème*, Paris, PUF, 2006, p. 77.

³³⁷ Nestor-Luis Cordero, *Les Deux Chemins de Parménide. Édition critique, traduction, études et bibliographie*, Paris et Bruxelles, Vrin et Ousia, 1984, p. 85.

³³⁸ Clémence Ramnoux, « Parménide. Le discours de l’être », *Universalis* [en ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/parmenide/2-le-discours-de-l-etre/page> consultée le 20 juin 2018.

2. Supprimée. Dans « Les Ponts », les chemins s'empilent avant d'être détruits par le « rayon ».
3. Invisible. Dans « Enfance v », le poète en tombeau ne peut, dans la représentation du poème, être vu.
4. Inaccessible. Dans ce même poème, la référence au chérubin identifie l'auteur à une pure surface.

La métaphore déplace l'invisible, met à vue. Elle traite la métaphysique de l'extérieur. La disponibilité rabat, en les désignant, ces marges, les intègre.

Sur quelques formes d'hermétisme

L'« autour » dont il a été question au chapitre précédent dit la largesse de la disponibilité. Dans « Being Beateous » par exemple, l'« autour de la Vision » (*OC*, p. 294) dit, en le montrant, qu'il n'y a pas d'angle mort. Le texte prend à l'à-côté. Le monde et le poème sont plus vastes que le sujet et l'auteur. Le texte n'est pas limité. Rien n'est invisible ou inaudible chez Rimbaud, aucun contenu n'est hermétique. Le poète emprunte, de « Matinée d'ivresse » à « Solde », aux registres lyrique et visuel, de l'« œuvre inouïe » (*OC*, p. 297) aux « splendeurs invisibles » (*OC*, p. 319). Les « lumières inouïes » (*OC*, p. 312) de « Mouvement », chiasmatisques, les croise. Il s'agit de dire qu'il n'y a rien hors du texte. Que tout est là, apparu et donné. Cela ne veut pas dire que Rimbaud soit un auteur facile. Il faut distinguer d'emblée entre deux formes d'hermétisme, lectorale et poétique. Sans poser que ses poèmes sont indécodables, on ne peut nier que Rimbaud soit un auteur difficile – si on entend ce mot de manière contingente, hermétique. Plusieurs perspectives critiques pourraient étayer cette affirmation, la

psycholinguistique et les études de réception par exemple. Elles outrepasseraient pourtant le cadre fixé d'une projection de lecture, qui s'intéresse aux structures textuelles du sens et non proprement à leur perception. La deuxième forme d'hermétisme serait poétique. Le disponible est cela même qui la réfute. L'hermétisme n'est même pas une contre-poétique dans *Les Illuminations* puisque Rimbaud n'en parle pas.

Or c'est une perspective populaire au XIX^e siècle, parmi les romantiques plus particulièrement. Je donne ici deux exemples, à partir de Théophile Gautier et Charles Baudelaire, pour voir brièvement comment elle se décline. Je pourrai ainsi préciser, par contraste, la nature de la disponibilité, et ensuite distinguer entre des formes d'hermétisme plus détaillées. Dans « Ce que disent les hirondelles » des *Émaux et camées*, Théophile Gautier ne parle pas, à l'instar de Rimbaud, d'un « autour » destiné à constituer une forme de connaissance, mais plutôt d'un espace circonscrit, « contour » dont l'intérieur reste inaccessible : « Je comprends tout ce qu'elles disent, / Car le poète est un oiseau ; / Mais, captif, ses élans se brisent / Contre un invisible réseau³³⁹ ! » Le cas de Baudelaire n'est pas dissemblable. L'« inouï » ne dit pas, chez lui, l'originalité du poème à venir, mais désigne, dans le « Rêve parisien » des *Fleurs du mal*, ce qui à jamais ne sera entendu : « C'étaient des pierres inouïes / Et des flots magiques[.]³⁴⁰ » Le thème de l'hermétisme borne, chez eux, ce qui, indéfiniment, reste fermé.

Chez Baudelaire, l'hermétisme peut également être mis en rapport avec la lecture. Prenons l'exemple du liminaire des *Fleurs du mal*, qui discute l'ennui comme mal souverain : « Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat, / – Hypocrite lecteur, – mon

³³⁹ Théophile Gautier, *Émaux et camées*, Paris, Lemerre, 1890, p. 98.

³⁴⁰ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise éditeurs, 1861, p. 237.

semblable, – mon frère³⁴¹ ! » « Hypocrite » vient, précisons-le, du « grec *hupokrisis*, proprement “réponse” dans un dialogue de théâtre³⁴² ». La « réponse » trompeuse qu’imagine Baudelaire est celle qui, pour le lecteur, consisterait à dire qu’il ne souffre pas de l’ennui. Mais le poète lui pardonne d’emblée ce faux-semblant, qualifiant, dans une rhétorique du rapprochement, le lecteur de « semblable » et de « frère ». Toutes ces étapes sont évidemment imaginées, car le lecteur empirique n’a pas ici son mot à dire. Baudelaire peut répondre pour ce dernier, car le romantisme, contrairement à Rimbaud, ne voit pas de coupure fondamentale entre le texte et le lecteur. Il ne raisonne d’ailleurs pas à partir du texte, mais plutôt d’après l’idée d’une communication entre sujets. C’était aussi la logique de Victor Hugo en préface à ses *Contemplations* : « Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! // Ce livre contient, nous le répétons, autant l’individualité du lecteur que celle de l’auteur. *Homo sum*³⁴³. » On constatera que, dans les deux extraits, la stratégie de légitimation de la projection de lecture est la même : elle consiste à jeter le discrédit sur une réponse ventriloquée – celle, anticipée, du lecteur. Cela consiste à dire que Baudelaire ne projette pas l’hermétisme. Le sujet est ouvert pour lui : s’il parle du « je » c’est, dans sa perspective, l’universalité du sujet qui s’exprime. Il faut donc distinguer avec l’hermétisme thématique du « Rêve parisien », dans lequel le contenu était présenté comme étant inaccessible. L’hermétisme n’est pas projeté, mais critique. Le lecteur peut en effet se demander comment Baudelaire peut bien savoir ce qu’il pense. Sa subjectivité lui est de toutes les manières également imaginables – spatialement,

³⁴¹ *Ibid.*, p. 6.

³⁴² Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 1053.

³⁴³ Victor Hugo, *Les Contemplations*, Paris, Nelson, 1911, p. 6.

temporellement, ontologiquement – hors d’atteinte. En projetant une communauté subjective – l’ouverture du caché –, Baudelaire s’expose à une contre-lecture dont l’hermétisme est le nom.

Il faut noter *a fortiori* que Baudelaire convoque le thème de l’hermétisme dans le liminaire : « Sur l’oreiller du mal c’est Satan Trismégiste / Qui berce longuement notre esprit enchanté, / Et le riche métal de notre volonté / Est tout vaporisé par ce savant chimiste³⁴⁴. » Le diable y est manifestement associé à la figure d’Hermès Trismégiste, lequel, comme l’explique Lloyd James Austin, est un « curieux mélange du Dieu égyptien Thot et de l’Hermès grec, à qui l’on attribuait l’invention de l’alchimie et un livre de syncrétisme religieux³⁴⁵ ». Trismégiste est en outre l’auteur des *Hermetica*, livres dont procède « l’ensemble des doctrines alchimiques [et] astrologiques³⁴⁶ » précise Henri Weber. La figure de « Satan Trismégiste », personnification du mal et de l’hermétisme, opère sur la « volonté », qu’il vaporise. Cela revient à dire que l’hermétisme est un affaiblissement du pouvoir de subjectivité. Trismégiste mène à l’ennui, que Baudelaire dit avoir en partage avec le lecteur. Baudelaire ne projette pas l’hermétisme, mais considère qu’il nuit à sa relation de communication avec le lecteur.

Pour bien comprendre le paradoxe qui se joue dans le poème, on peut d’abord répartir ce qui a été dit sur deux plans :

1. Subjectif : Trismégiste affaiblit la volonté, provoque l’ennui.

³⁴⁴ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise éditeurs, 1861, p. 6.

³⁴⁵ Lloyd James Austin, « Les Moyens du mystère chez Mallarmé et chez Valéry », *Cahiers de l’AIEF*, 15 (1963), p. 103.

³⁴⁶ Henri Weber, « Y a-t-il une poésie hermétique du XVI^e siècle en France ? », *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, 15 (1963), p. 41.

2. Lectoral : Baudelaire projette une relation de lecture organisée par l'hypocrisie, laquelle présuppose une double réponse, fausse et vraie : le reniement et la reconnaissance de l'ennui.

S'il souscrit pleinement à la projection de lecture, le lecteur reconnaît un manque de volonté, qui le place en retrait. Son pouvoir subjectif étant affaibli, l'idée d'une communauté subjective perd son évidence. En admettant l'ennui, le lecteur dit ne pouvoir entièrement adhérer au modèle auquel il consent. L'hypocrisie va trop loin : seule l'*hupokrisis* initiale, la réponse fausse, conserve l'étanchéité du modèle. La projection se retourne contre elle-même, est affaiblie à mesure qu'elle se réalise.

L'exemple permet de dégager quelques-unes des formes d'hermétisme possibles dans l'acte critique. La première distinction concerne l'instance de désignation (1) :

- a. Le texte
- b. Le lecteur

L'objet (2) décrété comme étant hermétique peut être :

- a. Thématique (le contenu inaccessible, « Ce que disent les hirondelles » et le « Rêve parisien »).
- b. Ontologique (l'oblitération du sujet dans le liminaire des *Fleurs du mal*).
- c. Projeté (une poétique de la fermeture, telle qu'elle apparaît dans l'incipit des *Chants de Maldoror* par exemple).

J'ai décliné les exemples à partir du texte (1a). Du point de vue du projeté (2c) du lecteur (1b), il faudrait sans doute ajouter deux catégories supplémentaires concernant ce que l'on pourrait appeler

1. Le différentiel textuel (1b.1), l'hermétisme étant

- a. Une contre-lecture si elle se positionne vis-à-vis d'une projection relevée.
 - b. Une lecture poétiquement non conflictuelle s'il n'y a pas de projection de lecture affichée en ce sens ou si cette dernière n'est pas identifiée par le lecteur.
2. L'intensité de la désignation hermétique (1b.2), celle-ci pouvant être
- a. Contingente : l'hermétisme exprimant la difficulté relative du poème, moment subjectif et circonscrit. En concordance avec les théories littéraires de l'illisibilité, Agnès Sola écrit à ce propos que « tout ce qui est obscur semble devoir être élucidé, tout ce qui est hermétique semble appeler l'interprétation³⁴⁷ ».
 - b. Transcendantale : à l'instar de Todorov, caractériser un poème comme étant, par quiconque et à jamais, indéchiffrable. Position qui, comme j'ai tenté de le montrer en introduction, est difficilement tenable.

Il est vrai que l'on excède quelque peu les contours affichés de la notion d'hermétisme. On présuppose en outre que cette dernière signale un bris de communication, ce qui n'est pas tout à fait sûr. Certes, son apparition en langue française s'effectue, comme adverbe, par la locution « *vase clos hermétiquement* », expression héritée de la « langue des alchimistes » désignant « un mode particulier de fermeture des vases³⁴⁸ » : c'est ainsi qu'au XIX^e siècle, il prendra le sens de difficulté de lecture. Mais l'héritage historique de l'hermétisme n'est pas seulement ésotérique. Il faut rappeler

³⁴⁷ Agnès Sola, « Hermétisme ou obscurité : XV^e et XX^e siècles » dans Anna Balakian (dir.), *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association*, New York, Garland, 1985, p. 579.

³⁴⁸ Oscar Bloch, Walther von Wartburg (dir.), *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, PUF, 2002 [1932], p. 320.

qu’Hermès Trismégiste est partiellement issu de l’Hermès grec, messager des dieux, divinité de l’écriture, de la communication et de la transmission. Thomas Mann a aussi rendu compte de son ambiguïté dans *La Montagne magique*. Topia rappelle que, dans un dialogue entre Settembrini et Naphta, le premier y fait l’éloge de Trismégiste,

« “l’inventeur de l’écriture [...] à qui l’humanité devait le don précieux du verbe”. Sur quoi Naphta réplique que cette vision d’Hermès est bien optimiste et naïve : “Car cela avait été plutôt une divinité simiesque consacrée à la lune et aux âmes, un babouin surmonté d’un croissant³⁴⁹[.]”

Topia prolonge la dichotomie mannienne en soulignant que, d’une part, la figure incarne

une tradition lettrée, qui transmet à travers les siècles les secrets de l’écriture et sauvegarde pendant les périodes de trouble et de décadence les trésors des bibliothèques, et donc finalement un auxiliaire de la culture et du développement intellectuel – d’autre part une tendance irrationnelle, liée aux mystères, à la mort, pouvant facilement dégénérer en pratiques magiques et rites secrets, c’est-à-dire exactement le contraire de ces lumières de la raison que défend Settembrini³⁵⁰.

À l’instar de la notion d’illisibilité, l’hermétisme est au carrefour de toutes les métamorphoses. Mais il a pour particularité d’être calqué sur un héritage non lectural, ésotérique. C’est peut-être à ce dernier que pense Rimbaud quand il s’attaque à la « chimie sans valeur » (*OC*, p. 312) dans « Soir historique » et à la « fortune chimique personnelle » (*OC*, p. 312) dans « Mouvement ». Du « latin médiéval *chimia*, *chymia* (XIII^e s.) “art de transformer les métaux” », la « chimie » est, en effet, un « doublet morphologique et sémantique de *alchimia* (alchimie)³⁵¹ ». Ce rejet réitéré de la métaphysique, on pourrait, à partir de la typologie proposée, le qualifier de contre-hermétisme thématique (2a).

³⁴⁹ André Topia, « Questions sur l’hermétisme », *Tropismes*, 1 (1984), p. 91.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 92.

³⁵¹ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 444.

Sur l'usage de la désignation. L'exemple de Lulu

On a vu que la relation entre la projection et le lecteur était trouble. Le liminaire des *Fleurs du mal*, par exemple, propose un modèle de lecture qui ne peut pas vraiment être suivi. Cela montre bien que la projection ne phagocyte pas la liberté du lecteur. Mais le projeté n'entre pas moins dans le procès herméneutique dans la mesure où il interroge les valeurs et la légitimité des interprétations. Je finis cette partie avec un exemple précis, qui me permettra de louvoyer légèrement vers les implications critiques de la disponibilité. Il s'agit du troisième alinéa de « Dévotion » : « À Lulu, – démon – qui a conservé un goût pour les oratoires du temps des Amies et de son éducation incomplète. » (OC, p. 314) Antoine Fongaro considère qu'« il n'y a aucun doute que Lulu désigne Verlaine³⁵² », rappelant, comme le fait Albert Henry, que *Les Amies* est un recueil que ce dernier publie en 1867³⁵³. La disponibilité conteste le bien-fondé d'une logique de l'identification. Elle m'apparaît en effet comme étant incomplète. Le passage me semble donner au moins trois signes pour dire qu'il ne relate pas un souvenir personnel, mais constitue davantage un jeu sur la manière dont le sens est constitué :

1. Les « oratoires du temps des Amies » s'insèrent dans le jeu de croisements entre le temps et l'espace. « Oratoire » vient de « orare », c'est-à-dire « parler » et « prier³⁵⁴ ». Il y aurait, dans ces oratoires, une parole autonome : une dévotion dans la dévotion.

³⁵² Antoine Fongaro, *De la lettre à l'esprit. Pour lire Illuminations*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 390.

³⁵³ Albert Henry, *Contributions à la lecture de Rimbaud*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1998, p. 198.

³⁵⁴ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 1479-1480.

2. On a vu avec Heidegger que le « démonique » est ce qui disperse le sens. Or le « démon » peut aussi signifier l'inverse. Pensons au « *daimôn* » de Socrate, qui comme l'explique Andrei Timotin, désigne la « puissance génératrice de la nature [présidant] aux changements et aux transformations qui caractérisent le devenir³⁵⁵ ». Le démon ne serait peut-être pas celui qui éprouve la qualité morale de l'individu, mais celui qui génère ou disperse le sens.
3. « Lulu » est le diminutif d'une série de noms débutant en « l » : il ne faut pas oublier qu'il apparaît après « Louise » et « Léonie ». Il s'agirait peut-être moins d'une personne précise que le symbole générique du familier.

La phrase porte sur des modalités de sens : la constitution de la dévotion, le symbolique et le dissolu, le caractère sémantique du diminutif. Associer « Lulu » à Verlaine suppose que « Dévotion » soit le média de la subjectivité de Rimbaud. Le disponible tend à discréditer cette logique subjective. Ce n'est pas l'interprétation de Fongaro dans son ensemble qu'elle remet en cause. C'est le principe du texte comme source d'identification. Lulu peut sans doute, en partie, renvoyer à Verlaine, à condition que ce dernier soit entendu comme signe, que son identification ne soit pas téléologique, mais herméneutique. De fait, c'est à partir d'une référence intertextuelle que l'on a identifié « Lulu » et non en utilisant la vie de Rimbaud comme source comparative. On ne pourrait donc pas vraiment dire que « Lulu cache Verlaine³⁵⁶ » comme le fait Antoine Fongaro, mais au mieux qu'il l'affiche. Pour que la flèche sorte du texte, il faut que, dans un mouvement courbe, elle finisse par le retrouver.

³⁵⁵ Andrei Timotin, *La Démonologie platonicienne : histoire de la notion de daimon de Platon aux derniers néoplatoniciens*, Leyde et Boston, Brill, 2012, p. 21.

³⁵⁶ Antoine Fongaro, *De la lettre à l'esprit. Pour lire Illuminations*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 391.

Références

Avec le temps, ces cartes démesurées cessèrent de donner satisfaction et les collègues de cartographes levèrent une carte de l'Empire, qui avait le format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. [...] Dans les déserts de l'Ouest, subsistent des ruines très abimées de la carte. Des animaux et des mendians les habitent. Dans tout le pays, il n'y a plus d'autre trace des disciplines géographiques³⁵⁷ – Jorge Luis Borges

Désigner en littérature

Paul Claes considère que « la grande majorité des exégètes actuels semble être convaincue » que *Les Illuminations* ne possèdent aucun « référent réel³⁵⁸ ». En introduction, on a vu que, sur cette base, le recueil avait été déclaré illisible. Il y a pourtant lieu de s'interroger sur l'applicabilité du référent extra-textuel en études littéraires. C'est surtout la logique qui véhicule cette dernière, le référent lui permettant de déterminer la valeur de vérité des prédicats³⁵⁹. Mais son plus illustre représentant, en la personne de Gottlob Frege, ne prétendait pas à une universalité de ses prérogatives : « La proposition "Ulysse fut déposé sur le sol d'Ithaque dans un profond sommeil" a évidemment un sens, mais il est douteux que le nom d'Ulysse qui y figure ait une dénotation [un référent au sens logique] ; à partir de quoi il est également douteux que la proposition entière en ait une³⁶⁰. » La référence ne s'exercerait pas dans le cadre de l'œuvre d'art comme elle le fait dans le langage ordinaire, lieu de prédilection de l'étude logique :

³⁵⁷ Jorge Luis Borges, *L'Auteur et autres textes*, Paris, Gallimard, 1982, p. 199.

³⁵⁸ Paul Claes, *La Clef des Illuminations*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2008, p. 8.

³⁵⁹ Bien qu'elle influence aussi la sémantique et la linguistique.

³⁶⁰ Gottlob Frege, *Écrits logiques et philosophiques*, Paris, Seuil, 1994, p. 108-109.

Si l'on écoute une épopée, outre les belles sonorités de la langue, seuls le sens des propositions et les représentations ou sentiments que ce sens éveille tiennent l'attention captive. À vouloir chercher la vérité, on délaisserait la vérité pour l'examen scientifique. De là vient qu'il importe peu de savoir si le nom d'« Ulysse », par exemple, a une dénotation, aussi longtemps que nous recevons le poème comme une œuvre d'art³⁶¹.

C'est le régime de fiction qui délégitime l'usage du référent logique chez Frege. C'est la raison pour laquelle il préfère l'exemple d'Ulysse à celui, plus ambigu, d'Ithaque. Mais la fiction ne constitue pas la seule exception envisageable pour lui, la conception de l'objet traité comme œuvre d'art semblant constituer une condition suffisante pour qu'il soit exonéré du cadre logique. En outre, sa référence aux « sonorités de la langue » évoque la fonction autotélique du langage ou, autrement dit, ce que Roman Jakobson appelait la « fonction poétique » du langage, « qui met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets³⁶² ».

Le cadre logique est pourtant largement utilisé en littérature. Laurence Bougault considère, par exemple, que « depuis les travaux de Jakobson sur les fonctions du langage, on a résolu à bon compte le problème d'une communication poétique qui semble se refuser à être comprise, en mettant chaque fois en avant son auto-référentialité³⁶³ ». Or ce discours repose sur un double présupposé :

1. Que le référent soit fondamentalement extratextuel, ce qui consiste à ignorer toute une tradition concurrente, dont les prérogatives, textuelles pour le coup, sont théoriquement plus proches de la littérature.
2. Que l'« auto-référentialité » soit une source d'incompréhension.

Elle en conclut ainsi à l'illisibilité de Rimbaud :

³⁶¹ *Ibid.*, p. 109.

³⁶² Roman Jakobson, *Écrits de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 218.

³⁶³ Laurence Bougault, « Hermétisme et référence dans l'œuvre de Rimbaud », *Revue romane*, 33 (1998), p. 87.

C'est donc tout un arsenal de stratégies linguistiques que développe Rimbaud pour inhiber le mécanisme référentiel au cours de la lecture. Celles-ci finissent par interdire au lecteur toute forme d'identification à un contexte connu et se laissent comprendre alors comme obscurité ou illisibilité, si l'on considère que lire n'est pas seulement déchiffrer un code mais encore ramener l'inconnu de la lecture au connu des expériences antérieures. Un tel déploiement de virtuosité laisserait à penser que la poésie se construit bien sur « la fonction poétique » mise en avant par R. Jakobson et sur une autoréférentialité qui aboutit vite à l'hermétisme le plus abscons, le lecteur ayant le sentiment de lire quelque chose qui, soit lui est délibérément caché, soit, tout simplement, ne veut rien dire³⁶⁴.

L'écho est frappant avec l'adresse à Georges Izambard, accompagnant « Le Cœur supplicié » : « Ça ne veut pas rien dire. » (*OC*, p. 341) Steve Murphy l'interprétait comme un « vouloir-dire³⁶⁵ ». Mais la double négation signifie peut-être davantage : elle prévoit et désamorce l'illisibilité, comme si Rimbaud répondait, par avance, à Laurence Bougault.

Il importe donc de réitérer l'existence d'une conception textuelle du référent, laquelle paraît être la seule à pouvoir rendre compte de la spécificité du texte littéraire. C'est la tradition sémiotique qui, au premier chef, l'a investie. Les mots, pour Saussure, n'ont pas la « prétention de s'appliquer à un objet défini en soi, et n'abordent en réalité cet objet, quand il existe, qu'*obliquement*, par et au nom de telle ou telle idée particulière³⁶⁶ ». De son côté, Peirce désigne le signe comme « representamen », c'est-à-dire comme objet autonome vis-à-vis du monde :

A sign, or representamen, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. [...] It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I have sometimes called the ground of the representamen³⁶⁷.

Peirce considère que le signe ne peut jamais désigner la réalité, bien qu'il puisse exceptionnellement la recouper :

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 94.

³⁶⁵ Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 9.

³⁶⁶ Ferdinand de Saussure, *Écrits de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 2002, p. 75.

³⁶⁷ Charles Sanders Peirce, *Collected Papers, Principles of Philosophy*, Cambridge, Harvard University Press, 1965, p. 135.

There are two ways in which a Symbol may have a real Existential Thing as its real Object. First, the thing may conform to it, whether accidentally or by virtue of the Symbol having the virtue of a growing habit, and secondly, by the Symbol having an Index as a part of itself³⁶⁸.

Le langage ne peut donc jamais désigner un état de fait réel ; seule la réalité peut s'en rapprocher.

On a donné des raisons pressantes, au moins depuis la décennie 1960, pour évacuer l'idée de référent logique en littérature. C'est pourtant, ponctuellement, le même schéma en trois étapes qui réapparaît pour discréditer le texte de littérature :

1. Considérer que le référent est essentiellement extratextuel.
2. Constater son incompatibilité avec le texte littéraire.
3. Décréter l'illisibilité de ce dernier.

On peut donc considérer que ce qui est au fondement de l'illisibilité, ce n'est pas l'inaptitude du texte littéraire à se conformer au cadre employé pour l'étudier, mais bien davantage l'effet tunnel identifiant le référent extratextuel comme seule grille d'analyse légitime. Il est vrai que ceux qui vont jusqu'à décréter l'illisibilité des textes littéraires sont minoritaires. Or l'essentialisation du référent extratextuel reste sans doute prédominante encore aujourd'hui, comme en témoigne l'entrée « Référent » de Barbara Cassin pour *Universalis* : « Le référent est l'élément extérieur à quoi quelque chose peut être rapporté, référé³⁶⁹. » Il n'est pas rare non plus de rencontrer cette idée parmi les spécialistes de poésie. André Guyaux, par exemple, écrit : « Le référent renvoie au monde. Il est paradigmatique, vertical. Il est bien possible que le discours poétique en

³⁶⁸ Charles Sanders Peirce, *Collected Papers, Elements of logic*, Cambridge, Harvard University Press, 1965, p. 166.

³⁶⁹ Barbara Cassin, « Référent », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], page consultée le 13 août 2019.

général ne renvoie pas au monde, qu'il soit autarcique³⁷⁰. » Ridha Bourkhis, qui part de la réflexion de Guyaux, montre bien comment, de l'essentialisation de la notion de référent, il n'y a qu'un pas à faire vers la désignation du texte comme objet hermétique :

Entre le lecteur des *Illuminations* et le sens, il y a comme une barrière épaisse, un écran opaque qui empêche de voir clairement les référents, réels ou supposés, des signifiants. La distance entre ceux-ci et les choses est grande. « Ce sillon que creuse à plaisir la poésie moderne » (Guyaux, 1985, p. 15) entre le poème et le monde est ici profond³⁷¹.

À ma connaissance, André Guyaux ne dit pas que Rimbaud est illisible, ni même que la poésie moderne est hermétique. Mais son propos, d'après lequel cette dernière est incompatible avec le référent, ne la sous-tend pas moins.

On se souviendra que Tzvetan Todorov présentait *Les Illuminations* comme « l'affirmation d'une impossibilité d'identifier le référent et de comprendre le sens³⁷² ». Mais dans le même article, « Une complication de texte : les *Illuminations* », il critique, paradoxalement, aussi l'interprétation évhémériste :

Évhémère, auteur de l'Antiquité, lisait Homère comme une source de renseignements sur les personnes et les lieux décrits dans l'épopée, comme un récit véridique (et non imaginaire) ; la lecture évhémériste traverse instantanément le texte à la recherche d'indices sur un monde réel³⁷³.

Todorov rajoute même que « le sens de chaque mot et de chaque phrase se détermine seulement en relation avec les autres mots, les autres phrases du texte³⁷⁴ ». Sa critique de l'évhémérisme est appuyée sur les thèses de l'herméneutique et du pragmatisme. Or sa défense de l'illisibilité de Rimbaud implique pourtant la mise en suspens de ces thèses. Comment expliquer cette volte-face dans un seul et même article ? Todorov fonde

³⁷⁰ André Guyaux, « Hermétisme du sens et sens de l'hermétisme dans les *Illuminations* » dans Martine Bercot (dir.), *Minute d'éveil*, Paris, SEDES, 1984, p. 201.

³⁷¹ Ridha Bourkhis, « Hermétisme et régime de littéarité dans *Illuminations* d'Arthur Rimbaud », *Revue romane*, 41 (2006), p. 287.

³⁷² Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 219-220.

³⁷³ *Ibid.*, p. 204.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 205-206.

l'illisibilité de Rimbaud sur l'idée d'un dévoiement du référent extratextuel. Ce dernier lui semble légitime car naturel : il n'historicise pas la notion de référent. Et c'est peut-être précisément cette essentialisation de la désignation qui fait en sorte que, si l'évhémérisme lui semble nuisible, c'est une grille de lecture finalement assez similaire qui lui permettra de conclure à l'illisibilité de Rimbaud.

Le nom propre

Ces quelques remarques ne sont pas à proprement parler une projection de lecture, mais visent plutôt à montrer dans quel contexte est pensée la question du référent dans la critique rimbalienne. La fin de ce chapitre y revient. Je m'attarde d'abord à un court segment d'« Après le déluge » : « Madame *** établit un piano dans les Alpes. » (*OC*, p. 289) Le caviardage signale un nom propre, qui n'apparaît pourtant pas comme tel. Bruno Claisse note que le procédé était utilisé par la presse de l'époque pour ne pas exhiber trop ostentatoirement la vie privée de mondains³⁷⁵. Ce qui apparaît donc, ce n'est plus une désignation particulière, registre propre au nom propre, mais l'identification d'une fermeture. Ç'aurait été, avec « Barbe-Bleue » (*OC*, p. 289), le seul nom propre du poème. Mais la nature intertextuelle de ce dernier oblitère l'illusion référentielle : Barbe-Bleue renvoie au conte de Perrault avant Gilles de Rais. Dans « Dévotion » aussi, on a vu que les noms propres ouvraient sur le sens avant de désigner qui que ce soit. « Madame *** » laisse transparaître un nom propre, sans doute la catégorie linguistique la plus ouvertement référentielle, au sens logique. Mais elle rabat cette préconception sur elle-même, empêchant finalement d'identifier qui que ce soit. Il

³⁷⁵ Bruno Claisse, « Rimbaud et les poncifs du jour », *Parade sauvage*, 2 (1990), p. 149-156.

est également possible que ce soit littéralement à la logique que s'attaque ici Rimbaud. De fait, le logicien John Stuart Mill écrit dans *A System of logic*, publié en 1843 et traduit en français en 1865 : « *Proper names have strictly no meaning; they are mere marks for individual objects*³⁷⁶. » Rimbaud s'attaque à la catégorie grammaticale alors réputée comme étant strictement référentielle : « Madame *** » ne renvoie à personne et ne peut donc que signifier. Rimbaud contredit Mill et, aux confins de ses prérogatives, affirme, avant l'heure, la « fonction poétique » du texte.

C'est aussi ce qu'il fait dans « Promontoire » :

L'aube d'or et la soirée frissonnante trouvent notre brick en large en face de cette villa et de ses dépendances, qui forment un promontoire aussi étendu que l'Épire et le Péloponnèse, ou que la grande île du Japon, ou que l'Arabie ! Des fanums qu'éclaire la rentrée des théories, d'immenses vues de la défense des côtes modernes ; des dunes illustrées de chaudes fleurs et de bacchanales ; de grands canaux de Carthage et des Embankments d'une Venise louche[.] (*OC*, p. 310)

Le poème, bien que foisonnant de noms propres, montre qu'il n'est pas un dispositif de désignation du réel. Ces derniers peuvent être séparés en deux groupes. Le premier est dépersonnalisé pour ne plus désigner qu'une superficie : l'Épire, le Péloponnèse, le Japon et l'Arabie ne sont pas des espaces géopolitiques ou géographiques, mais de simples étendues. Rimbaud ne conserve, comme comparants, que leurs contours : ils donnent une idée des dimensions du promontoire, mais n'impliquent en rien les particularités qui les forment. Le deuxième groupe, « de grands canaux de Carthage et des Embankments d'une Venise louche », procède par croisements sémantiques. Carthage emprunte probablement ses « grands canaux » à Venise, tandis que cette dernière évoque le *Thames Embankment*, plan de restructuration des rives londoniennes terminé en 1874. Elle désigne, concrètement, le rehaussement des rives, la construction de digues et de quais.

³⁷⁶ John Stuart Mill, *A System of Logic, volume 1*, Londres, John W. Parker, West Strand, 1843, p. 122.

Or Venise est une ville lacustre, dont l'urbanisme ne peut, géographiquement, être calqué sur le modèle de Londres. Les dernières années ont certes vu apparaître le projet *MOSE*, une digue destinée à contenir l'*acqua alta*. Mais ce n'est d'abord qu'en 1970 que l'on commence à évoquer le projet. Ensuite, Rimbaud précise que la ville est « louche » pour signifier que les *Embankments* la déconstruisent. En ce qui concerne Carthage, la ville a bien sûr été reconstruite. Mais c'est surtout par négatif qu'elle est entrée dans l'histoire, en étant mise à sac au terme des guerres puniques. Flaubert écrit son *Salammbô* de 1862 précisément sur l'idée que sa disparition offre un espace de prédilection à la fiction. Si Carthage est traversée de « grands canaux », c'est aussi pour dire qu'elle n'est pas un lieu physique ni même historique, mais le non-lieu à partir duquel se déploie le poème.

On peut aussi noter que le « Beau-Promontoire » était le surnom donné durant l'antiquité à la ville de Carthage. Polybe relate le traité de paix suivant la première guerre punique : « Les Romains et leurs alliés ne navigueront point au[-]delà du Beau-Promontoire, à moins qu'ils n'y soient forcés par la tempête ou par la poursuite de quelque ennemi³⁷⁷[.] » On pourrait y voir une explication, en fin de poème, des « façades du Palais-Promontoire. » (*OC*, p. 310). « Palais » vient du « latin *palatium* qui désigne proprement le mont Palatin, l'une des sept collines de Rome³⁷⁸ ». Le « Palais-Promontoire » rappellerait, par synecdoque, le conflit entre Rome et Carthage, lequel transforme cette dernière ville, pour Rimbaud et Flaubert, en espace fictif. « Promontoire » transmuterait ainsi les noms communs en noms propres : c'est à partir des *Embankments*, des canaux, du Palais et du Promontoire que l'on évoquerait Londres,

³⁷⁷ Polybe, *Histoires, livre III*, Paris, Charpentier, librairie-éditeur, 1847, p. 197.

³⁷⁸ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 1514.

Venise, Rome et Carthage. Mais le contraire pourrait également être dit, ces noms propres étant, dans le cadre de « Promontoire », traités comme des noms communs, des éléments de sens.

Les « fleurs arctiques »

J'ai montré, dans le premier chapitre, que le Nord permettait une mise à distance du sujet. Je vais finir ce deuxième chapitre en proposant qu'il oblitère le référent au sens logique. On a dit qu'il y avait une ambiguïté à savoir si le sujet se rendait ou non au pôle dans « Dévotion ». Il y a en tous cas un déplacement vers lui, qu'étaient les premiers alinéas : « À ma sœur Louise Vanaen de Voringhem : – Sa cornette bleue tournée à la mer du Nord. – Pour les naufragés. // À ma sœur Léonie Auboïs d'Ashby. » (OC, p. 314) L'étude toponymique d'Albert Henry rattachait le premier nom aux régions flamandes du Nord de la France³⁷⁹, tandis qu'Ashby, note Vernon Philip Underwood, est « un nom de lieu très fréquent en Angleterre, surtout dans le Lincolnshire³⁸⁰ ». On remarque, de la France à l'Angleterre, une motion vers le Nord, dont le contexte « polaire » (OC, p. 314) de la fin du poème marque l'aboutissement.

Rimbaud distingue entre deux espaces, qu'opposent « Génie », « de cap en cap, du pôle tumultueux au château » (OC, p. 316). Ils recourent le Nord et le Sud, espaces de la force et de l'inertie. Dans « Métropolitain », le premier est le lieu d'une lutte avec la vie : « Le matin où avec Elle, vous vous débattîtes parmi les éclats de neige, les lèvres vertes, les glaces, les drapeaux noirs et les rayons bleus, et les parfums pourpres du soleil

³⁷⁹ Albert Henry, *Contributions à la lecture de Rimbaud*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1998, p. 196.

³⁸⁰ Vernon Philip Underwood, *Rimbaud et l'Angleterre*, Paris, Nizet, 1976, p. 310.

des pôles, – ta force. » (*OC*, p. 309) Le Sud est au contraire un espace de l'impuissance, comme le montre « Ouvriers » : « Le sud me rappelait les misérables incidents de mon enfance, mes désespoirs d'été, l'horrible quantité de force et de science que le sort a toujours éloignée de moi. » (*OC*, p. 299) C'est un espace familier, qui n'est pas polarisé. « Ô cette chaude matinée de février » (*OC*, p. 299) est-il dit dans « Ouvriers », qui montre que le pôle Nord n'est pas opposé à l'Antarctique : le Sud est un espace habité. Souvenons-nous que l'arctique n'a pas encore été atteint : il ne le sera que par l'expédition de Robert Peary en 1909. À l'instar du Carthage de Flaubert, le pôle est ainsi un espace prédisposé à la fiction, qu'exploiteront, entre autres, Verne, Sand et Schelley.

C'est sans doute dans ce contexte que s'expliquent les « fleurs arctiques ; (elles n'existent pas) » (*OC*, p. 309) de « Barbare ». On sait désormais qu'il existe bel et bien une flore arctique. Mais en 1875, ces fleurs ne pouvaient être considérées comme des objets référentiels au sens logique. La parenthèse déréalise la fleur, mais renforce du même fait son statut d'objet poétique. C'est à la lettre le procédé qu'utilisera, dans ses *Divagations*, Mallarmé : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets³⁸¹. » L'inexistence et l'absence coupent la fleur du monde, l'autonomisent en langage. On ne s'étonnera pas ainsi que « Barbare » soit situé « bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays » (*OC*, p. 309). Le pôle est le lieu du métaphorique, qui le déplace du monde. On notera d'ailleurs que les « très petits poissons » (*OC*, p. 299) d'« Ouvriers » ne sont plus que des symboles, des

³⁸¹ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes, tome II*, Paris, Gallimard, 1998, p. 213.

comparants dans « Dévotion », dans une « Circeto des hautes glaces, grasse comme le poisson » (*OC*, p. 314).

Cette distinction entre le Sud et le Nord est sans doute partiellement motivée par la théorie des climats. Considérant que la météorologie avait une influence sur le caractère des peuples, elle a été populaire auprès des matérialistes et sensualistes, qui y voyaient une preuve scientifique de l'inanité du sujet. Mme de Staël en a été l'une des principales représentantes. Elle considère notamment que, « quand les peuples du nord bravent les inconvénients de leur climat, ils s'endurcissent singulièrement contre tous les genres de maux³⁸² ». On peut certainement voir comment cette déclaration recoupe l'appel aux « bravoures » (*OC*, p. 314) de « Dévotion ».

La notion romantique de « chaos » constitue aussi une piste d'explication. Souvenons-nous qu'il était postposé dans « Dévotion » : « Pour ma seule prière muette comme ces régions de nuit et précédant des bravoures plus violentes que ce chaos polaire. » (*OC*, p. 314) Il sert à penser la création chez les romantiques allemands, comme le rappelle Jean-François Marquet : « La notion de chaos surgit, en fait, dès que se trouve posée dans un domaine quelconque (physique ou intellectuel) la question de l'origine ; en deçà de l'écriture, de la pensée, de l'existence, on le trouve comme une sorte de fond antérieur à toute *mise en forme*³⁸³. » Or on sait que, précisément, Rimbaud fait un réquisitoire contre la mise en forme intentionnelle dans « Dimanche » : « Mais à présent, ce labeur comblé, toi, tes calculs, – toi, tes impatiences – ne sont plus que votre danse et votre voix, non fixées et point forcies[...] » (*OC*, p. 317) Il est donc conséquent que le

³⁸² Mme de Staël, *De l'Allemagne*, Paris, Librairie Stéréotype, 1814, p. 25.

³⁸³ Jean-François Marquet, « Chaos et culture dans les philosophies du romantisme allemand », *Les Études philosophiques*, 1 (1983), p. 54.

chaos soit un produit et non un point de départ. Rimbaud le tournait aussi vers l'avenir dans « Vies I » : « Je vois la suite ! Ma sagesse est aussi dédaignée que le chaos. Qu'est mon néant auprès de la stupeur qui vous attend ? » (*OC*, p. 295) Le chaos est un point d'arrivée. Il n'est pas un espace ni un temps : il est le lieu du poème, hors du monde. Le Nord est le cadre privilégié de la transformation de la réalité, du passage en poème. Je vois aussi trois autres signes de cela. Hormis « Après le déluge », « Dévotion » est le seul poème dans lequel réapparaît « Madame *** » (*OC*, p. 314). Avant que les « brumes » ne « s'assemblent » (*OC*, p. 292) et que l'auteur ne se cache dans « Enfance V », « Enfance IV » décrète, en clausule, que « ce ne peut être que la fin du monde en avançant » (*OC*, p. 292). Le Nord de « Dévotion » est finalement le lieu par excellence du chiasme et de la comparaison. Il n'est qu'un comparant, « comme ces régions de nuit » (*OC*, p. 314). C'est le « comme » dont parlait Meschonnic, qui fonde la poésie. Le poème, pour se constituer, se comparant à la réalité.

CHAPITRE III :
DUCTIONS DE LECTURE

Le poème sans adresse

Je vais parler, dans ce chapitre, de l'objectivité des poèmes au sens perceptif qu'a ce terme. Je montrerai d'abord comment Rimbaud pense l'expérience de réception sans avoir recours à la figure du lecteur. Je présenterai ensuite sa conception de la lecture comme vision, et suggérerai quelques implications formelles de cette thèse. Je terminerai en analysant les poèmes considérés comme étant les plus hermétiques du recueil, « Parade » et *H*. Le but sera de les rallier à l'idée d'une disponibilité des contenus, prolongeant les analyses du chapitre précédent. Les « ductions » que je présente appellent à une objectivation – au sens rimbaldien – du texte. Le mot n'est plus employé, à ma connaissance, que dans le vocabulaire optique, pour désigner le mouvement involontaire, le tressaut de l'œil. Mais sa racine « ducere » est courante, qui dans déduction et production par exemple, renvoie à un mode de conduite. Rimbaud nous intime à voir le texte : ce chapitre présente, d'après ce motif, des ductions de lecture. J'interroge d'abord le cadre par le biais de la figure du lecteur. Rimbaud l'implique sans pourtant ne jamais y faire directement appel. La microlecture de « Solde » servira à fonder ce constat.

« Solde ». *L'« immense opulence »*

À vendre ce que les Juifs n'ont pas vendu, ce que noblesse ni crime n'ont goûté, ce qu'ignorent l'amour maudit et la probité infernale des masses : ce que le temps ni la science n'ont pas à reconnaître :

Les Voix reconstituées ; l'éveil fraternel de toutes les énergies chorales et orchestrales et leurs applications instantanées ; l'occasion, unique, de dégager nos sens !

À vendre les Corps sans prix, hors de toute race, de tout monde, de tout sexe, de toute descendance ! Les richesses jaillissant à chaque démarche ! Solde de diamants sans contrôle !

À vendre l'anarchie pour les masses ; la satisfaction irrépressible pour les amateurs supérieurs ; la mort atroce pour les fidèles et les amants !

À vendre les habitations et les migrations, sports, féeries et confort parfaits, et le bruit, le mouvement et l'avenir qu'ils font !

À vendre les applications de calcul et les sauts d'harmonie inouïs. Les trouvailles et les termes non soupçonnés, possession immédiate,

Élan insensé et infini aux splendeurs invisibles, aux délices insensibles, – et ses secrets affolants pour chaque vice – et sa gaîté effrayante pour la foule –.

– À vendre, les Corps, les voix, l'immense opulence inquestionnable, ce qu'on ne vendra jamais. Les vendeurs ne sont pas à bout de solde ! Les voyageurs n'ont pas à rendre leur commission de si tôt ! (*OC*, p. 318-319)

Je vais tenter de circonscrire ce qui est soldé dans le poème. Je montrerai ensuite comment le dispositif dans lequel ces objets s'intègrent permet une communication sans recourir directement aux pôles subjectifs en présence, l'auteur et le lecteur. L'antépénultième alinéa montre que ce qui est vendu est, partiellement en tous cas, le texte lui-même. Les « applications de calcul » et les « sauts d'harmonie inouïs » sont, respectivement, des autoréférences à « Dimanche » et « À une raison », tandis que les « trouvailles et les termes non soupçonnés » font allusion à l'acte de création. De la même manière, les « Voix reconstituées » et « l'éveil fraternel de toutes les énergies chorales et orchestrales » reconduisent le lyrisme collectif de « Sonnet ». Les « Corps sans prix » évoquent « Being Beauteous » et la « solde de diamants sans contrôle » ravive la « pluie du vent de diamants » (*OC*, p. 309-310) de « Barbare ». Je vois aussi un autre signe de la nature poétique, au sens large, du soldé. Rimbaud utilise, à l'instar des fleurs qui n'existent pas dans « Barbare », un procédé similaire de disruption. Au troisième alinéa, les corps sont définis comme étant « hors de toute race, de tout monde, de tout

sexe, de toute descendance ». Dépossédés de ce qui les fonde comme réalité biologique et phénoménale, ce n'est plus que par le poème qu'il leur est permis d'exister.

Le premier alinéa utilise aussi une logique négative, appliquée non plus à un objet particulier, mais au concept du solde en lui-même. Rimbaud croise des réalités contraires, « ce que noblesse ni crime n'ont goûté » et « ce qu'ignorent l'amour maudit et la probité infernale des masses ». Les chiasmes, qui surimposent deux pôles, circonscrivent des réalités thématiques. La probité et l'amour maudit ont, par exemple, une connaissance opposée du réel du point de vue de la morale. Le soldé déborde leur addition, constitue le reste (au sens mathématique) de leur mise en commun. Cette logique négative est aussi véhiculée syntaxiquement. Prenons la fin du premier alinéa, « ce que le temps ni la science n'ont pas à reconnaître », pour l'illustrer. La locution « ni un ni l'autre » fait d'abord se chevaucher deux éléments : ce n'est pas le temps ou la science, mais « aucun des deux ». Cette totalité est arithmétiquement ambiguë. Du point de vue du sens, c'est une différence positive. Mais c'est, comme prédicat, une somme négative, ce pourquoi « n'ont pas à reconnaître » est grammaticalement restitué au pluriel. La locution « ne pas avoir » emprunte le même schéma. Le temps et la science possèdent un manque en commun : le reconnu. Aucun des deux ne peut se soustraire à la reconnaissance du soldé. Mais cela même qui est reconnu se pose comme extériorité. Le temps et la science doivent reconnaître le solde comme concept autre. La fin du premier alinéa se distingue ainsi des chiasmes précédents n'ayant pas à reconnaître le solde, qui constituait le contenu de leur inconnaissance, « ce qu'ignorent l'amour maudit et la probité infernale des masses ». Au deuxième alinéa, le solde sera ensuite décrite en tant qu'elle-même. Il faut ainsi distinguer entre trois groupes : ce qui ignore le solde, ce qui le reconnaît et ce

qui le constitue. Tout cela est séparé et organisé par deux deux points, qui ne réapparaîtront plus dans le poème.

Il est possible qu'il y ait, en filigrane, deux expressions pécuniaires motivant le poème. Celui-ci s'occupe d'abord de sa transmission, veut être communiqué « à tout prix (1863)³⁸⁴ », locution apparaissant tout juste une décennie avant l'écriture du recueil, et figurant telle quelle dans « Dévotion ». Vendant « ce qu'on ne vendra jamais », il évoque aussi une expression antérieure, « ne pas avoir de prix “être inestimable” (1671)³⁸⁵ », qui à l'instar du premier alinéa, implique une logique disjonctive. D'abord, il ne s'agit pas d'argent sonnante et trébuchante. Le prix est l'étalon à partir duquel se pondère la valeur : il peut être affectif par exemple. Or l'objet ayant une valeur inestimable excède toute comparaison : aucun système de valeur ne peut en rendre compte. Il fonde une contradiction logique, puisque le prix n'a pas de limites fixées par avance. C'est en étant inestimable que l'objet limite le prix. La frontière apparaît en étant dépassée. Celle-ci structure de manières différentes les trois types d'objets dont nous avons parlé : ils ignorent, reconnaissent ou dépassent la frontière de l'estimable. Le poétique constitue « l'immense opulence inquestionnable ». Il est « immensus », « sans limite, infini³⁸⁶ ». Le solde est atopique, paradoxale : l'objet est soldé et opulent, contradictoire et inquestionnable. Dans « Vies I », la poésie avait aussi un prix : « Je vous indiquerais les richesses inouïes. » (OC p. 295) Mais celui-ci était alors contenu – contrairement à l'écoute, qui n'était qu'à demi perceptible.

³⁸⁴ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 1767.

³⁸⁵ *Loc. cit.*

³⁸⁶ « Immense », dans le dictionnaire en ligne du *CNRTL*, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/immense>, page consultée le 8 novembre 2018.

Il y a une autre différence avec « Vies I » : « Solde » n'est pas écrit au « je ». Il n'y a pas de vendeur particulier, sous lequel se décèlerait la présence du poète, mais plutôt plusieurs « vendeurs [qui] ne sont pas à bout de solde ». C'est aussi ce qui me paraît discréditer toute lecture personnalisante du poème. Antoine Adam, par exemple, considère que « ce poème de « Solde » exprime avec une force bouleversante l'échec de la grande tentative de Rimbaud. Il liquide³⁸⁷. » C'est pourtant une hypothèse qui repose sur deux présupposés. D'abord que Rimbaud soit soldeur, ce que Steve Murphy, présentant cette position comme étant largement répandue, a critiqué : « Que l'on conclue ou non à une liquidation, les deux points de vue que l'on met ainsi en opposition ont comme dénominateur commun une prémisse qui ne va pas de soi : que l'énonciateur soit Rimbaud³⁸⁸. » Elle présuppose aussi que le solde désigne des objets de propriété unique ou pour le dire négativement que, la transaction ayant été effectuée, le soldeur n'y ait plus accès. Or en étant poétiques, les contenus de « Solde » peuvent avoir autant de propriétaires que d'intéressés : le poème ne liquide pas, mais transmet.

Il n'y a pas moins un destinataire et un destinataire dans le poème, mais ces derniers ne recourent directement ni les instances littéraires de l'auteur et du lecteur, ni celles pécuniaires du vendeur et de l'acheteur. Il n'y a jamais d'échange particulier. C'est toujours d'un point de vue plus large que sont présentées la transmission et la transaction. Les « vendeurs » disent que la création ne se conçoit qu'en tant qu'elle est collective. Le vendeur particulier est toujours en retrait. C'est aussi ce que l'on a vu dans « Enfance V » et « Vies III », dans lesquels l'auteur refusait de se présenter comme étant le propriétaire

³⁸⁷ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972, p. 1006.

³⁸⁸ Steve Murphy, « “Ce que les Juifs n'ont pas vendu”. Notes en marge de *Solde* », *Parade sauvage*, 27 (2016), p. 61.

de son œuvre. Il n'y a pas non plus, à proprement parler, d'acheteur. Le poème parle plutôt de « voyageurs », intégrant l'échange dans le cours plus large de la vie. On a vu en effet que la figure du voyageur illustre, de « Promontoire » à « Mouvement », la traversée de la vie par l'homme, à l'aune des « vrais voyageurs » qui, dans les *Fleurs du mal*, « partent pour partir³⁸⁹ ».

Or celui-ci a pourtant bien touché quelque chose puisqu'il n'a « pas à rendre sa commission de si tôt ». Dans « Vies III », on a vu que ce mot désignait, entre autres, l'obole de Charon et la plus-value tirée de l'objet poétique. Or le poète refusait alors la commission, tandis que les voyageurs la possèdent ici. Rimbaud semble suggérer que, celui qui tire profit du texte, c'est surtout le lecteur. La commission implique un intérêt (au sens économique) de la transmission : la valeur globale du texte augmente à mesure qu'il est approprié, puisque chacun retire sa propre commission. Le poème dit aussi qu'il constitue « l'occasion, unique, de dégager nos sens » ou autrement dit, qu'il permet de « retirer ce qui était en gage³⁹⁰ ». Il était également question, dans « Génie », du corps de ce dernier comme d'un « dégagement rêvé » (*OC*, p. 316). Il ne permet pas, dans « Solde », une réappropriation de n'importe quel contenu, mais de cela même qui autorise la perception, le sens. Le roulement de la commission est donc individuel *a fortiori*. Le poème engage une réappropriation des sens, qui permet de mieux recevoir le poème, lequel dégage davantage, et ainsi de suite. Le contenu n'est pas circonscrit : il projette son application à venir. Le texte ne vend pas uniquement les « habitations et les migrations, sports, féeries et comforts parfaits », par exemple, mais « le bruit, le mouvement et

³⁸⁹ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise éditeurs, 1861, p. 306.

³⁹⁰ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 2130.

l'avenir qu'ils font ». Entre mouvement et sédentarisation, il pose différentes manières d'occuper l'espace. Son gain est multiplié par le perfectionnement de son appropriation, les « richesses jaillissant à chaque démarche ».

Depuis le XIX^e siècle, le mot de « solde » a pris le sens de « vendre au rabais³⁹¹ ». Mais il ne s'agit pas *stricto sensu* d'une transaction dans le poème. La preuve est que les « voyageurs » ne paient jamais leur achat : les « trouvailles et les termes non soupçonnés » font l'objet d'une « possession immédiate ». La commission n'implique pas un intermédiaire, l'appropriation est im-médiate : la plus-value vient d'un dégagement des sens. Le poème investit la dimension financière du solde sans pourtant la concevoir telle quelle. Il faut peut-être voir, dans cet échange, l'idée d'un différentiel : le solde suppose que le vendeur ait toutes les raisons de vendre et l'acheteur toutes les raisons d'acheter.

Avant de « vendre »

« Vendre » c'est « *vendere* “céder contre argent” », mais le mot vient à l'origine de la « contraction de *venum dare* “donner en vue de la vente”³⁹² ». Bruno Claisse souligne qu'« avant que soient spécifiés les divers lots, le paragraphe initial vante leur inappréciable valeur, dans un style de réclame, soulignant, par une accumulation de négations, combien cette valeur est sans pareille³⁹³ ». Le débordement de la limite auquel le contenu poétique donne lieu peut effectivement être pensé sous l'angle de la valeur.

³⁹¹ *Loc. cit.*

³⁹² « Vendre », dans le dictionnaire en ligne du *CNRTL*, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/vendre>, page consultée le 7 novembre 2018.

³⁹³ Bruno Claisse, *Les Illuminations et l'accession au réel*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 261.

« En vue de la vente » se laisse d’abord penser comme un rapport prépositionnel, mais pour conduire à l’achat, il faut d’abord mettre en lumière son objet : le regard constitue l’« en vue de ». Le *dare* s’allonge indéfiniment, ne se rend jamais au *vendere*. Le poème se donne durablement à voir, la possession étant « immédiate ». La solde annonce une transaction, mais n’aboutit qu’à la « commission ». Le poème suspens la contre-partie qu’il affiche, et se perçoit comme don.

Or « *venum dare* » transite par un dernier étymon avant de se rendre à la vente, l’italien « *saldare* » qui désigne le fait de « joindre deux pièces de métal ensemble³⁹⁴ ». Il rappelle que « solder » est philologiquement proche de « souder », qui constitue une « réfection (1160-1170) de *solder* (fin XI^e s.), issu du latin classique *solidare* “rendre solide, consolider”, “durcir”³⁹⁵ ». Le « *saldare* » évoque également l’idée de symbole : Julia Kristeva rappelle que le « *sumballein* » signifie « mettre ensemble³⁹⁶ ». Il désigne d’abord un tessou de poterie servant de signe de reconnaissance entre deux personnes que liait un contrat. Il prendra, comme on sait, un sens herméneutique : le symbole est le lieu par excellence de la signification. Le poème reconduit aussi ces acceptions. Il est d’abord le lieu de la rencontre, du « *sumballein* » : le lecteur est « soudé » au texte par la commission qu’il tire. La « solde de diamants sans contrôle » n’a peut-être d’autre sens. « Diamant » est de même racine qu’« aimant³⁹⁷ » : à l’instar de la « comédie magnétique » (*OC*, p. 294) de « Parade », le texte attire à lui.

³⁹⁴ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 2129.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 2152.

³⁹⁶ Julia Kristeva, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 212.

³⁹⁷ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 644.

L'abandon du poème

« Solde » organise la relation entre le lecteur et le texte à travers l'argent, mais ne se rend jamais à l'acte d'achat. L'acheteur s'enrichit sans avoir acheté. Le poème montre ce qui le constitue : il est question de ce qui est « à vendre », davantage que de ce qui est vendu. « Solde » donne en vue d'une vente qui n'aura pas lieu. Rimbaud présente le don en tant même qu'il émerge d'un système économique. Au XX^e siècle, les théoriciens du don ne diront pas autre chose. Dans son *Essai sur le don* de 1925, Marcel Mauss montre que la pratique du don est systématiquement régie par l'exigence d'un contre-don, qui l'intègre finalement à un échange de type économique. L'un des exemples les plus célèbres qu'il donne est sans doute celui de l'esprit des choses maori, le « hau » qui, rattaché aux objets, les « taonga », organise la réciprocité des échanges rituels :

Les *taonga* et toutes propriétés rigoureusement dites personnelles ont un *hau*, un pouvoir spirituel. Vous m'en donnez un, je le donne à un tiers ; celui-ci m'en rend un autre, parce qu'il est poussé par le *hau* de mon cadeau ; et moi je suis obligé de vous donner cette chose, parce qu'il faut que je vous rende ce qui en réalité est le produit du *hau* de votre *taonga*³⁹⁸.

Mauss montre ainsi que ces sociétés dites primitives ne sont « pas privées de marchés économiques comme on l'a prétendu³⁹⁹ ». Mais il ouvre aussi un chantier philosophique sur lequel la possibilité du don comme réalité autotélique sera discutée. Dans *Donner le temps*, Jacques Derrida considère, par exemple, que le don ne peut fondamentalement advenir. Il le rapporte, à l'instar de l'anthropologue, à une circularité le subsumant dans l'échange pécuniaire :

Le don, *s'il y en a*, se rapporterait sans doute à l'économie. On ne peut pas traiter du don sans traiter de ce rapport à l'économie, cela va de soi, voire à l'économie monétaire. Mais le don, *s'il y en a*, n'est-ce pas aussi cela même qui interrompt l'économie ? Cela même qui, suspendant le calcul économique, ne donne plus lieu à l'échange ? Cela même qui ouvre le cercle pour défier la

³⁹⁸ Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1973, p. 159.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 148.

réciprocité ou la symétrie, la commune mesure, et détourner le retour en vue du sans-retour ? S'il y a don, le *donné* du don (*ce qu'on donne, ce qui est donné*, le don comme chose donnée ou comme acte de donation) ne doit pas revenir au donnant (ne disons pas encore au sujet, au donateur ou à la donatrice). Il ne doit pas circuler, il ne doit pas s'échanger, il ne doit en tout cas pas être épuisé, en tant que don, par le procès de l'échange, par le mouvement de la circulation du cercle dans la forme du retour au point de départ. Si la figure du cercle est essentielle à l'économique, le don doit rester *anéconomique*. Non qu'il demeure étranger au cercle, mais il doit garder au cercle un rapport d'étrangeté, un rapport sans rapport de familière étrangeté. C'est en ce sens peut-être que le don est l'impossible. // Non pas impossible mais *l'impossible*. La figure même de l'impossible. Il s'annonce, se donne à penser comme l'impossible⁴⁰⁰.

La définition la plus sûre du don est négative : il ne peut être « épuisé » dans l'aller-retour. Or Derrida rajoute, sur le même mode, des conditions plus précises : « Pour qu'il y ait don, il ne faut pas seulement que le donataire ou le donateur ne perçoive pas le don comme tel, n'en ait ni conscience ni mémoire, ni reconnaissance ; il faut aussi qu'il l'oublie à l'instant.⁴⁰¹ » Derrida semble calquer sa définition du don sur le schéma de son impossibilité structurelle : le don doit être oublié après ne pas avoir été perçu, comme si l'absence de reconnaissance était non advenue. Or il y a lieu d'interroger la conjonction possible de « Solde » avec l'impossibilité du don. Le lecteur ne peut redonner ni au poème ni à l'auteur. Le texte ne l'y incite pas davantage : la mort seule admet le contre-don. La commission est rendue quand le voyageur n'existe plus. C'est en ne pouvant plus être donateur qu'il le devient. Le poème circule autrement : il est disponible. Ce n'est pas un objet de propriété, ne demande aucune contre-partie. Ni l'auteur ni le lecteur n'en est, véritablement, le propriétaire. « Solde » emprunte à la circularité de l'échange économique. Mais la possession des objets étant immédiate, il n'épuise pas le cercle. C'est le suspens de l'achat qui, dans l'échange, fonde l'anéconomique.

Dans *Une Saison en enfer*, le don était assigné à une charité chrétienne, que Rimbaud rejetait. On pourra citer à ce propos la question rhétorique de « Vierge folle » :

⁴⁰⁰ Jacques Derrida, *Donner le temps*, Paris, Galilée, 1991, p. 18-19.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 29.

« Seules, sa bonté et sa charité lui donneraient-elles droit dans le monde réel ? » (OC, p. 261-262) Celui-ci réapparaît également sous forme de question dans « Vierge folle », pour redire qu'il constitue un mode de communication à jamais laissé sans réponse :

Oh ! la vie d'aventures qui existe dans les livres des enfants, pour me récompenser, j'ai tant souffert, me la donneras-tu ? Il ne peut pas. J'ignore son idéal. Il m'a dit avoir des regrets, des espoirs : cela ne doit pas me regarder. Parle-t-il à Dieu ? Peut-être devrais-je m'adresser à Dieu. Je suis au plus profond de l'abîme, et je ne sais plus prier. (OC, p. 262)

Le don constitue la réalité négative de la disponibilité. Le poème ne parle jamais au nom du lecteur, qui est libre de ses appropriations. Le don ne permet pas cette liberté du receveur : il oblige à être reçu. Rimbaud ne fait aucune distinction entre la charité et le don. Il pense la question théologique comme une question philosophique, critique la charité comme don. Ce n'est pas le cas du philosophe Paul Ricœur par exemple. Dans *Parcours de la reconnaissance*, ce dernier considère que le don suprême est l'agapè, celui que l'on adresse à Dieu, qui « ignore la comparaison et le calcul⁴⁰² ». Or dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, le don est pensé, comme question philosophique, d'après l'idée d'un asservissement de l'autre, puisque « donner contraint à donner en retour (*do ut des*) ; donner crée souterrainement de l'inégalité en plaçant les donateurs en position de supériorité condescendante ; donner lie le bénéficiaire, transformé en obligé à la reconnaissance⁴⁰³ ». S'agissant de charité, ses structures ne sont pas tout à fait les mêmes chez le philosophe et le poète. Elle est binaire chez Ricœur : c'est parce que le destinataire n'a rien à attendre de Dieu que l'agapè est « sans calcul ». Elle est triangulaire chez Rimbaud : la charité légitime l'emprise d'un destinataire sur une tierce personne. C'est le

⁴⁰² Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, Paris, Stock, 2004, 344.

⁴⁰³ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 625.

cas de la « Vierge folle » : « Enfin sa charité est ensorcelée, et j'en suis la prisonnière. »
(*OC*, p. 261)

Le mot de « don » n'apparaît que deux fois dans *Les Illuminations*, avec des sens opposés. La première fois dans le cadre contre-poétique de « Matinée d'ivresse » : « Nous avons foi au poison. Nous savons donner notre vie tout entière tous les jours. » (*OC*, p. 298) La deuxième fois au sens de mise à vue dans « Soir historique » : « Le moment de l'étuve, des mers enlevées, des embrasements souterrains, de la planète emportée, et des exterminations conséquentes, certitudes si peu malignement indiquées dans la Bible et par les Nornes et qu'il sera donné à l'être sérieux de surveiller. » (*OC*, p. 312) Mais le don n'y est plus le même : c'était un don de soi dans « Matinée d'ivresse » ; c'est une donation objective dans « Soir historique ». L'un est récusé, et l'autre admis. Mais il est une déclinaison du mot à laquelle Rimbaud consent systématiquement : l'abandon ; qui apparaît dans « Enfance II » par exemple : « Il y a une petite voiture abandonnée dans le taillis, ou qui descend le sentier en courant, enrubannée. » (*OC*, p. 291) L'abandon dépersonnalise la donation : la voiture n'est plus un objet de propriété, qui passe d'une main à une autre, mais est laissée à disposition. Dans « Enfance IV » le mot a un sens plus manifestement poétique : « Je serais bien l'enfant abandonné sur la jetée partie à la haute mer, le petit valet, suivant l'allée dont le front touche le ciel. » (*OC*, p. 291-292) Cette mise au ban du don pose l'objet poétique comme bouteille « jetée partie à la haute mer ». L'« enfant abandonné » n'a ni destinataire ni destinataire : le don brouille ses pôles de transmission. L'abandon rimbaldien constitue la forme *sui generis* de l'objectivité du poème. L'économie controuvée de « Solde » se conçoit aussi comme abandon. Entre le cercle et la flèche, un roulement spiralé.

On peut aussi difficilement ne pas penser à la remise des liasses de poèmes à Stuttgart. Rimbaud les remet à Verlaine pour qu'il les transmette à Germain Nouveau. Les poèmes lui sont donnés – sont transmis de mains à mains. Mais Rimbaud ne sait pas ce qu'il en adviendra. L'abandon dicte une réception de l'imprévision. Jusqu'à 1886, le recueil est d'abord un objet physique – il n'y a qu'un exemplaire. Ce temps de l'impublié est aussi un trou qui fascine, dans lequel on voudrait rétablir les liens manquants. Mais l'invisible ne trame rien. Il n'est pas, mis à distance, objectivé. Ce sujet, on peut aussi bien l'abandonner.

Le lecteur non visé

Dans son article « Der Interdierte Leser », Erwin Wolff définissait le « lecteur visé » comme une représentation dont se fait le texte du lecteur auquel il s'adresse. L'article n'ayant pas été traduit à ma connaissance, c'est surtout à travers *L'Acte de lecture* de Wolfgang Iser que ce dernier a été discuté :

Cette image du lecteur auquel s'adresserait l'auteur peut prendre plusieurs formes dans le texte. Elle peut reproduire le lecteur idéalisé, elle peut dessiner dans les anticipations des normes et valeurs du lecteur contemporain, dans l'individuation du public, dans les apostrophes du lecteur, dans les positions attribuées, dans les intentions pédagogiques, ainsi que dans de nouvelles disponibilités exigées pour la réception⁴⁰⁴.

Le lecteur visé permet ainsi une projection virtuelle de sa réception. Mais Iser montre aussi l'incomplétude du concept, qui ne rend pas compte de la réception du texte par-delà le cadre qu'il s'était assigné :

Cette fiction permet la reconstruction du public que l'auteur veut toucher ou interpeler. Ce concept est incontestablement nécessaire et utile. Il est certain qu'un rapport existe entre la forme de présentation du texte et le lecteur auquel celui-ci est destiné. Toutefois, on peut se demander

⁴⁰⁴ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Liège, Mardaga, 1997 [1976], p. 68.

comment il se fait qu'un lecteur, historiquement éloigné du texte, puisse toujours le comprendre alors que ce texte n'a pu s'adresser à lui⁴⁰⁵.

Iser montre comment l'intention n'est pas toujours suivie. La réception déborde le limité du texte. Mais en même temps, la première est sans doute partiellement déterminée par la seconde : on peut considérer en effet que le texte structuré par son adresse au lecteur particulier accède au lecteur non visé plus difficilement que ne le fait le texte non adressé. C'est en tous cas au prix d'une friction entre le lecteur et le texte que ce dernier constitue ce qu'Erwin Wolff appelait le lecteur visé. Dans le liminaire des *Fleurs du mal*, on a vu que le lecteur ne pouvait que difficilement s'identifier à la figure du lecteur visé par le poème.

Rimbaud adopte deux stratégies pour limiter ces frictions lectorales. La première est de ne jamais représenter un lecteur spécifique. Dans « Solde », la figure de l'acheteur, qui se rapporterait par trop explicitement à celle du lecteur, est substituée *in extremis* par celle des « voyageurs ». Le recueil généralise l'usage du pronom indéfini « on » pour désigner son instance de perception. Dans « Matinée d'ivresse » par exemple, la promesse anti-religieuse n'interpelle pas directement le lecteur : « On nous a promis d'enterrer dans l'ombre l'arbre du bien et du mal, de déporter les honnêtetés tyranniques, afin que nous amenions notre très pur amour. » (*OC*, p. 297) Certes, le poème glisse du « on » vers le « nous ». Mais les pronoms personnels « nous » et « vous » désignent *a fortiori* une instance collective qui excède le lecteur particulier. Ce que l'on pourrait appeler l'adresse de « Vies I », « qu'est mon néant auprès de la stupeur qui vous attend ? » (*OC*, p. 295), reste indéterminée. Le sens opère avant l'adresse : le lecteur

⁴⁰⁵ *Loc. cit.*

détermine s'il en fait partie. Or l'interpellation, nous dit Jean-Jacques Lecercle, vient avant le sens : « L'interpellation n'est pas transmission d'un contenu, mais exercice d'une force qui subjective l'individu par saisie corporelle, en le prenant littéralement au corps, par l'intermédiaire des sens, de tous les sens⁴⁰⁶. » C'est le lecteur qui, dans *Les Illuminations*, constitue l'adresse : c'est lui qui décide si, par elle, il sera changé.

La deuxième stratégie consiste à ne jamais prévoir la réponse du lecteur. Dans « Enfance V » par exemple, le poète demande à ce « qu'on [lui] loue enfin ce tombeau » (*OC*, p. 292). Mais sa réaction n'est pas ventriloquée comme le faisait Baudelaire. Si le premier investit la tombe dès le deuxième alinéa, c'est pour convaincre le lecteur de son inanité. Après tout, c'est ce dernier qui décide si Rimbaud entre dans son interprétation du poème. D'un point de vue thématique, « Phrases » se rallie aussi à ce constat : « Quand nous sommes très forts, – qui recule ! très gais, qui tombe de ridicule ? Quand nous sommes très méchants, que ferait-on de nous ? Parez-vous, dansez, riez, – je ne pourrai jamais envoyer l'Amour par la fenêtre. » (*OC*, p. 298) Rimbaud commence par dire que les conséquences de nos actions sont imprévisibles. C'est d'abord la destination de l'effet qu'elle interroge : on ne sait jamais « qui » sera affecté. Il dit ensuite qu'il ne pourra pas communiquer l'« amour ». On sait que ce mot désigne autant la charité que l'« affection égoïste » (*OC*, p. 316) de « Génie ». On a dit aussi que la maison était l'image de l'être : la fenêtre ouvre sur l'autre. Mais elle ne permet pas de transmettre l'amour. Le poème n'admet ni la charité ni l'adresse. L'amour ne peut être que reçu. Le génie du poème est sa disponibilité. C'est ce qui lui permet de ne pas prévoir. Le texte

⁴⁰⁶ Jean-Jacques Lecercle, *De l'interpellation. Sujet, langue, idéologie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2019, p. 73.

n'implique pas moins le lecteur. La dimension collective du recueil est invitante : ce pourquoi le lecteur s'y abandonne.

La « poésie objective »

La locution est connue, qui dans la lettre envoyée le 13 mai 1871 à Georges Izambard, fonde un nouveau régime poétique :

Vous revoilà professeur. On se doit à la Société, m'avez-vous dit ; vous faites partie des corps enseignants : vous roulez dans la bonne ornière. – Moi aussi, je suis le principe : je me fais cyniquement entretenir ; je déterre d'anciens imbéciles de collègue : tout ce que je puis inventer de bête, de sale, de mauvais, en action et en parole, je le leur livre : on me paie en bocks et en filles. *Stat mater dolorosa, dum pendet filius.* – je me dois à la Société, c'est juste, – et j'ai raison. – Vous aussi, vous avez raison, pour aujourd'hui. Au fond, vous ne voyez en votre principe que poésie subjective : votre obstination à regagner le râtelier universitaire, – pardon ! – le prouve ! 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. Un jour, j'espère, – bien d'autres espèrent la même chose, – je verrai dans votre principe la poésie objective, je la verrai plus sincèrement que vous ne le feriez ! (OC, p. 339)

La poésie objective marque un avant et un après. Henri Scepi a tout à fait raison de dire que « dans le contexte de la lettre du 13 mai 1871, l'objectivité apparaît comme un argument logique d'un dépassement : elle est l'aboutissement nécessaire d'une trajectoire allant de la disqualification du lyrisme subjectif à la requalification d'une poésie de l'action⁴⁰⁷ ». Mais elle excède peut-être le cadre naturel d'une poétique, puisque Rimbaud propose que la poésie subjective d'Izambard puisse éventuellement être perçue comme étant objective. Selon Michel Collot, Rimbaud reconduit « la distinction établie par Mme de Staël et la philosophie allemande entre les “idées subjectives”, produites par la seule intelligence, et les “idées objectives”, qui “sont excitées par les sensations”⁴⁰⁸ ». S'il est absolument légitime de voir en Rimbaud un poète de la sensation plutôt que de

⁴⁰⁷ Henri Scepi, « Rimbaud, poésie objective » dans Olivier Bivort (dir.), *Rimbaud poéticien*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 31.

⁴⁰⁸ Michel Collot, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 41.

l'intelligence, la proposition aurait toutefois pour conséquence de changer la poésie d'Izambard, qui deviendrait une poésie de la sensation. Il n'est pas exclu d'y voir une poésie – Jean-Marie Gleize rappelle que, si Rimbaud évoque la « poésie objective », c'est au fond « sans véritablement la définir⁴⁰⁹ ». Mais elle serait sans doute au premier chef un principe de lecture.

Il n'y serait pas question de valeur. Rimbaud dit que la poésie subjective d'Izambard « sera toujours horriblement fadasse ». En étant lue objectivement, il est peu sûr qu'elle devienne extraordinaire. C'est une épistémologie esthétique. On remarquera que, tout au long de la lettre, des faits sont partagés entre deux manières de percevoir, « rouler dans la bonne ornière » et se faire « cyniquement entretenir » étant rapportés à un « principe » commun. Rimbaud redit qu'il ne traite pas du bon ou du mauvais, ni encore du bien et du mal, mais d'une modalité de vision. « Matinée d'ivresse » parlait d'une « horreur des figures et des objets d'ici » (*OC*, p. 297). En les plaçant dans un contexte contre-poétique dans lequel ces derniers étaient « sacrés » par le « souvenir de cette veille » (*OC*, p. 297), Rimbaud les opposait à l'aspiration d'une transcendance les subsumant. L'« objet » est, comme « *objectum* », une chose visible, « ce qui est placé devant⁴¹⁰ ». On a vu, dans le premier chapitre, que le sujet était aussi rejeté comme modalité de l'invisible : c'est un « *subjicere* », ce qui se « plac[e] dessous⁴¹¹ ». La poésie d'Izambard peut ainsi indifféremment être objective ou subjective selon qu'elle est perçue comme disponibilité ou d'après le prisme d'un esprit créateur. Il est évident que cette distinction ne tient pas d'un point de vue phénoménologique. Emil Staiger remarque

⁴⁰⁹ Jean-Marie Gleize, *A noir. Poésie et littérature*, Paris, Seuil, 1992, p. 196.

⁴¹⁰ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, 1444.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 2216.

que, « si la poésie n'est pas objective [...] elle ne peut pour autant être qualifiée de "subjective" », car lorsqu'« il n'y a pas encore d'objet, il n'y a pas encore non plus de sujet⁴¹² ». La disponibilité des poèmes rimbaldiens corrobore ce raisonnement. Le sujet est une contre-esthétique chez Rimbaud. « Un jour, j'espère, – bien d'autres espèrent la même chose, – je verrai dans votre principe la poésie objective, je la verrai plus sincèrement que vous ne le feriez ! » Le poète appelle à l'objectivation de la lecture subjective. Le regard métaphysique est son objet. Le regard d'un regard : leur collision objective.

« *Je est un autre* »

C'est probablement ainsi qu'il faut relire l'apophtegme de Rimbaud, qui apparaît aussi dans la lettre à Izambard : « C'est faux de dire : je pense : on devrait dire : On me pense. – Pardon du jeu de mots. – // Je est un autre. » (*OC*, p. 340) Le « jeu de mots », comme le montre Jean-Pierre Richard, a bien davantage une valeur pragmatique que rhétorique :

Ce *je est un autre*, il passe à la troisième personne, et vit ce passage comme une délivrance, comme un avènement à la *poésie objective*. [...] L'autre est là, voisin, familier, personnel en même temps qu'innombrable. Il vit à la première personne, uni au *je* par la soudure d'une indéfaisable et vertigineuse identité⁴¹³.

La « délivrance » ontologique doit être pensée comme objectivation de l'être. Le sujet se libère en étant vu. Mais la référence au « je pense donc je suis » de Descartes révèle que Rimbaud donne une portée philosophique au passage. Dans son *Discours sur la méthode*, le premier cherche une assise sur laquelle fonder un discours positif. Cette dernière ne sera autre que la permanence du sujet :

⁴¹² Emil Staiger, *Les Concepts fondamentaux de la poésie*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1990 [1946], p. 49 dans Michel Collot, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 34.

⁴¹³ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955, p. 61.

Mais aussitôt après je pris garde que, pendant que je voulois ainsi penser que tout étoit faux, il falloit nécessairement que moi qui le pensois fusse quelque chose ; et remarquant que cette vérité, *je pense, donc je suis*, étoit si ferme et si assurée, que toutes les plus extravagantes suppositions des sceptiques n'étoient pas capables de l'ébranler, je jugeai que je pouvois la recevoir sans scrupule pour le premier principe de la philosophie que je cherchois⁴¹⁴.

Descartes considère que toute pensée est contestable. Mais *a contrario*, le fait même de penser serait, pour le coup, certain. Tant qu'il pense, la preuve lui serait donnée de son existence. Or Rimbaud renverse le raisonnement cartésien : « Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait ! » (*OC*, p. 340) Le bois ne sait pas qu'il entrera dans la composition du violon. Aussi Descartes ignore-t-il que ses textes deviendront le matériau d'une poésie rimbalienne. L'objectivation de la pensée rend compte de ses usages. Descartes considère que le sujet seul fonde une épistémologie valable. Or qu'est-ce que le *Discours sur la méthode* sinon la mise à disposition de sa pensée ? Rimbaud objective Descartes pour souligner que « je pense donc je suis » est un discours, non une pensée, car si cette dernière peut être discutée, c'est qu'elle a d'abord été exprimée, qu'elle apparaît, hors d'elle-même, comme parole.

Deux jours plus tard, ce dernier reprend la métaphore musicale dans la lettre à Demeny : « Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. » (*OC*, p. 343) Mais Rimbaud va plus loin puisqu'il devient son propre observateur. « Je est un autre » prend un tour personnel. « Je » peut voir l'« autre » qu'il contient, et réciproquement. Dans la mesure où il s'exprime, le sujet ne peut se retrancher. Le « je »

⁴¹⁴ René Descartes, *Discours sur la méthode*, Paris Levrault, 1824 [1637], p. 158.

est, comme catégorie grammaticale, objectif. Ce constat se rallie au déniement de l'invisibilité métaphysique. Tout ce qui est invisible est finalement visible dans *Les Illuminations*. C'est peut-être aussi à cette aune qu'il faut lire, dans la lettre du 13 mai également, « je travaille à me rendre voyant » (*OC*, p. 339), comme une manière d'objectiver l'inconnu.

Rimbaud critique Descartes en s'appuyant sur la réalité objectivante du langage, qui met à vue cela même qui se pense comme retrait. Le procédé est parfois explicité dans *Les Illuminations*, comme dans « Angoisse » – « Jeunesse de cet être-ci ; moi ! » (*OC*, p. 308). En partant de la réalité concrète du poème, Rimbaud trouve les ressources d'une critique philosophique. On parle souvent de la modernité de Rimbaud : cet apport en constitue un bon exemple. Au xx^e siècle, Richard Rorty parlera d'un « linguistic turn⁴¹⁵ » : le langage chez Frege, Wittgenstein, Gadamer, Foucault, Derrida – entre autres – sera placé au centre de la réflexion philosophique. En faisant du poème la matrice d'une réflexion philosophique, Rimbaud se pose comme un précurseur de l'intelligence du langage. À travers les figures de la solde et de l'abandon notamment, il énonce les fondements d'une pensée objective.

⁴¹⁵ Richard Rorty, *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, Chicago, University of Chicago Press, 1992 [1967].

Observations de lecture

« Promontoire ». La « rentrée des théories »

L'aube d'or et la soirée frissonnante trouvent notre brick en large en face de cette villa et de ses dépendances, qui forment un promontoire aussi étendu que l'Épire et le Péloponnèse, ou que la grande île du Japon, ou que l'Arabie ! Des fanums qu'éclaire la rentrée des théories, d'immenses vues de la défense des côtes modernes ; des dunes illustrées de chaudes fleurs et de bacchanales ; de grands canaux de Carthage et des Embankments d'une Venise louche ; de molles éruptions d'Etnas et des crevasses de fleurs et d'eaux des glaciers ; des lavoirs entourés de peupliers d'Allemagne ; des talus de parcs singuliers pendant des têtes d'Arbres du Japon ; les façades circulaires des « Royal » ou des « Grand » de Scarbro ou de Brooklyn ; et leurs railways flanquent, creusent, surplombent les dispositions de cet Hôtel, choisies dans l'histoire des plus élégantes et des plus colossales constructions de l'Italie, de l'Amérique et de l'Asie, dont les fenêtres et les terrasses à présent pleines d'éclairages, de boissons et de brises riches, sont ouvertes à l'esprit des voyageurs et des nobles – qui permettent, aux heures du jour, à toutes les tarentelles des côtes, – et même aux ritournelles des vallées illustres de l'art, de décorer merveilleusement les façades du Palais-Promontoire. (OC, p. 310)

On a déjà parlé, dans le dernier chapitre, du référent dans « Promontoire » ; j'ai présenté le poème comme étant un dispositif de détournement de la désignation. Ni les « grands canaux de Carthage » ni les « Embankments d'une Venise louche » ne se plient à une adéquation avec la réalité. Je vais, dans cette partie, penser l'instance de perception du poème. Alors que, dans « Enfance III », cette dernière fonde un matérialisme langagier, « Promontoire » théorise une manière de voir. C'est d'ailleurs ce mot, « théorie », qu'elle utilise. J'ai montré, au début de ce chapitre, qu'une poétique de l'objectivité présentait le poème comme chose visible. Je vais maintenant décrire comment la vision peut être

pensée comme lecture. Je commence en discutant « Promontoire », poème qui me paraît constituer la meilleure illustration du principe dans le recueil.

La critique a généralement pensé la « rentrée des théories » au sens antique du mot, comme « files de bateaux ». Pierre Brunel écrit par exemple : « Rimbaud se souvient du sens *théoria*, en grec, rappelé par Littré comme l'un des sens possibles du mot "théorie" en français : "dans l'antiquité grecque, députation qu'on envoyait pour offrir, au nom d'une ville, des sacrifices à un dieu, ou lui demander des oracles"⁴¹⁶ ». L'interprétation est légitimée par ce qu'Antoine Fongaro appelle l'« atmosphère antique⁴¹⁷ » du poème, qui, précise-t-il, conglomère Carthage, la Villa, les bacchanales et le fameux « fanum », c'est-à-dire le « lieu, édifice [ou] temple consacré à une divinité romaine⁴¹⁸ ». Or il faut bien admettre que cet état des choses est incomplet si l'on tient compte des « façades circulaires des "Royal" ou des "Grand" de Scarbro' ou de Brooklyn », de l'Amérique, des « railways » et des « Embankments » notamment. Or il faut sans doute réfléchir aux « théories » en tant qu'elles renvoient à une réalité multiple. Si le poème met en scène un déplacement vers le promontoire, le sens de « bateau » est certainement, en partie, motivé. Mais il faut voir aussi que ce dernier est d'abord et avant tout un moyen d'approche. C'est ainsi que Michael Riffaterre, bien que partant du seul sens antique, est bien forcé d'admettre que le bateau permet également une mise en lumière du promontoire :

⁴¹⁶ Pierre Brunel, *Éclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, José Corti, 2004, p. 605.

⁴¹⁷ Antoine Fongaro, *De la lettre à l'esprit. Pour lire Illuminations*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 331.

⁴¹⁸ « Fanum » dans le dictionnaire en ligne du CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/fanum>, page consultée le 22 novembre 2018.

Il est plus simple de prendre *théorie* à la lettre, au sens de « procession » antique ou païenne, et de comprendre que des cortèges aux flambeaux illuminent les sanctuaires. Ou encore de lire *éclairé* au figuré, le défilé des fidèles étant alors l'ornement des temples. Reste à expliquer pourquoi Rimbaud a employé un mot aussi rare que *fanum* au lieu de *temple*. La raison en est sans doute que le verbe suggère un jeu de mot latent, rapprochant un instant le lexique religieux d'un lexique de l'éclairage, et même d'un éclairage exceptionnel. Ce dernier présente un terme qui convient à la fois à l'éclairage, à une description de la côte, et au contexte religieux : c'est *fanal*, dont le pluriel est assez proche de *fanum* prononcé à la française pour surdéterminer le choix de ce mot de préférence à temple⁴¹⁹.

Du point de vue d'une projection de lecture, il est assez difficile de confirmer l'hypothèse du fanal, car on aura vu que, si Rimbaud puise largement à l'étymologie des mots, il ne recourt qu'exceptionnellement – voire jamais – aux similitudes d'ordre phonétique. Or le contexte du fanal est certainement révélateur : si les théories n'étaient pas du tout liées à la vision, il est douteux que Riffaterre ait vu un « fanal » sous le « fanum ». Ainsi doit-on sans doute resituer le mot dans un horizon plus large :

Théorie est emprunté au bas latin *theoria* “recherche spéculative”, lui-même repris au grec *theôria* “groupe d'envoyés à un spectacle religieux, à la consultation d'un oracle”, “ambassade” puis, à partir de Platon, “contemplation, considération”. Le mot est dérivé de *theorôs* “spectateur”, mais d'abord et surtout “consultant d'un oracle” et “assistant à une fête religieuse”. *Theôros* a de nombreux dérivés en grec, axés sur les notions d'oracle, de spectacle religieux, mais aussi de contemplation, de vision abstraite, de spéculation [...]⁴²⁰.

J'aborde d'abord la dimension religieuse du poème, qui doit être relativisée. Pour répondre à l'interrogation de Riffaterre sur le caractère peu usité de « fanum », on notera que le mot entre dans la composition de « profanus », c'est-à-dire de « profane ». Ce dernier est en effet formé de « *pro* “devant” » et de « *fanum* “lieu consacré”⁴²¹ », à l'instar de « pro-montoire ». En outre, le « brick » est placé « en face de cette Villa et de ses dépendances, qui forment un promontoire ». Le poème met en scène différentes formes de face à face, qui objectivent ce qui est vu. Le promontoire participe de la

⁴¹⁹ Michael Riffaterre, « Sur la sémiotique de l'obscurité en poésie : “Promontoire” de Rimbaud », *The French Review*, 5 (1982), p. 626.

⁴²⁰ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 2297.

⁴²¹ « Profane », dans le dictionnaire en ligne du CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/profane>, page consultée le 23 novembre 2018.

rencontre avec les « voyageurs », comme le note Patrick Née : « On pourrait dire que “Promontoire” se présente avant tout comme ce qui s’avance dans la mer (*prominere*)⁴²²[.] » Le poème souligne la dimension spectaculaire (au sens représentationnel) et contemplative des théories.

Mais la contemplation ou considération, la « theôria », ne se laisse pas moins penser également comme « theoria », c’est-à-dire comme « recherche spéculative ». L’optique du poème n’est pas physiologique. Le promontoire est décrit comme étant « aussi étendu que l’Épire et le Péloponnèse, ou que la grande île du Japon, ou que l’Arabie ». La dilatation exponentielle de l’espace montre que l’œil ne suffit pas à appréhender le promontoire. La vision – les « immenses vues » – est décrite comme étant sans limite. « Solde » parlait déjà de l’immensité du soldé pour marquer son appartenance au régime poétique. Ce que l’on a dit sur la référence dans le poème rapporte aussi ce dernier, non pas à une science de l’œil, mais à une vision comme lecture du poème. En fin de texte, les choses que contient le promontoire sont dites « ouvertes à l’esprit des voyageurs et des nobles ». On notera d’abord le retour de la figure, très proche de celle du lecteur, des « voyageurs » dans « Solde ». Puis que l’« ouverture » ne réapparaît que dans « Après le déluge », pour désigner la figure, on ne peut plus poétique, des « fleurs ouvertes » (*OC*, p. 290). Mais le signe de disjonction le plus manifeste vient probablement des « dunes illustrées de chaudes fleurs » que les « vallées illustres de l’art » rappellent en fin de poème. Atle Kittang observe qu’« ici, le paysage (les dunes) se trouve soudain transformé en surface picturale⁴²³ ». Des « tarentelles des côtes » aux

⁴²² Patrick Née, « L’ailleurs maritime chez Rimbaud », *Littérature*, 147 (2007), p. 7.

⁴²³ Atle Kittang, *Discours et jeu*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1975, p. 235.

« ritournelles des vallées », le lyrisme participe aussi, comme thème, de l'hybridité générique du poème. La « tarentelle » tire son nom de la ville de Tarente : elle extrait un contenu artistique du réel, qui non plus assigné à un lieu établi, illustre un espace élargi. On se souvient en outre que, dans « Vies III », le poète, après avoir « illustré la comédie humaine » (*OC*, p. 296) se retirait hors des marges de son œuvre en son « illustre retraite » (*OC*, p. 296).

Le promontoire illustre donc la disponibilité du poème, dont « les fenêtres et les terrasses à présent pleines d'éclairages, de boissons et de brises riches, sont ouvertes à l'esprit des voyageurs et des nobles ». Ces derniers ne mettent vraisemblablement jamais le pied sur le promontoire. Dans « Phrases », l'amour ne pouvait être transmis par la fenêtre : ce n'est que par le regard que ces dernières sont ici accessibles. Ce n'est que l'esprit qui fréquente les terrasses. Cette distance préserve le régime de vision. Dans « Aube », la « déesse » était si envoutante que l'on était irrésistiblement porté à s'en approcher. Or, la touchant, elle disparaissait : « En haut de la route, près d'un bois de lauriers, je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois. » (*OC*, p. 306) La vision implique une mise à distance. La « rentrée des théories » suggère un retour au « Promontoire », comme si, ayant tiré les leçons d'« Aube », les « voyageurs » abordaient le promontoire à nouveaux frais, sachant qu'il ne faut y percevoir une chose du monde, que le promontoire n'existe que par la vue.

Les théories de « Promontoire » seraient ainsi une « theoria », c'est-à-dire une conception de lecture, dont la « theôria », la contemplation, serait le fondement. L'incipit montre que, si les « voyageurs » se trouvent dans cette disposition – « l'aube d'or et la

soirée frissonnante trouvent notre brick en large en face de cette villa et de ses dépendances » – ce n'est que par hasard. L'impossibilité d'approcher physiquement le promontoire n'est pas prescriptive : l'esprit et le regard y ont accès. « Promontoire » ne se pose ni dans les termes d'« Aube » ni dans ceux d'« Enfance III », qui voyait l'instance de perception, portée vers le bois, être supprimée. La théorie de « Promontoire » est une théorie de la lecture comme regard. C'est une duction de lecture.

Logiques du regard

La prégnance de la vision transparait aussi dans le vocabulaire scientifique et philosophique qui est employé. L'exemple le plus manifeste est sans doute celui de « Guerre » : « Enfant, certains ciels ont affiné mon optique : tous les caractères nuancèrent ma physionomie. » (*OC*, p. 315) À l'instar du dégagement des sens de « Solde », la réalité a cette qualité autotélique qui consiste à perfectionner sa propre réception. Or c'est surtout au lexique de la philosophie qu'emprunte le recueil : logique, phénomène, jugement, concept, pensée, raison. Le premier se trouve dans « Démocratie » – « nous massacrerons les révoltes logiques » (*OC*, p. 314) – et dans « Guerre » : « Je songe à une Guerre de droit ou de force, de logique bien imprévue. » (*OC*, p. 314) Heidegger rappelle qu'en Grèce antique, *Logos* n'avait pas uniquement le sens de parole, mais celui également de mise en lumière : « Au sens de parole, *λόγος* se ramène plutôt à *δηλοῦν* [*deloun*], rendre manifeste ce dont la parole "parle". [...] Le *λόγος* fait voir quelque chose [...], cela justement sur quoi il est parlé et il le fait voir à celui qui parle

(médiateur) aussi bien qu'aux entreparleurs⁴²⁴. » La logique est une vue de l'esprit. Dans le cas de la psycho-logie, qui apparaît dans « Veillées II » par exemple, elle permet de faire voir la pensée :

L'éclairage revient à l'arbre de bâtisse. Des deux extrémités de la salle, décors quelconques, des élévations harmoniques se joignent. La muraille en face du veilleur est une succession psychologique de coupes de frises, de bandes atmosphériques et d'accidences géologiques. – Rêve intense et rapide de groupes sentimentaux avec des êtres de tous les caractères parmi toutes les apparences. (*OC*, p. 304-305)

Rimbaud ne distingue pas entre la psychologie et la géologie dans la mesure où, du rêve dont ils sont issus, ces derniers sont projetés sur la « muraille en face du veilleur ». Le δηλοῦν des « coupes de frises » n'apparaît pas uniquement au veilleur, mais aux « entreparleurs » aussi, c'est-à-dire aux lecteurs. Le poème fait voir la psyché. Il n'y a pas de subjectivité, mais dans les « décors quelconques » et les « élévations harmoniques », à savoir dans le cadre du poème, la mise en lumière de phénomènes, les êtres projetés étant « choisis parmi toutes les apparences ».

Le terme de phénomène apparaît également dans « Guerre » : « Enfant, certains ciels ont affiné mon optique : tous les caractères nuancèrent ma physionomie. Les Phénomènes s'émurent » (*OC*, p. 315) ou, comme le traduit Suzanne Bernard, « se mirent en mouvement⁴²⁵ ». L'autonomie du phénomène concorde avec la logique de l'imprévision de « Guerre » à « Jeunesse », ainsi qu'avec la démultiplication du « movere » telle qu'apparaissant dans « À une raison » : « Un pas de toi, c'est la levée des nouveaux hommes et leur en-marche » (*OC*, p. 297), néologisme qui objective grammaticalement sa mouvance. Le « phainomenon » grec désigne « le *se-montrant-de-*

⁴²⁴ Martin Heidegger, *Être et temps*, Paris Gallimard, 1986 [1927], p. 59.

⁴²⁵ Arthur Rimbaud, *Œuvres*, édition critique de Suzanne Bernard, Paris, Garnier, 1960, p. 525.

soi-même, le manifeste⁴²⁶ », comme l'explique Heidegger. Il n'est besoin de rien, dans « Guerre », pour que les « ciels » et les « caractères » se présentent et agissent. Le « phainomenon » est structurellement illimité, comme l'indique aussi Heidegger : « Les “phénomènes” sont [...] l'ensemble complet de ce qui se tient au jour ou de ce qui peut être amené à la lumière et que les Grecs identifiaient parfois tout simplement avec *ta onta* (l'étant)⁴²⁷. » Le phénomène désigne autant l'apparition du génie dans « Conte » que la mise au jour de l'être de beauté dans « Being Beateous ».

On se souvient que, dans ce dernier poème, la beauté passait de l'invisible au visible. Or, dans la philosophie grecque, le phénomène tient compte de ces deux réalités, comme le précise Françoise Dastur : « Il peut se faire que ce qui est phénomène soit caché et donc non immédiatement accessible. Ce phénomène caché n'est autre pour Heidegger que ce qu'il nomme “être” et qu'il s'agit de distinguer de l'étant qui est, lui, seul immédiatement accessible⁴²⁸. » « Being Beateous » serait, pour Heidegger, un phénomène double : être d'abord, étant ensuite. L'Être de beauté serait, dans la perspective d'une phénoménologie thématique, un étant. La double réalité du phénomène pourrait également être illustrée par « Conte » : « Toutes les femmes qui l'avaient connu furent assassinées. [...] Les femmes réapparurent. » (*OC*, p. 292) Le phénomène ne peut être mis à bas par la subjectivité. Il présente, à partir de la « theôria », c'est-à-dire du regard, le matériau d'une « theoria », d'une idée. Il se distingue ainsi du *Logos*, qui fait voir. Le phénomène se montre seul, tandis que la logique montre quelque chose. Il serait aisé de faire du premier une représentation du réel, tandis que la logique appartiendrait au

⁴²⁶ Martin Heidegger, *Être et temps*, Paris Gallimard, 1986 [1927], p. 55.

⁴²⁷ *Loc. cit.*

⁴²⁸ Françoise Dastur, *Heidegger et la question anthropologique*, Louvain, Paris, Peeters, 2003, p. 15.

poétique. Mais il ne faut pas oublier que, si un phénomène a lieu, c'est inévitablement dans le cadre du poème. Même d'un point de vue thématique, il serait difficile de dire que « Being Beauteous » ressort uniquement du phénomène et non de la logique.

Cette dernière notion aura une descendance. Heidegger rappelle que « λόγος sera "traduit", c'est-à-dire toujours explicité comme raison (*Vernunft*), jugement, concept, définition, raison (*Grund*), rapport⁴²⁹ », *Grund* ayant, précisons-le, le sens de motif (« la raison de mon action⁴³⁰ ») et *Vernunft* celui de « rationalisme⁴³¹ ». Les avatars du *Logos* perdent pourtant un élément qui était constitutif de ce dernier, et le conjoignait au phénomène : la vue comme principe de connaissance. Aussi Rimbaud les dévoie-t-il. Le jugement admet son inaptitude dans « Villes I » : « J'ai cru pouvoir juger la profondeur de la ville[.] » (*OC*, p. 304). Le contenu du concept est débordé dans « Villes II » : « L'acropole officielle outre les conceptions de la barbarie moderne les plus colossales. » (*OC*, p. 305). Dans « Villes I » – « je pense qu'il y a une police, mais la loi doit être tellement étrange, que je renonce à me faire une idée des aventuriers d'ici » (*OC*, p. 304) – la pensée est incapable de se faire une idée juste du monde. Dans « Vies I » aussi – « un envol de pigeons écarlates tonne autour de ma pensée » (*OC*, p. 295) – la pensée est excédée.

La raison est la seule notion qu'il conserve dans cette traduction du *Logos*. Or à l'instar de l'amour, qui prenait le sens de charité et de génie, Rimbaud la transforme. Il

⁴²⁹ *Loc. cit.*

⁴³⁰ Pierre Grappin (dir.), *Grand dictionnaire français-allemand, allemand-français, tome II*, Paris, Larousse, 1995, p. 993.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 1384.

faut d'abord dire qu'elle partait de loin, celle-ci étant théologique et axiologique dans

« Mauvais sang » :

Je ne suis pas prisonnier de ma raison. J'ai dit : Dieu. Je veux la liberté dans le salut : comment la poursuivre ? Les goûts frivoles m'ont quitté. Plus besoin de dévouement ni d'amour divin. Je ne regrette pas le siècle des cœurs sensibles. Chacun a sa raison, mépris et charité : je retiens ma place au sommet de cette angélique échelle de bon sens. (*OC*, p. 252)

Yoshikazu Nakaji note « l'absurdité de cette tournure de pensée : “cette angélique échelle” est pleine d'ironie vis-à-vis de soi. Le “sommet” est en fait le “fond”⁴³² ».

Rimbaud entend largement « raison » comme « ratio », c'est-à-dire comme « calcul, compte⁴³³ », hiérarchie.

Dans « L'Impossible » il dit avoir « eu raison de mépriser ces bonshommes qui ne perdraient pas l'occasion d'une caresse, parasites de la propreté et de la santé de nos femmes, aujourd'hui qu'elles sont si peu d'accord avec nous. J'ai eu raison dans tous mes dédains » (*OC*, p. 271). La « ratio » emprunte aussi explicitement au pécuniaire : « M'étant retrouvé 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. [...] Mes deux sous de raison sont finis ! L'esprit est autorité, il veut que je sois en Occident. » (*OC*, p. 271-272) Les « deux sous de raison » permettent de voir les limites de cette dernière, mais non d'en sortir. Rimbaud positive probablement l'expression « ne pas avoir deux sous de raison⁴³⁴ ». Ces derniers s'avèrent insuffisants, mais permettent une prise de conscience. « Solde » montre aussi que Rimbaud ne rejette pas le pécuniaire en lui-même. C'est plutôt la hiérarchie et le calcul qui, dans la raison, sont récusés. La première

⁴³² Yoshikazu Nakaji, *Combat spirituel ou immense dérision ? Essai d'analyse textuelle d'Une Saison en enfer*, Paris, José Corti, 1987, p. 61.

⁴³³ *Loc. cit.*

⁴³⁴ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 2149.

s'ente sur la « charité » en tant que « caritas », comme « cherté⁴³⁵ ». Le cher est aussi nargué dans « Enfance I » – « quel ennui, l'heure du “cher corps” et “cher cœur” » (*OC*, p. 290) – et refusé dans « Ouvriers » : « Je veux que ce bras durci ne traîne plus *une chère image*. » (*OC*, p. 300) La raison n'admet pas non plus le calcul, comme on l'a vu dans « Dimanche » et « Sonnet ».

« Génie » montre que, dans le cadre des *Illuminations*, la notion de raison est rénovée : « Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée, raison merveilleuse et imprévue, et l'éternité : machine aimée des qualités fatales. » (*OC*, p. 316) Il s'agit d'une raison particulière. *Une Saison en enfer* parlait de « la » raison – « Sonnet » d'« une raison » (*OC*, p. 317), ainsi que dans le poème éponyme, « À une raison ». Elle est imprévisible, dans « Génie », comme la logique de « Guerre », rendant ses acceptions comme hiérarchie et calcul non advenues. Sa transformation recoupe strictement celle de l'amour : la raison est charité, puis génie. Elle ne débouche pas sur le registre visuel, comme le *Logos* de « Guerre » et « Veillées II ». Mais la logique et le phénomène seuls sont acceptés comme tels, en leurs rapports constitutifs à la vue. Les dérivés de *Logos* sont détournés – globalement rejetés (s'agissant du jugement, du concept et de la pensée) ou transformé (la raison) –, ce qui réitère l'importance de la vision chez Rimbaud.

⁴³⁵ « Charité », dans le dictionnaire en ligne du *CNRTL*, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/charité>, page consultée le 29 novembre 2018.

Les Illuminations : fiat lux

Je termine ce segment sur la rémanence thématique de la vue en dépliant deux sens possibles que l'on peut prêter au titre du recueil : la mise en lumière et l'enluminure. Un passage d'« Enfance IV », « la rumeur des écluses couvre mes pas. Je vois longtemps la mélancolique lessive d'or du couchant » (*OC*, p. 291), me semble illustrer la complexité de métaphore de la lumière : la « lessive » et « la rumeur des écluses » la rapporte au motif du déluge ; l'« or du couchant » la rapproche du thème pécuniaire. L'or n'est pas uniquement une teinte du crépuscule. « Fleurs » le montre avec les « pièces d'or jaune semées sur l'agate » (*OC*, p. 306), qui symétriquement, ne sont pas uniquement des pièces de monnaie, mais désignent aussi les rayons du soleil. Rimbaud se réfère sans doute au mythe de Danaé, qui « conçoit » Persée « au milieu d'une pluie d'or⁴³⁶ », ainsi que le relate Ovide. L'ambivalence dans sa représentation en fait un thème prisé en peinture. Dans ce qu'il nomme la « peinture classique », Stéphane Lojkine précise que cette pluie d'or « est représentée comme une pluie de pièces d'or, autrement dit comme une largesse royale (Starobinski), comme ce signe de répandre l'or qui caractérise comme roi celui qui le fait verser⁴³⁷. » Le Tintoret et Gentileschi dépeignent effectivement la scène comme une « pluie » de pièces d'or. Mais Le Corrège et Rembrandt préfèrent représenter Zeus, père de Persée, sous le jour d'une lumière s'infiltrant insidieusement par la fenêtre de la chambre de Danaé. Rimbaud ne choisit vraisemblablement pas entre les deux, ce pourquoi il précise, dans « Fleurs », la couleur de cet « or jaune » lumineux,

⁴³⁶ Ovide, *Métamorphoses. Livre IV*, Paris, G. T. Villenave, 1806, p. 604.

⁴³⁷ Stéphane Lojkine, « Érotique de l'effondrement scénique : efficacité sadienne de l'image » dans Véronique Plesch, Catriona MacLeod, Jan Baetens (dir.), *Efficacité/Efficacy. How To Do Things With Words and Images ?*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2011, p. 268.

lequel, semé, renforce la pertinence du mythe de Danaé, fécondée par Zeus. Les « pièces d'or jaune semées sur l'agate » (*OC*, p. 306) de « Fleurs », tout comme la « lessive d'or du couchant » (*OC*, p. 291) d'« Enfance IV » et l'« aube d'or » (*OC*, p. 310) de « Promontoire », pourraient ainsi être pensés, au moins en partie, comme monnaie d'échange.

Cette dernière n'est pas une *ratio*, un calcul : elle n'est pas le fait d'un sujet. Elle se situe plutôt à cheval entre l'économie et le don, comme le faisait « Solde ». Lokjine rapportait le mythe de Zeus comme semailles à ce que Starobinski appelait la largesse. Le *largus*, c'est-à-dire le large, désigne ce « qui jaillit en abondance (se dit surtout des sources, des fleuves)⁴³⁸ » ; la *largitio*, à savoir la largesse, prend ancrage sur le trope de la fécondité pour désigner un certain type de don. Starobinski montre que ce dernier n'est pas gratuit puisqu'il vise à consolider l'adhésion d'un entourage : « Ceux qui ont résolu de faire respecter leur autorité doivent manifester de multiple façon leur faculté d'augmenter et faire croître la prospérité autour d'eux⁴³⁹. » Ce n'est pas le cas chez Rimbaud. Le « *spunck* » de « Dévotion » n'appelle pas au contre-don, pas plus que la petite pièce de monnaie lumineuse de « Fleurs », « Enfance IV » ou « Promontoire ». Les « voyageurs » n'étaient pas, dans ce dernier poème, uniquement devant le promontoire, mais « en large en face » (*OC*, p. 310). La pièce est largement abandonnée. La lumière est une *largitio*. C'est aussi le premier sens que l'on peut prêter à « Les Illuminations », la lumière permettant une mise à disposition des contenus.

⁴³⁸ Alfred Ernout et Antoine Meillet, *Dictionnaire étymologique de langue latine. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1939 dans *loc. cit.*

⁴³⁹ Jean Starobinski, *Largesse*, Paris, Gallimard, 2007 [1997], p. 16.

« Enfance IV », souvenons-nous, suggérait aussi un parallèle entre la lumière et le déluge, la « lessive d’or du couchant » (*OC*, p. 291) constituant une sorte de nettoyage, par ces derniers, du réel. Il me semble que deux autres passages renforcent cette mise en rapport. Le premier est l’« hydrogène clarteux » (*OC*, p. 314) de *H*, qui désigne étymologiquement ce qui génère de l’eau (hydro-gène), mais constitue aussi, du point de vue du sens, une source de lumière. Le deuxième est « le clair déluge qui sourd des prés » (*OC*, p. 290) dans « Enfance I ». Il faut noter que, dans « Après le déluge » – « sourds, étang, – Écume, roule sur le pont, et par-dessus les bois » (*OC*, p. 290) –, le déluge semblait également « sourdre » de nulle part. Antoine Fongaro note que « le premier verbe, *sourds*, marque l’origine interne du mouvement ; la racine est *surgere* (Rimbaud savait le latin) qui signifie se lever, se dresser, monter (le doublet savant est “surgir”). Viennent ensuite : *sur, par-dessus, montez et roulez, montez et relevez*⁴⁴⁰. » Le déluge apparaît. Il n’a pas d’impulsion divine, ni ne constitue un événement unique, puisqu’il se répète à loisir. C’est, dans la genèse, la voix de Dieu qui annonce l’imminence du cataclysme : « Je vais répandre les eaux du déluge sur la terre, pour faire mourir toute chair qui respire, et qui est vivante sous le ciel. Tout ce qui est sur la terre sera consumé⁴⁴¹. » Le déluge est considéré comme étant nécessaire chez Rimbaud : « Car depuis qu’ils se sont dissipés, – oh les pierres précieuses s’enfouissant, et les fleurs ouvertes ! – c’est un ennui ! » (*OC*, p. 290) Ce dernier se décline entre deux pôles : la fin de l’idée de déluge, le poème commençant « aussitôt après que l’idée du Déluge se fut rassise » (*OC*, p. 289), et l’appel à ce que ce dernier soit renouvelé : « – Sourds, étang, –

⁴⁴⁰ Antoine Fongaro, *De la lettre à l’esprit. Pour lire Illuminations*, Paris, Honoré Champion, 2004, 77.

⁴⁴¹ *La Sainte Bible*, traduction de Louis-Isaac Lemaistre de Sacy, Bruxelles, Société biblique britannique et étrangère, 1855, p. 5.

Écume, roule sur le pont, et par-dessus les bois ; – draps noirs et orgues, – éclairs et tonnerre, – montez et roulez ; – Eaux et tristesses, montez et relevez les Déluges. » (*OC*, p. 289) L'image du déluge – de la submersion : Sergio Sacchi voyait, dans le roulement, une « synecdoque [...] de la vague⁴⁴² » – est utilisée contre elle-même : le déluge doit, pour resourdre, s'engloutir.

Deux images sont plus particulièrement utilisées pour signifier ce renouvellement des déluges. La première est celle du roulement – « roule sur le pont » et « montez et roulez » –, qui recoupe celle du « rayon blanc, tombant du haut du ciel » (*OC*, p. 300) à la fin de « Les Ponts ». La deuxième est celle du relèvement – « montez et relevez les Déluges » – qui apparaît dans « Génie » : « Sa vue, sa vue ! tous les agenouillages anciens et les peines relevés à sa suite. » (*OC*, p. 316) À l'aune du relèvement des agenouillages, l'idée rassise se relève dans « Après le déluge ». Elle n'est jamais assise ou levée pour de bon, mais rassise ou relevée. « Après le déluge » est une bulle de temps prête à éclater. Le poème se déploie dans l'« aussitôt après », figurant un temps de l'« ennui ». Rimbaud se réfère peut-être à Baudelaire qui, dans le liminaire des *Fleurs du mal*, considérait que « dans la ménagerie infâme de nos vices, // Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde ! / Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris, / Il ferait volontiers de la terre un débris / Et dans un bâillement avalerait le monde ; // C'est l'Ennui⁴⁴³ ! » C'est également cet état que Baudelaire croit partager avec son hypocrite lecteur. Or « Enfance I » – « quel ennui, l'heure du “cher corps” et “cher cœur” » (*OC*,

⁴⁴² Sergio Sacchi, *Études sur les Illuminations de Rimbaud*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002, p. 52.

⁴⁴³ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise éditeurs, 1861, p. 2.

p. 290) – explicite comment Rimbaud assigne l'ennui à un monde passé. L'appel au déluge permet de dépasser l'ennui.

Il n'est pas étonnant que ce qui est appelé à être submergé, ce soient le pont et le bois – « Écume, roule sur le pont, et par-dessus les bois » – puisque, dans « Les Ponts » et « Enfance III » respectivement, ces figures ont été identifiés à des espaces métaphysiques. L'écume a pour sa part été rapprochée de la beauté, Aphrodite en étant issue. Des « brasiers et les écumes » (*OC*, p. 310) de « Barbare » à « la maison ouverte à l'hiver écumeux et à la rumeur de l'été » (*OC*, p. 315) de « Génie », c'est en partie comme beauté qu'il faut interpréter cette neige, qui permet de compléter le portrait brossé du Nord rimbaudien. Le tropisme vers le pôle serait une quête de résilience, d'objectivation du sujet et d'autonomie du langage, mais aussi de beauté, ces projections étant déclinées en poème. Ce sont les « draps » et les « orgues » qui, avec l'écume, permettent le déluge appelé : il est également possible de penser ces dernières comme des figures textuelles et lyriques.

Le renouvellement des déluges de lumière montre que cette dernière n'est pas le fait d'un *fiat lux* : *Après le déluge* obère tout « que la lumière soit » originel. Il faut rappeler l'analyse de Hans Georg Gadamer à ce propos :

La structure de la lumière peut manifestement être détachée de la représentation métaphysique d'une source de lumière, sensible et spirituelle, dans le style du néoplatonisme chrétien. Ce que montre déjà l'interprétation dogmatique que saint Augustin donne du récit de la création. Il y remarque que la lumière est créée avant la distinction des choses et la création des corps célestes qui donnent de la lumière. Il insiste tout particulièrement sur le fait que la création initiale du ciel et de la terre a encore lieu sans qu'intervienne la Parole divine. Ce n'est que pour la création de la lumière que Dieu « parle » pour la première fois. Saint Augustin voit dans la parole qui nomme et crée la lumière, l'illumination spirituelle qui permet la différenciation des choses qui prennent forme. C'est la lumière seule qui permet à la masse informe du ciel et de la terre initialement créés, de prendre corps en forme multiples⁴⁴⁴.

⁴⁴⁴ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1996 [1960], p. 509.

Il n'y a pas d'origine chez Rimbaud, ce qui suggère le refus d'un illuminisme, qui de Schlegel à Nerval, a été populaire auprès des idéalistes et des romantiques. « Les Illuminations » appellent au changement et à la largesse de la mise en lumière. Cette dernière n'est d'ailleurs pas que physique. Dans « Veillées II » par exemple, « l'éclairage revient à l'arbre de bâtisse » (*OC*, p. 304). Claude Jeancolas note que « l'arbre en charpenterie et maçonnerie est la pièce la plus forte de la machine, qui sert à lever des pierres et des poutres⁴⁴⁵ ». En permettant la « succession psychologique de coupes de frises » (*OC*, p. 304), la lumière structure le poème. « Les Illuminations » disent, par le déluge et l'or qu'elles évoquent, la transformation du regard et la disponibilité de ses objets.

Les Illuminations : l'enluminure

C'est Verlaine lui-même qui, en proposant que le sous-titre du recueil soit respectivement « painted plates » ou « coloured plates », popularise cette deuxième acception. Or le texte la légitime également. Le mot apparaît deux fois sous forme adjectivale dans le recueil : dans « Métropolitain » avec ses « masques enluminés sous la lanterne fouettée par la nuit froide » (*OC*, p. 309) et dans la fameuse « Circeto des hautes glaces, grasse comme le poisson et enluminée comme les dix mois de la nuit rouge » (*OC*, p. 314) de « Dévotion ». Elle passe aussi par l'« illustration » qui, de « Promontoire » à « Vies III », a comme on l'a vu, le sens poétique de mise à vue. Puis à travers la pléthore de couleurs qui, après les *Émaux et camées* de Théophile Gautier, émaille le recueil de Rimbaud : la

⁴⁴⁵ Claude Jeancolas, *Le Dictionnaire Rimbaud*, Paris, Balland, 1991, p. 33.

« boue rouge ou noire » (*OC*, p. 292) d'« Enfance v » mérite, à son nombre, d'être relevée.

« Les Premières Communions », bien qu'extérieures aux *Illuminations*, permettent aussi de préciser le sens que prête Rimbaud à l'enluminure :

Le premier habit noir, le plus beau jour de tartes, / Sous le Napoléon ou le Petit Tambour /
 Quelque enluminure où les Josephs et les Marthes / Tirent la langue avec un excessif amour / Et
 qui joindront, aux jours de science, deux cartes, / Ces deux seuls souvenirs lui reste du grand Jour.
 (139-140)

L'amour des Josephs et des Marthes est, à l'instar de « Les Ponts », aplatie en « deux cartes » : l'enluminure lamine leur charité en chose devenue accessible. Un autre passage du poème confirme cette éthique du compressé : « Puis la Vierge n'est plus que la vierge du livre / Les mystiques élans se cassent quelquesfois... / Et vient la pauvreté des images, que cuivre / L'ennui, l'enluminure atroce et les vieux bois⁴⁴⁶[.] » (*OC*, p. 141). On note d'abord que, malgré l'importance de la vision chez Rimbaud, l'« image » est dans « Les Premières Communions », comme elle l'est d'« Ouvriers » à « Sonnet », rejetée. On peut ensuite remarquer comment le cuivre qui, comme l'avaient montré les travaux de Michel-Eugène Chevreul sur les couleurs au début du XIX^e siècle⁴⁴⁷, entre dans la composition chimique des pigments vert et azurite (bleu)⁴⁴⁸, constitue l'enluminure dans le passage. C'est, il me semble, le même procédé qui a lieu dans « Nocturne vulgaire » quand « un vert et un bleu très foncés envahissent l'image » (*OC*, p. 307) ou

⁴⁴⁶ Ces derniers évoquent peut-être les gravures sur bois qui servaient jadis de matrices aux imprimeurs, ceux-ci étant « vieux » peut-être dans la mesure où, comme l'explique Ségolène Le Men, le bois « était presque tombé en désuétude au début du XIX^e siècle ». Ségolène Le Men, « Bois de bout, gravure », *Universalis* [en ligne], www.universalis.fr/encyclopedie/bois-de-bout-gravure, page consultée le 7 décembre 2018.

⁴⁴⁷ Michel-Eugène Chevreul, *Leçons de chimie appliquée à la teinture*, Paris, Pichon et Didier, éditeurs, 1829, p. 50.

⁴⁴⁸ Martine de Reu, G. van Hooydonk (dir.), « À propos de l'analyse chimique des pigments utilisés dans quelques manuscrits enluminés », *Scriptorium*, 2 (1999), p. 363-364.

encore quand « Enfance I » traite de « superbes noires dans la mousse vert-de-gris » (*OC*, p. 290), ce dernier étant un hydrocarbonate de cuivre entrant dans la composition du vert.

Hélène Toubert considère que les deux principales fonctions de l'enluminure résident dans son « rôle essentiel dans l'élaboration technique et esthétique du manuscrit » et dans la facilitation de la « transmission du contenu intellectuel du texte écrit⁴⁴⁹ », c'est-à-dire dans l'« ornementation » et l'« illustration⁴⁵⁰ », qui colportent les poétiques de l'adaptation et de la visibilité dans le recueil. « Alchimie du Verbe » montre que la désignation de l'enluminure comme art mineur n'est pas rédhibitoire, mais au contraire constitue son intérêt : « J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires[...] » (*OC*, p. 263) Rimbaud aplatit toute hiérarchie : c'est le pan axiologique de l'illustration.

Je propose, avant de conclure cette partie, un intertexte pour mieux comprendre, dans « Dévotion », les implications d'une Circeto « grasse comme le poisson et enluminée comme les dix mois de la nuit rouge » (*OC*, p. 314). Il s'agit du *Moby Dick* qu'Hermann Melville publie en 1851. Au chapitre XXXII, intitulé « Cetology », l'auteur étudie la baleine à l'aune de formats livresques : « According to magnitude I divide the whales into three primary books (subdivisible into chapters), and these shall comprehend them all, both small and large⁴⁵¹. » L'in-folio, à savoir le format le plus grand, est dévolu à la « Sperm Whale » (grand cachalot), qui à l'époque était considéré comme étant le plus

⁴⁴⁹ Hélène Toubert, « Formes et fonctions de l'enluminure » dans Henri-Jean Martin, Roger Chartier, Jean-Pierre Vivet (dir.), *Histoire de l'édition française, tome I*, Paris, Promodis, 1982, p. 87.

⁴⁵⁰ *Loc. cit.*

⁴⁵¹ Hermann Melville, *Redburn, White-Jacket, Moby-Dick*, New York, The Library of America, 1983 [1851], p. 936.

grand animal sur terre. Celui-ci est prisé pour quelques substances qui en sont extraites : l'huile, l'ambre gris et le spermaceti notamment. Ce dernier, qui était utilisé en cosmétique et en pharmaceutique, était nommé tel puisqu'on considérait qu'il s'agissait du liquide séminal de l'animal : « When, as I opine, in the course of time, the true nature of spermaceti became known, its original name was still retained by the dealers; no doubt to enhance its value by a notion strangely significant to its scarcity⁴⁵². » Ces substances décrivent aussi une Circeto « grasse comme le poisson », dont le cœur est « ambre et *spunck* » (OC, p. 314).

La « Sperm Whale » avait sans doute pour intérêt de réitérer la métaphore matérialiste de la semence comme élément constitutif des choses. On a vu que le sperme désignait l'atome chez Lucrèce. Dans son livre, *Le Concept de semence dans les théories de la matière à la Renaissance*, Hiro Hirai montre que la figure est utilisée par toute une série d'atomistes et de philosophes au XVII^e siècle : Hill, Bacon et Gassendi par exemple⁴⁵³. Il y aurait ainsi une triple dimension structurale du « *spunck* » dans « Dévotion » : épistémologique, intertextuelle et poétique. Dans les deux derniers cas, la finalité est, pour ainsi dire, enluminante : Melville présente la « Sperm Whale » comme livre et Rimbaud le « *spunck* » de Circeto comme enluminure. La semence serait toute l'information contenue dans *Les Illuminations* et l'enluminé toute son objectivité. « Les Illuminations » seraient un appel double à objectiver le texte. Le lumineux et l'enluminé sont des catégories qui se chevauchent : on notera aussi que, dans « Métropolitain », l'enluminure transparait « sous la lanterne » (OC, p. 309) et dans « Dévotion », par le

⁴⁵² *Ibid.*, p. 937.

⁴⁵³ Hiro Hirai, *Le Concept de semence dans les théories de la matière à la Renaissance : de Marsil Ficin à Pierre Gassendi*, Turbhout, Brepols, 2005, p. 464-465.

truchement de la « nuit rouge » (*OC*, p. 314). Toutes deux redisent la primauté du regard. Seul « le clair déluge » (*OC*, p. 290) d'« Enfance I » ajoute cette nuance d'après laquelle la vision doit être renouvelée.

Une éthopoïétique de la vue

On a brossé l'épure de la vision dans *Les Illuminations*. Se confondant avec la lecture, les poèmes demandent que cette dernière soit distante, objective et répétée. Je vais maintenant montrer comment c'est au premier chef à travers la vue que, dans l'optique du projeté, le lecteur peut être transformé. C'est ce que j'appellerai la dimension « éthopoïétique » du texte. « En reprenant un mot de Foucault », Marielle Macé en souligne la « qualité "performative" », définissant cette notion à travers sa capacité à « transformer "le mode d'être d'un individu"⁴⁵⁴ ». Michel Foucault lui-même l'emprunte à Denys d'Halicarnasse et Plutarque, la conceptualisant plus spécifiquement à partir de l'acception qu'en propose le dernier : « *Êthopoiein*, ça veut dire : faire de l'*êthos*, produire de l'*êthos*, modifier, transformer l'*êthos*, la manière d'être, le mode d'existence de quelque chose⁴⁵⁵. » Si *Les Illuminations* créent de l'être, c'est d'abord au sens propre, puisque « Being Beateous » crée le contenu d'un être de beauté. Or cet *Êthopoiein* est, dans le même temps, également projeté : « elle recule, elle se dresse. Oh ! nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux. » (*OC*, p. 294) L'apparition de cet être en permet, à son tour, un deuxième : celui du lecteur.

⁴⁵⁴ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011, p. 184.

⁴⁵⁵ Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet*, Paris, Gallimard, 2001, p. 227.

Le « nos » a un *modus operandi* très particulier comme je l'ai montré : c'est une catégorie que le lecteur est libre d'intégrer. Pour s'y identifier, le lecteur doit être changé ou être disposé à l'être. L'interpellation implicite constitue, d'un point de vue herméneutique, une catégorie *sui generis*, le consentement lectoral précédant sa phaticité. Le lecteur constitue le « nos » uniquement s'il considère avoir été transformé par le biais du poème qu'il lit. Les exemples de ce procédé sont nombreux dans *Les Illuminations*. Il en est de « Being Beateous » comme, dans « Solde », de l'« occasion, unique, de dégager nos sens » (*OC*, p. 318) ou dans « Enfance III », du chant qui « vous arrête et vous fait rougir » (*OC*, p. 291) ou encore dans « Matinée d'ivresse », de « cette promesse surhumaine faite à notre corps et à notre âme créés » (*OC*, p. 297).

Le recueil présente aussi d'autres formes d'éthopoièse. La modification peut être objective à l'instar de « Parade » dont les comédiens « transforment le lieu et les personnes, et usent de la comédie magnétique » (*OC*, p. 294). Ou peut être intégrée à une instance subjective non inclusive du lecteur comme dans « Guerre » : « Enfant, certains ciels ont affiné mon optique : tous les caractères nuancèrent ma physionomie. » (*OC*, p. 315) Approprié, le contenu ne peut pas moins circuler. Le « ma » est labile : l'éthopoièse transforme les êtres. N'importe quel contenu peut finalement être le terreau d'une modification du lecteur. C'est l'acception qu'en proposait Marielle Macé, qui y voyait une prérogative du lecteur plutôt qu'une catégorie du projeté. C'est Paul Claudel, qui après avoir lu Rimbaud, se convertit. C'est une modalité de l'effectif plutôt que de l'adéquation. En ne prévoyant jamais le comportement du lecteur, Rimbaud n'obère pas la liberté d'« appropriation » de ce dernier, bien qu'il la mette en doute comme contenu non visuel, c'est-à-dire comme possession exclusive non distancée.

Dans « Enfance III », l'oiseau ne pouvait être qu'entendu pour expliciter l'invisibilité du corps de l'auteur. La lecture, telle que l'entend Rimbaud, ne reste pas moins visuelle. Thématiquement, l'éthopoièse est largement déterminée par la vue : elle l'est entièrement du point de vue de la lecture. Il y a une disponibilité de l'éthopoiétique comme contenu et possible : aussi loin que se pose le regard, il reste dans l'enveloppe de l'enluminé. Analysant ce passage d'« Enfance II », « c'est elle, la petite morte, derrière les rosiers. – La jeune maman trépassée descend le perron – La calèche du cousin crie sur le sable – Le petit frère – (il est aux Indes !) là, devant le couchant, sur le pré d'œilletts » (*OC*, p. 290-291), Michel Collot note qu'il comporte à la fois « la dénégation d'une situation spatiale objective (le petit frère est aux Indes) et la position d'une situation discursive : l'adverbe “là” ne peut être employé que si le locuteur désigne un lieu qui se trouve aussi “sous les yeux” de son allocutaire⁴⁵⁶ ». Le poème est « là », ainsi que tout ce qu'il désigne. Collot conclut en rattachant le déictique « au déploiement du poème comme parole. Cette dimension allocutive confirme que l'étude du poème doit emprunter ses instruments à une linguistique du discours et non seulement, comme souvent, à une linguistique de la langue⁴⁵⁷. » En accord de principe avec lui, je considère pourtant qu'il faut aller plus loin : il n'y a pas de deixis dans le poème, ni de « situation spatiale objective ». Rimbaud distingue bien entre la réalité et le poème. Mais si la première est dite objective, on implique aussi que le textualisme est un succédané subjectif. C'est l'en-dehors du poème qui constitue sa subjectivité. S'interrogeant à savoir qui se cache derrière le « petit frère » d'« Enfance II », Pierre Brunel commente : « Il ne

⁴⁵⁶ Michel Collot, « La Dimension du déictique », *Littérature*, 38 (1980), p. 73.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 76.

peut s'agir de Frédéric, qui est le frère aîné d'Arthur ; ce pourrait être tout au plus le petit frère de Mme Rimbaud, non pas Charles-Félix "l'Africain", son aîné, né en 1824, mais le benjamin, Charles-Auguste, né le 5 mai 1830, [...] décédé le 3 décembre 1855⁴⁵⁸. » Brunel dépeint l'étiollement putatif de l'objectivité de la référence : ç'eût été objectif avec Frédéric, ce ne l'est qu'à demi avec Charles-Auguste. Pour le dire en un mot : l'objectivité, c'est Rimbaud.

En 1969, Georges Pomet décriait « une interprétation au mieux impressionniste, au pire logomachique de Rimbaud, dont Étiemble a pu montrer les excès plus ou moins délirants⁴⁵⁹ ». Encore faut-il s'entendre sur l'objectivité apte à remplacer cet impressionnisme critique. Rimbaud, par lui, décrit le poème comme étant objectif. C'est « là » qu'il faut voir : c'est lui qui nous transforme. Il y a une éthopoiétique de la vue chez « lui ». Le poème est comme un phénakistiscope. Mais il ne trompe pas.

La parenthèse et la ligne

Je veux, avant de conclure cette partie, aborder la question épineuse du visuel dans la lecture formelle des poèmes. Je me limite à de brèves remarques, qui seront déclinées à partir de quatre poèmes (« Dévotion », « Sonnet », « Marine » et « Mouvement ») et de deux thématiques (la parenthèse et la ligne). Il appartiendra donc à une autre étude que celle-ci de tirer les conclusions s'agissant de la visualité formelle des poèmes du recueil.

⁴⁵⁸ Pierre Brunel, *Éclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, José Corti, 2004, p. 75.

⁴⁵⁹ Georges Pomet, « Faut-il décoder Rimbaud ? Note sur l'interprétation de *Dévotion* », *Revue des Sciences humaines*, 133 (1969), p. 73-82 dans Paul Claes, *La Clef des Illuminations*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2008, p. 8-9.

Je reviens, en premier lieu, à l'avant-dernier alinéa de « Dévotion », afin de commenter sa surenchère typographique : « , – (son cœur ambre et *spunck*), –[.] » (*OC*, p. 314) On remarquera que le « cœur » est enclavé par trois signes distincts (dans l'ordre d'entrée) : la virgule, le tiret et la parenthèse (qui sont reproduits, en fin de segment, selon un ordre légèrement modifié). Il faut, pour comprendre ce qui motive cette suite de signes, départager la fonction de chacun d'entre eux. Olivier Bivort note que l'usage du tiret est fixé au XIX^e siècle : s'il indique « au départ, les changements d'interlocuteurs dans les dialogues » (rôle dévolu aujourd'hui au tiret cadratin), il devient « plus tard une suspension dans le discours⁴⁶⁰ » (désormais le tiret demi-cadratin, qui apparaît dans le poème). En outre, Bescherelle définit le contenu placé entre parenthèses comme une portion de « mots qu'on insère dans une période et qui forment un sens à part⁴⁶¹ ». La virgule constitue également le signal faible d'une coupure à la fois syntaxique et herméneutique, que le tiret et la parenthèse affirment plus fermement. Les deux premières sont on ne peut plus courantes dans le recueil, tandis qu'il n'y a que treize parenthèses (incluant celle qui ne se referme pas dans « Sonnet »).

Dans « Barbare » – « (elles n'existent pas) » (*OC*, p. 309) – et « Enfance II » – « (Il est aux Indes) » (*OC*, p. 290), la parenthèse servait à affirmer l'étanchéité du monde du texte. C'est aussi dans cette optique que se conçoit l'enserrement parenthétique du « cœur ambre et *spunck* » de Circeto. À partir d'un extrait de Baudelaire, j'ai montré plus tôt qu'on pensait souvent le cœur comme un espace retiré, figurant l'invisibilité du sentiment. *A contrario*, j'ai proposé que l'ambre et le *spunck* soient les images de

⁴⁶⁰ Olivier Bivort, « Le tiret dans les *Illuminations* », *Parade sauvage*, 8 (1991), p. 2.

⁴⁶¹ Louis-Nicolas Bescherelle, *Dictionnaire national, tome troisième*, Paris, Garnier Frères, libraires éditeurs, 1893, p. 774.

l'électricité, du sperme et de l'étincelle, en bref de tout ce qui « *leak out* » et désenclave. En cela, les parenthèses seraient le signe d'un pseudo-enfermement. D'un seul regard, le lecteur perçoit le cadre et ce qu'il contient. La parenthèse retire et affiche. Elle matérialise la visualité de la lecture. La parenthèse forme le regard : elle déborde le sens « ambre et *spunck* ». Il y aurait ainsi déjà une dimension proto-graphique du poème dans « Dévotion ».

C'est aussi le constat que renforce l'étude de la ligne dans « Sonnet », « Marine » et « Mouvement ». Le premier a instigué, ces dernières années, une querelle à savoir comment le publier. « Sonnet » s'affiche d'emblée comme genre canonique, mais ne s'y conforme pas, loin s'en faut. Découpé en alexandrins, il est défiguré ; restitué en prose, il perd la tension qui le constitue entre le vers et la page. André Guyaux défend une position intermédiaire en considérant que la ligne doit être pensée comme une unité poétique à part entière : « Les lignes fortuites de « Jeunesse II » deviennent de faux vers d'un pseudo-sonnet. Le titre est donné par dérision sans doute, mais comme si Rimbaud voulait attirer son lecteur vers la potentialité poétique de la ligne, lui disant : la ligne, c'est ce qu'il reste du vers⁴⁶². » L'unité formelle du poème ne serait donc ni lyrique ni sémantique, mais graphique : « Le vers réduit la séparation orale entre les parties du discours. La phrase fait une autre fusion, dans un autre ordre, celui du rapport prédicatif. La ligne, une troisième fusion. Dans un troisième ordre, graphique⁴⁶³. » Tout « Sonnet » n'est qu'une phrase. Le point final montre que cette dernière n'est pas complètement écartée comme unité syntaxique et sémantique. Mais elle ne semble pas non plus pouvoir

⁴⁶² André Guyaux, *Poétique du fragment*, Neuchâtel, À la baconnière, 1985, p. 157.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 158.

se substituer à l'unité du vers, puisque le titre appelle à une segmentation ponctuelle. Le contenu du poème – « toi, – tes calculs, – toi, tes impatiences – ne sont plus que votre danse et votre voix, non fixées et point forcies » (*OC*, p. 317) – relaie d'ailleurs cette ambivalence : c'est à partir des calculs que se déploie la possibilité de l'imprévision. Cet imprévu n'est pas monolithique, que spatial ou lyrique, mais à la fois relayé par « votre danse et votre voix ». Le vers n'est pas totalement oblitéré, mais seule la ligne (l'espace) le restitue objectivement : la musique du poème est d'abord graphique. L'édition de la Pléiade d'André Guyaux affiche le poème comme il apparaît sur le manuscrit, à partir de l'unité de la ligne. En outre, c'est un parti-pris graphique qui me semble légitimé par un autre signe – qui n'est pourtant pas restitué par Guyaux. Il ne figure que dans le manuscrit, photocopié à la fin de sa *Poétique du fragment* : « de succès + une raison⁴⁶⁴[.] » En effet, ce signe mathématique (« + ») subvertit le vers et la phrase comme unités lyrique et syntaxique : « + » n'est ni une syllabe ni un signe de ponctuation. C'est un signe graphique : muté en « plus », il se plie aux exigences de chacun : il peut être comptabilisé comme syllabe et intégrer le procès du sens. Mais ce qui apparaît est autre : « + une raison » ne peut constituer la lecture qu'en tant qu'elle est d'abord visuelle. Si le statut de la ligne reste ambigu, tant d'un point de vue herméneutique que philologique, « + » constitue le signe visible d'une dimension proto-graphique de « Sonnet ».

Je termine ces considérations en traitant, rapidement, « Marine » et « Mouvement ». On a parlé, s'agissant de ces poèmes, de « vers libre », que ces derniers préfigureraient. J'aimerais d'abord montrer la fragilité de cette dénomination. C'est Édouard Dujardin qui la fixe : « *Marine* est un petit poème nettement en vers libres ; et il

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. p. 286.

en sera de même de *Mouvement*⁴⁶⁵. » Mais celui-ci note que « l'usage presque constant à la *Vogue* était d'imprimer les vers en italiques et la prose en romain ordinaire ; or « *Marine* » a été imprimée en romain [et] *Mouvement* a été imprimée en italiques⁴⁶⁶ ». De 1886 à 1936, autrement dit, seul « *Mouvement* » était considéré comme appartenant au vers. La catégorie de « vers libre » a été inventée à la fin du XIX^e siècle pour rendre compte d'une forme *sui generis*, ultime étape du délitement de l'alexandrin. Rimbaud s'ayant largement illustré dans cet exercice – dans « Qu'est-ce pour nous mon cœur ? » notamment – il n'est pas indu qu'on ait vu dans ces poèmes le pas manquant vers une catégorie autre que le vers proprement dit. Mais la dénomination est compliquée à fixer, comme en témoigne par exemple le retour de Michel Murat au départage de Félix Fénéon :

Je résumerai d'un mot mon point de vue sur la forme de *Marine* et *Mouvement* en disant que le partage opéré par les typographes de *La Vogue* me semble assez raisonnablement fondé. *Marine* présente, avec la perfection d'un exercice de style, la forme extérieure du vers libre, son allure ; mais le texte est entièrement commandé par une structure de parallélisme caractéristique du poème en prose. Dans *Mouvement* cette structure n'est prégnante qu'au début du texte ; la forme ensuite s'émancipe et s'organise selon une autre logique, plus ambiguë, mais dominée par des propriétés qui sont (et qui resteront) en propre celles du vers libre organisé par séquences⁴⁶⁷.

Murat considère que des dominantes empiriques peuvent être dégagées d'un corpus de vers libres, variantes dont « la pertinence est d'ordre stylistique, puisqu'elles ne sont ni systématiques ni reproductibles⁴⁶⁸ ». Or si cette non-systématicité des critères renforce le vers libre comme concept, qui s'en trouve d'autant élargi, il brouille la désignation des poèmes pouvant être inclus en son giron. En étant protéiforme autrement dit, le vers libre

⁴⁶⁵ Édouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, Paris, Messein, 1936, p. 135 dans Jean-Pierre Bobillot, *Rimbaud. Le Meurtre d'Orphée*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 131.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, 154-155 dans *Ibid.*, p. 132.

⁴⁶⁷ Michel Murat, *L'Art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2002, p. 450.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 37.

constitue une grille de lecture incertaine. Or sa désignation légitime une lecture à l'aune de la tradition lyrique. Le vers libre n'est inventé que bien après l'écriture des *Illuminations*. Ce n'est donc pas une catégorie poétique, mais uniquement une manière de lire les poèmes. Celle-ci fait de la ligne le lieu d'une tension dans le décompte syllabique, comme dans « Sonnet ». Or dans ce dernier poème, c'est le titre qui légitimait le décompte comme étalon de lecture. Il n'est pas sûr que « Marine » et « Mouvement » donnent les signes nécessaires pour être lus comme modèles subversifs du vers.

Certes, les deux évoquent la métaphore du vaisseau, qui comme l'a montré Nelson Charest, est une figure privilégiée de la pratique lyrique : si « Le Bateau ivre » échoue, c'est sans doute pour dérégler le gouvernail que le poète tenait naguère sans coup férir. Dans « Marine », « Les courants de la lande, / Et les ornières immenses du reflux » (*OC*, p. 307) paraissent en outre resituer le « versus » – l'étymologie de « vers », qui désigne le fait de tourner la charrue au bout du sillon – en milieu maritime : le vers laisse sa trace dans l'eau. Or il est ensuite précisé que « les ornières immenses du reflux / Filent circulairement vers l'est / Vers les piliers de la forêt, – / Vers les fûts de la jetée, // Dont l'angle est heurté par des / tourbillons de lumière » (*OC*, p. 307). La circularité du vers – son inanité –, est recadrée par une figure visuelle, les « tourbillons de lumière ». Dans « Mouvement » aussi, il y a une redite du croisement entre le déluge et la lumière avec la métaphore de la « lumière diluvienne » (*OC*, p. 312). Autrement dit, « Marine » et « Mouvement » affirment au moins autant leur visualité que leur lyrisme.

La ligne de « Marine » et « Mouvement » se situe entre l'ancien calcul et que Jean-Paul Goux appelait, dans son livre sur le génie de la prose, la « fabrique du

continu⁴⁶⁹ ». Elle n'ignore pas davantage la phrase : la ligne est un différentiel prosodique et syntaxique, mais qui en propre, opère du point de vue du visuel. Tout en restant prudent sur les conclusions à tirer des remarques et des doutes que j'ai formulés dans cette partie, on admettra – dans les proportions que l'on souhaite – que la vision n'est pas uniquement un contenu épistémologique, ni même ne désigne une manière de lire dans le recueil, mais qu'elle a également une part formelle, dont une étude monographique pourrait dire l'étendue. Il est certain que « Dévotion », « Sonnet », « Marine » et « Mouvement » ne sont pas à placer sur le même plan que le fameux *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé, mais il faut rappeler, comme le font Michel Murat et Thierry Roger, que ce n'est qu'à partir de la décennie 1950 que ce dernier s'affirme comme exemple d'une poésie proto-visuelle⁴⁷⁰. Aussi faudra-t-il penser à rallier *Les Illuminations*, ne serait-ce que dans des proportions modestes, à l'histoire de la poésie visuelle.

⁴⁶⁹ « Le “continu” n'est pas un concept, mais une image privilégiée par laquelle, en la faisant jouer de toutes les manières, je me suis attaché à cerner les valeurs esthétiques dans la prose romanesque. » Jean-Paul Goux, *La Fabrique du continu : essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 9.

⁴⁷⁰ Michel Murat, *Le Coup de dés de Mallarmé. Un commencement de la poésie*, Paris, Belin, 2005, p. 5 et Thierry Roger, « Sur le genre du *Coup de dés* », *Poétique*, 4 (2009), p. 444.

Contre une poétique de l'énigme

All things are ready, if our minds be so⁴⁷¹ – William Shakespeare

Dans ce même temps, apparut, dit-on, à Thèbes, un monstre biforme, le Sphinx. Il proposait une énigme, et tuait, en grand nombre, ceux qui ne savaient pas la deviner. On donnait comme prix à celui qui résoudrait l'énigme d'épouser la reine Jocaste, et de régner sur Thèbes. Œdipe seul devina l'énigme. Le Sphinx demandait quel est l'animal qui marche à deux, à trois et à quatre pieds, et qui, cependant, est toujours le même. Œdipe répondit que c'était l'homme : dans l'enfance, il marche à quatre pieds ; à un âge plus avancé, il marche à deux pieds ; et enfin dans la vieillesse, il marche à trois pieds, appuyé sur un bâton. Alors le Sphinx se précipita du haut du rocher où il était, ainsi que l'avait prédit un oracle⁴⁷² – Diodore de Sicile

« *Trouvez Hortense* »

Toutes les monstruosité violent les gestes atroces d'Hortense. Sa solitude est la mécanique érotique, sa lassitude, la dynamique amoureuse. Sous la surveillance d'une enfance elle a été, à des époques nombreuses, l'ardente hygiène des races. Sa porte est ouverte à la misère. Là, la moralité des êtres actuels se décorpore en sa passion, ou en son action – Ô terrible frisson des amours novices, sur le sol sanglant et par l'hydrogène clarteux ! trouvez Hortense. (*OC*, p. 313-314)

Je termine ce chapitre en discutant les clausules, célèbres entre toutes, des poèmes « H » et « Parade », sur lesquelles beaucoup se sont appuyés pour fonder l'hypothèse d'une illisibilité du recueil. Je tenterai de mettre à distance ce que Pierre Brunel a appelé une « poétique de l'énigme⁴⁷³ » en restituant les extraits dans le cours élargi des poèmes. Ce dernier illustre le rapport du critique aux *Illuminations* à travers la confrontation à la

⁴⁷¹ William Shakespeare, *Henry V* dans *The Plays of Shakespeare, tome II*, Londres, George Routledge, 1859, p. 100.

⁴⁷² Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, Paris, Librairie de L. Hachette, 1865, p. 337.

⁴⁷³ Pierre Brunel, *L'Imaginaire du secret*, Grenoble, Ellug, 1998, p. 127.

figure du Sphinx : « Le questionneur appartient à un groupe. Le questionné aura le droit de rejoindre ce groupe, s'il trouve la solution. La devinette a la vertu d'une énigme initiatrice⁴⁷⁴. » Or cela signifierait que le poème n'a qu'un seul sens. Si l'énigme est résolue, elle n'existe plus en tant que telle. Elle ne peut, logiquement, donner lieu à un groupe d'élus, comme le veut Brunel : le mythe veut aussi que le sphinx se suicide après qu'Œdipe l'ait décodée. L'idée d'après laquelle « H » appelle à une réponse unique est pourtant répandue. André Guyaux écrit par exemple : « C'est un mot qui résout l'énigme, celui qu'on appelle le mot de l'énigme. Ce que nous cherchons, à travers « Parade » ou « H », en vain ou non, c'est un mot⁴⁷⁵. » Or, dès que le poème énigmatique est décodé, il ne signifie plus. C'est le propre d'une poétique de l'énigme. Si l'on considère que « H » et « Parade » y souscrivent, il faut alors admettre qu'ils ne sont qu'à demi hermétiques puisque, programmés pour être résolus, ils sont voués à ne plus poser problème. Ce serait, au fond, une poétique autodestructrice, qui dès lors que le mot serait prononcé, perdrait son statut d'objet d'étude. La poétique de l'énigme projette un gagnant : le décodeur. Mais elle implique aussi deux perdants : le groupe et le poème.

En outre, s'il n'y a pas de mot à trouver, c'est qu'il est déjà là : Hortense. Nom qui renvoie d'emblée au titre du poème, « H », ainsi qu'à une série de mots débutant par cette lettre : l'« ardente hygiène des races » et l'« hydrogène clarteux ». Le tableau des éléments, publié en 1869 par Mendeleïev, identifie, on le sait, par cette lettre, l'hydrogène – mais d'autres tableaux, avant lui, en ont fixé l'usage : « À partir de 1813, Berzelius introduit les “signes chimiques”. Il utilise les premières lettres de noms latins

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁴⁷⁵ André Guyaux, « Hermétisme du sens et sens de l'hermétisme dans les *Illuminations* » dans « *Minute d'éveil* ». *Rimbaud maintenant*, Paris, SEDES, CDU, 1984, p. 205.

pour désigner les éléments [...] En 1814 apparaît son texte en anglais⁴⁷⁶ » : « hydrogen » est consigné : ce sera « H ». Une lecture étymologique, « qui produit de l'eau », la conjoint – je l'ai dit – au croisement du déluge et de la lumière dans le recueil. Hortense a donc d'emblée plusieurs sens et se rattache à une épistémologie du visible, d'après laquelle rien ne peut être tenu pour caché.

Le poème ne demande pas non plus de « chercher » Hortense ou de « deviner » ce qu'elle serait derrière la lettre. « Trouvez » a à ce propos une étymologie révélatrice : « Wartburg part du fait que *tropus* a pris en bas latin le sens de “mélodie, chant” : *tropare* aurait d'abord signifié “composer, inventer un air” puis “composer (un poème)” et plus généralement “inventer”⁴⁷⁷[.] » Tout cela consigne un premier sens musical, qui émaille le recueil. Le second relève de la sérendipité : « trouver », c'est « rencontrer par hasard, sans avoir cherché⁴⁷⁸ ». Dans « Promontoire » aussi – « l'aube d'or et la soirée frissonnante trouvent notre brick en large en face de cette ville et de ses dépendances » (*OC*, p. 310) ou avec les « trouvailles » de « Solde » (*OC*, p. 319), le trouvé n'est pas un objet recherché, mais ce qui advient de lui-même.

L'une des interprétations les plus populaires a consisté à voir une apologie de la masturbation, partant de la « mécanique érotique » et la conglomérant à la décorporation de « la moralité des êtres actuels ». Mais la pertinence de cette explication se défait à mesure qu'elle se constitue comme interprétation totalisante, comme peut l'illustrer Robert Cohn :

⁴⁷⁶ Pierre de Menten, *Dictionnaire de chimie. Une approche étymologique et historique*, Bruxelles, De Boeck, 2013, p. 284.

⁴⁷⁷ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 2375.

⁴⁷⁸ *Loc. cit.*

The « monstruosités » that « violate » the atrocious gestures of Hortense are no doubt the gestures of self-punishing brutality that Rimbaud administrated himself at various phases of the act. The phrase « atrocious gestures » registers his horror of his sex in its erection, convulsive climax, and jerky detumescence. The « solitude » of the deed is self-explanatory ; to say it is the « mechanics of erotism » seems to be shorthand (or an obscure way) for saying it is the condition of that ; similarly, the « tiredness » of relaxation accompanies the release, the « dynamique amoureuse »⁴⁷⁹.

Pierre Brunel tente, pour sa part, un rapprochement avec le « sol sanglant » de la fin du poème, mais pressent, dans le même temps, les limites de sa proposition : « S'il s'agit de masturbation, la notation se comprend mieux dans le cas d'une première expérience féminine un peu poussée⁴⁸⁰. » Il n'est pas exclu que la « mécanique érotique » évoque la masturbation en seconde main. Mais il ne faut pas oublier que Rimbaud connote le désir et l'amour comme modalités de la connaissance. En outre, le « sol sanglant » transparait, sous d'autres vocables, dans un poème de mai 1870, *Soleil et chair* :

Le Soleil, le foyer de tendresse et de vie, / Verse l'amour brûlant à la terre ravie, / Et, quand on est couché sur la vallée, on sent / 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, / Et qu'il renferme, gros de sève et de rayons, / Le grand fourmillement de tous les embryons. (*OC*, p. 37)

Dans *Fortunio*, Théophile Gautier se demandait : « Quel gaz remplacera le soleil ?⁴⁸¹ » L'« hydrogène clarteux » répond, à l'instar de « Villes I », par la « lumière qu'on a créée » (*OC*, p. 304). C'est à la fois la lumière et le sang qui fondent le matérialisme de *Soleil et chair*. Ainsi en serait-il de « H ».

Je présente aussi quelques arguments pour étayer cette hypothèse. La première part de la note de Jean-Louis Cornille : « Hortense, cela évoque d'abord *hortus*, le jardin, la botanique⁴⁸². » Or force est d'admettre que l'étymon peut être interprété en des sens

⁴⁷⁹ Robert Cohn, *The Poetry of Rimbaud*, Princeton, Princeton University Press, 1973, p. 380-381.

⁴⁸⁰ Pierre Brunel, *Éclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, José Corti, 2004, p. 690.

⁴⁸¹ Théophile Gautier, *Nouvelles*, Paris, Lemerre, 1897 [1837], p. 4.

⁴⁸² Jean-Louis Cornille, « Imprimatur. Le contre-livre d'Arthur Rimbaud », *Littérature*, 73 (1989), p. 100.

contraires, du jardin des délices à celui d'Épicure, lieu de cristallisation du matérialisme grec. Cassilde Tournebize renchérit :

Dans la première traduction de l'*Ancien Testament* en grec, le mot hébreu « *gan eden* » (jardin des délices) fut traduit par « *paradeisos* », ce qui signifie simplement « jardin ». Dans notre langue cependant, « *paradeisos* » devient « paradis », mais sa double origine – grecque et hébraïque – lui confère la connotation à la fois profane et sacrée de « jardin » et d'« Éden », qu'il possède actuellement⁴⁸³.

Dans « Parade », l'expression du poème sera associée au « plus violent Paradis de la grimace enragée » (*OC*, p. 293). Mais c'est un autre intertexte qui, au premier chef, m'intéresse, tiré de la fin du *Candide ou l'optimiste* de Voltaire : « – Je sais aussi, dit Candide, qu'il faut cultiver notre jardin⁴⁸⁴. » « Trouvez Hortense » recouperait, en partie, l'impératif de Candide, sorte de détachement affiché à l'enseignement métaphysico-théologico-cosmolo-nigologique de Plangloss, son maître à penser :

Vous avez raison, dit Pangloss ; car quand l'homme fut mis dans le jardin d'Éden, il y fut mis *ut operaretur eum*, pour qu'il travaillât : ce qui prouve que l'homme n'est pas né pour le repos. [...] Tous les événements sont enchaînés dans le meilleur des mondes possibles : car enfin si vous n'aviez pas été chassé d'un beau château à coups de pied dans le derrière pour l'amour de mademoiselle Cunégonde, si vous n'aviez pas été mis à l'Inquisition, si vous n'aviez pas parcouru l'Amérique à pied, si vous n'aviez pas donné un bon coup d'épée au baron, si vous n'aviez pas perdu tous vos moutons du bon pays d'Eldorado, vous ne mangeriez pas ici des cédrats confits et des pistaches. – Cela est bien dit, répondit Candide, mais il faut cultiver notre jardin⁴⁸⁵.

Il y a sans doute une forme d'ironie dans le fait d'accorder à Pangloss d'avoir « bien dit » : Candide garde un respect résiduel pour son maître, qui excellerait peut-être davantage dans l'art de la rhétorique (du bien-dire) que de la philosophie. Or Candide voit peut-être aussi un rapport entre leurs deux visions du monde : entre l'éthique religieuse du travail dans le jardin d'Éden et la nécessité de « cultiver notre jardin ». Il

⁴⁸³ Cassilde Tournebize, *Métamorphoses de l'idée de Nature dans les jardins*, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 17.

⁴⁸⁴ Voltaire, *Zadig, Candide, L'Ingénu*, Paris, Jules Tallandier, 1968, p. 265.

⁴⁸⁵ *Loc. cit.*

reste que le jardin matérialiste de Candide appartient à chacun, tandis qu'à tous le « gan eden » est à jamais fermé. C'est ainsi que Charles Rihs interprète aussi le passage :

L'invitation à « cultiver son jardin » suppose un redressement, une participation individuelle à l'instauration d'un monde viable, et cela par le travail de l'homme lui-même. L'homme démiurge, créateur d'un monde à lui, voilà à coup sûr un point de vue nouveau, l'annonce du règne terrestre⁴⁸⁶.

Mais il y a une différence notable entre Voltaire et Rimbaud. On sait que le mot « trouvez » a une composante de hasard chez Rimbaud. « Il faut cultiver notre jardin » pose ce dernier en toute immédiateté chez Voltaire. Le jardin ne peut apparaître que de lui-même dans *H*. Il ne recoupe pas la dimension possessive que lui attribuait Candide. Il n'est pas sûr, en cela que, malgré la deuxième personne du pluriel, il faille traduire « trouvez Hortense » par « trouvez *votre* jardin » : ce qu'il faut trouver, sans qu'on ne puisse le chercher, c'est peut-être plus simplement, au sens numérique, « *le* jardin ».

Un appel à l'inévitable

Il est tout sauf sûr qu'il y ait un lien de causalité entre l'appel au matérialisme et sa réalisation effective, cette dernière reposant sur le hasard. Mais comme modalité, le matérialisme paraît être posé comme seule option envisageable. « Sa solitude est la mécanique érotique, sa lassitude, la dynamique amoureuse. » Le mécanisme et le dynamisme sont en effet deux courants philosophiques qui peuvent largement être rattachés au matérialisme :

Le XIX^e siècle sonne le glas pour une partie de la philosophie mécanique [...]. Étant parvenu à unifier les théories de l'électricité et du magnétisme en une seule (la théorie de l'électromagnétisme), James Clerk Maxwell fait triompher les idées de Faraday et met en évidence les propriétés dynamiques du champ électromagnétique [...]. Ayant démontré que les ondes

⁴⁸⁶ Charles Rihs, *Voltaire. Recherches sur les origines du matérialisme historique*, Genève, Paris, Droz, Minard, 1962, p. 29-30.

lumineuses sont des ondes magnétiques particulières, Maxwell en vient finalement à postuler l'existence d'un « milieu subtil » unique, supportant également les phénomènes électromagnétiques et lumineux⁴⁸⁷.

Il faut noter aussi que ce qui est désigné comme « dynamique », qui nous paraît aujourd'hui si familier, ne l'est pas dans le contexte du XIX^e siècle :

L'adjectif est relevé pour la première fois en mécanique dans le *Traité de la science dynamique* de Leibniz : il s'oppose à statique. Au milieu du XIX^e s., il qualifie la sociologie (mot nouveau) qui étudie la vie en mouvement, le devenir, le progrès (1852, A. Comte). C'est seulement au XX^e s. (attesté 1934) qu'il est employé en parlant des personnes, au sens figuré de « plein de vie, d'entrain, d'activité » : on note quelques emplois métaphoriques dans ce contexte dès le XIX^e s., mais la référence au modèle mécanique y est encore sensible⁴⁸⁸.

L'opposition entre mécanisme et dynamisme pourrait ainsi être pensée comme une querelle épistémologique. Le mécanisme vise à expliquer le monde en fonction des lois de la physique, ce qui, comme le précise Jean-Alexis Aguma Asima, a pour effet que « l'homme perd sa place dans l'univers. L'univers organisé, dont l'homme sur la terre occupe une place centrale, est remplacé par une nature étrangère en tant que machine saisissable par la raison⁴⁸⁹ » : l'animal-machine de Descartes en est le symbole. Le dynamisme s'oppose à cette vue de l'esprit : se rattache à ce mouvement une série de philosophies qui, à l'instar de Gassendi, tente « de former un concept de la matière qui rende compte de l'existence en elle du mouvement, par opposition au concept cartésien⁴⁹⁰ ». *Les Illuminations* marquent, on le sait, une préférence pour la seconde, à travers la « comédie magnétique » (*OC*, p. 294) de « Parade » et l'« en-marche » (*OC*, p. 297) d'« À une raison ». Dans « H » également, la dynamique est conjointe à l'amour, notion que le recueil rénove pour lui prêter le sens de la disponibilité, tandis que

⁴⁸⁷ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française, tome III*, Paris, Le Robert, 2005, p. 472-473.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 689.

⁴⁸⁹ Jean-Alexis Aguma Asima, *Le mécanisme. Langage, théorie, philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 92.

⁴⁹⁰ Olivier René Bloch, *La Philosophie de Gassendi. Nominalisme, matérialisme, métaphysique*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1971, p. 207.

la mécanique est couplée avec le désir, qui d'« Enfance III » à « Aube » en passant par « Conte », conduit systématiquement à l'aporie. Cette oscillation entre la « dynamique amoureuse » et la « mécanique érotique » reste pourtant en régime matérialiste. Il n'y a pas, dans ces théories, d'aspiration hors de ce qui est « là », comme l'indique le poème : « Là, la moralité des êtres actuels se décorpore en sa passion ou en son action », réactivant, en d'autres mots, le mécanisme et le dynamisme.

Dans la bible, la « passion » souligne la corporéité du Christ : dans la « passion » matérialiste d'Hortense, la moralité se « décorpore ». Le corps est dynamique. C'est en se décorporant que la moralité de démécane. L'« hydrogène clarteux » produit aussi deux choses : de l'eau (H_2O) par la rencontre du premier avec le dioxygène contenu dans l'air (O_2) ; et de la lumière par l'énergie libérée à travers la réaction chimique. Les corps sont dynamisés. C'est aussi le cas de « toutes les monstruosité [qui] violent les gestes atroces d'Hortense ». Le « monstrueux », c'est le « monere », cela qui permet d'« avertir, éclairer, inspirer⁴⁹¹ ». Mais Derrida souligne, dans *L'Écriture et la différence*, le sens poétique que comporte ce dernier :

Je dis ces mots les yeux tournés, certes, vers les opérations de l'enfantement ; mais aussi vers ceux qui, dans une société dont je ne m'exclus pas, les détournent devant l'encore innommable qui s'annonce et qui ne peut le faire, comme c'est nécessaire chaque fois qu'une naissance est à l'œuvre, que sous l'espèce de la non-espèce, sous la forme informe, muette, infante et terrifiante de la monstruosité⁴⁹².

Le monstrueux ouvre le poème en illustrant ce qu'il n'est pas encore. Dans « Phrases », le poète appelle le monstre à ce qu'il se rabatte, comme *parergon*, dans le limes de l'œuvre : « Ma camarade, mendiante, enfant monstre ! comme ça t'est égal, ces malheureuses et

⁴⁹¹ « Monstre », dans le dictionnaire en ligne du *CNRTL*, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/monstre>, page consultée le 12 décembre 2018.

⁴⁹² Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 428.

ces manœuvres, et mes embarras. Attache-toi à nous avec ta voix impossible, ta voix ! » (OC, p. 298) Mais rien ne garantit cette attache. Rien ne dit non plus que le lecteur trouvera Hortense.

On rappellera aussi le rapport de l'officier de paix Lombard, suivant le tristement célèbre incident de Bruxelles, que cite Arnaud Bernadet : « Comme moral et comme talent, ce Rimbaud [*sic*], âgé de quinze ou seize ans était et est une monstruosité⁴⁹³. » Le monstrueux avait déjà un sens moral et poétique. Mais cette tératologie de l'écrivain homosexuel se rapportait à Rimbaud lui-même. Le poète reste monstrueux, si l'on peut dire, qu'en tant qu'il est, de corps et d'âme, extérieur à son œuvre. Tout entre dans le poème. Hortense grandit du monstre qu'elle ingère. Mais tout ce qui la constitue n'est qu'imprévision. Le poète ne sait pas ce qu'il fait. Le poème ne connaît pas ses limites. Le lecteur ne sait s'il trouvera un jour Hortense. « H » est dans la marge. Le poème est à côté de nous. Mais le monde a ses propres lois de dynamisme. La réalité restera peut-être lettre morte.

La « comédie magnétique »

« Parade »

Des drôles très solides. Plusieurs ont exploité vos mondes. Sans besoins, et peu pressés de mettre en œuvre leurs brillantes facultés et leur expérience de vos consciences. Quels hommes mûrs ! Des yeux hébétés à la façon de la nuit d'été, rouges et noirs, tricolores, d'acier piqué d'étoiles d'or ; des faciès déformés, plombés, blémis, incendiés ; des enrouements folâtres ! La démarche cruelle des oripeaux ! – Il y a quelques jeunes, – comment regarderaient-ils Chérubin ? – pourvus de voix effrayantes et de quelques ressources dangereuses. On

⁴⁹³ Je précise que l'erreur est attribuable à Lombard et non à Bernadet. Arnaud Bernadet, *Rimbaud, l'invisible et l'inouï*, Paris, PUF, 2009, p. 15.

les envoie prendre du dos en ville, affublés d'un *luxe* dégoûtant.

Ô le plus violent Paradis de la grimace enragée ! Pas de comparaison avec vos Fakirs et les autres bouffonneries scéniques. Dans des costumes improvisés avec le goût du mauvais rêve ils jouent des complaintes, des tragédies de malandrins et de demi-dieux spirituels comme l'histoire ou les religions ne l'ont jamais été. Chinois, Hottentots, bohémiens, niais, hyènes, Molochs, vieilles démences, démons sinistres, ils mêlent les tours populaires, maternels, avec les poses et les tendresses bestiales. Ils interpréteraient des pièces nouvelles et des chansons « bonnes filles ». Maîtres jongleurs, ils transforment le lieu et les personnes, et usent de la comédie magnétique. Les yeux flambent, le sang chante, les os s'élargissent, les larmes et des filets rouges ruissellent. Leur raillerie ou leur terreur dure une minute, ou pendant des mois entiers.

J'ai seul la clef de cette parade sauvage.
(*OC*, p. 293-294)

Paul Claes s'amuse à faire un montage de ce que seraient ces « drôles très solides » : tour à tour « des gangsters ou des gigolos homosexuels, des paillasses de foire ou des saltimbanques de music-hall, des soldats ou des étudiants allemands, des prêtres catholiques ou des fumeurs de haschisch, des indigènes de Polynésie ou des artistes modernes⁴⁹⁴ ». Mais la question de l'identification des comédiens interroge. Elle outrepassa ou réduit le cadre du texte. Elle évite ou épingle le poème. « Promontoire » et « Aube » demandent une distance dans la lecture objective. L'objet n'est rimbaldien que comme totalité. « Parade » se réfère aussi à l'étalage qui est fait d'un contenu. Il vient du latin « parare⁴⁹⁵ », qui désigne ce qui est disponible et passe par l'espagnol « parada », qui comme l'explique Félix van der Meer, « consiste à arrêter son cheval court sur place [en] le forçant immédiatement après à faire le lever du devant⁴⁹⁶ », à l'instar de l'être de

⁴⁹⁴ Paul Claes, *La Clef des Illuminations*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2008, p. 7.

⁴⁹⁵ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 1533.

⁴⁹⁶ Félix van der Meer, *Connaissances complètes du cavalier, de l'écuier et de l'homme de cheval*, Bruxelles et Paris, Labègue et Dumaine, 1865, p. 246.

beauté, qui dans « Being Beauteous », « se recule » et « se dresse » (*OC*, p. 294). À partir du XVII^e siècle, la parade renvoie aussi, dans le domaine du spectacle, « à la scène burlesque que l'on joue à l'entrée d'un théâtre forain pour inciter les spectateurs à entrer⁴⁹⁷ ». Il y a – entre disponibilité, mise à vue et phaticité – trois sens légèrement différents. La « comédie magnétique » attire en même temps qu'elle montre, comme le « vent de diamants » (*OC*, p. 309) de « Barbare ».

Le « Chérubin » est posé à la limite de la parade. On a déjà recouru à cette figure pour analyser la posture du poète dans « Enfance V » : dans la *Genèse*, les chérubins sont postés à l'entrée du paradis pour en interdire l'entrée à l'homme ayant péché. La majuscule le singularise et le divinise – « Chérubin », « Paradis » et « Fakir » s'écrivent avec une minuscule dans le vocabulaire chrétien et islamique : le « Chérubin » est ce qu'il reste de l'au-delà. Le « paradisus » est un parc clos : l'homme, en étant exclu, le circonscrit. Le Chérubin en est le signe, mais le dévoie aussi, car il est visible, contrairement au « paradisus ». Les comédiens lui opposent en propre « le plus violent Paradis de la grimace enragée », qui ne laisse aucune place à son équivalent chrétien : « Il y a quelques jeunes, – comment regarderaient-ils Chérubin ? » Tout est visible dans le Paradis de remplacement. Les jeunes peuvent regarder Chérubin, mais ne peuvent voir outre lui.

Voyons aussi comment chaque paradis est organisé d'après l'idée de représentation. Le Chérubin remplace Dieu ; le comédien accapare l'immensité du réel comme *persona* : « Chinois, Hottentots, bohémiens, niais, hyènes, Molochs, vieilles démenes, démons sinistres, ils mêlent les tours populaires, maternels, avec les poses et

⁴⁹⁷ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 1533.

les tendresses bestiales. » C'est jusqu'à la fonction du « ils » – comédien, saltimbanque, humoriste : « maîtres jongleurs » et « drôles » – qui reste indéfinie : l'homme de « Parade » est avant tout un pronom : celui qui, par le texte, permet de voir quelque chose. En 1861, Baudelaire écrivait : « Tout poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour vers l'Éden perdu. Tout, hommes, paysages, palais, dans le monde lyrique, est pour ainsi dire *apothéosé*⁴⁹⁸. » Rimbaud apothéose la réalité en elle-même. Les « drôles » sont déifiés – comme le voulait le procédé antique d'apothéose – dans la mesure où ils ne sont pas une chose définie, mais peuvent, par leur art – et en cela à travers le texte – être le visage de tout ce qui existe.

« Parade » ne parle pas de théâtre comme contenu, mais le médiatise : il s'agit de concevoir le poème comme quelque chose qui est joué, qui a un effet, à l'instar de *La Déclaration foraine* que Mallarmé publie en 1897. C'est peut-être ainsi qu'il faut comprendre le rejet des « bouffonneries scéniques », dont on peut, du premier abord, s'étonner qu'elles soient écartés du lot. Elles rappellent l'expression, à l'époque fort connue, de « bouffonnerie transcendante », qu'utilisait Schlegel pour parler d'ironie : « Il y a des poésies anciennes et modernes qui respirent dans leur totalité le souffle divin de l'ironie. Une bouffonnerie transcendante vit en elle. À l'intérieur, le sentiment qui survole tout et dépasse infiniment tout ce qui est limité⁴⁹⁹[.] » Cette perspective, qui recoupe celle de l'ironie romantique, vise à opposer des idées paradoxales. Mais Rimbaud ne fait pas des « drôles » le relai d'une dialectique du *witz*, mais au contraire,

⁴⁹⁸ Charles Baudelaire, « Théodore de Banville » dans *Les Poètes Français. Recueil des chefs-d'œuvre de la poésie française depuis les origines jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1861, p. 539 à partir de Pierre Lauxerois, *L'Opéra fabuleux et Sous la lumière qu'on a créée : deux essais sur Arthur Rimbaud*, Lausanne et Paris, L'âge d'homme, 2001, p. 111.

⁴⁹⁹ Friedrich Schlegel, *Fragments*, Paris, Corti, 1996 [1797], § 42.

présente ces derniers comme étant dénués d'esprit : « Des yeux hébétés à la façon de la nuit d'été, rouges et noirs, tricolores, d'acier piqué d'étoiles d'or[...] » Le regard n'est pas pénétrant mais pénétré (par la « nuit » et les « étoiles d'or »). C'est l'idée d'une perméabilité aux choses qui est soulignée. On s'est beaucoup demandé qui étaient les personnages de « Parade », mais on voit qu'ils ne sont pas une chose identifiable, que ceux-ci sont plutôt déterminés par leur environnement extérieur. « Piqué d'étoiles d'or. » Le piqué est un tissu dont l'armature est composée de deux fils de chaîne. Le motif de « Phrases » – « J'ai tendu [...] des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse » (*OC*, p. 299) – pourrait ainsi être interprété en un sens textuel. Chez Nietzsche, le « danseur de corde » est celui qui divertit avant que Zarathoustra ne le détourne pour faire de son instrument de travail « une corde tendue entre la bête et le surhumain⁵⁰⁰ ». La corde de Nietzsche fait le pont entre le monde tel qu'il est et l'idée du philosophe : celle de Rimbaud intègre le monde au texte. Le piqué de l'œil du comédien file subrepticement. « Des yeux hébétés à la façon de la nuit d'été, rouges et noirs, tricolores, d'acier piqué d'étoiles d'or. » L'œil n'est que bicolore avant que ne passe le texte. Ce dernier, entre autres choses, brouille l'identité du comédien, l'étoile. En outre, les « drôles » ont une valeur, comme en témoigne l'or de l'étoile et « la démarche cruelle des oripeaux » – qui d'« aureus » et de « pel⁵⁰¹ », signifie littéralement « peau d'or ». Mais cette dernière ne lui vient pas de son *Witz* : elle ressort plutôt de sa capacité à être transpercé par la réalité.

⁵⁰⁰ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Mercure de France, 1903 [1885], p. 14.

⁵⁰¹ « Oripeau », dans le dictionnaire en ligne du *CNRTL*, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/oripeau>, page consultée le 15 août 2018.

C'est peut-être à partir de cette distinction que l'on peut comprendre pourquoi « plusieurs ont exploité [leurs] mondes. Sans besoins, et peu pressés de mettre en œuvre leurs brillantes facultés et leur expérience de [leurs] consciences. » En mettant en œuvre les consciences des comédiens, c'est-à-dire la pluralité des mondes les engageant, Rimbaud accumule son lot de perspectives, toutes les subjectivités possibles, constituant l'objet du poème. Ce qui surprend, ce n'est pas que Rimbaud s'associe au comédien puisqu'il n'en était pas loin quand, dans « Vies II », il se présentait comme musicien : c'est plutôt qu'il veuille pénétrer leur subjectivité, catégorie qu'il s'est acharné à déconstruire. Or si cette conscience est admise, c'est précisément en tant qu'elle n'est pas une subjectivité cartésienne, que rien ne la définit en propre, mais qu'elle est plutôt le tissu rapiécé d'un milieu. À revers, il pose une autre faction qui ne ferait qu'exploiter ces derniers, à savoir les « explicare⁵⁰² », produire une « explication » toute extérieure de leur démarche. Ce que l'on peut comprendre à travers cette distinction, c'est que Rimbaud s'en prend au cirque comme thème, motif on ne peut plus populaire dans le Paris fin-de-siècle, chez Huysmans ou Degas par exemple. On pensera, en régime poétique, au « Parade » que Banville publie en 1842 dans *Les Cariatides*⁵⁰³ ou encore aux *Fêtes galantes* que Verlaine, inspiré par la *commedia dell'arte*, publie en 1869 – à Hugo, Baudelaire et Gautier encore, qui ont écrit également sur la figure du saltimbanque. Mais il y aurait en eux – peut-être – une autre forme d'objectivation – non rimbaldienne : celle de l'exotisme ou du mépris. Une autre forme de distance – non rimbaldienne : celle de la touche ou de la pointe. Rimbaud y verrait littéralement autre chose – et dans tous les sens.

⁵⁰² Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 816.

⁵⁰³ Théodore de Banville, *Les Cariatides*, Paris, Alphonse Lemerre, 1889 [1842], p. 252.

« *J'ai seul la clef de cette parade sauvage* »

Dans un entrefilet publié dans *Parade sauvage* en 1994, Paul Martin plaçait la clause du poème dans la filiation du *Cromwell* de Victor Hugo, dans lequel Gramadoch, troisième fou et porte-queue du roi, s'adresse aux siens en ces mots : « Laissons Charle et Cromwell combattre aveuglément, / Et s'entre-déchirer pour notre amusement ! / Seuls nous avons la clef de cette énigme étrange⁵⁰⁴. » Le lecteur devient ainsi le complice d'une mise à distance du dominé – « Nous sommes ses bouffons ; mais il est notre fou⁵⁰⁵ » – vis-à-vis de l'ordre hiérarchique auquel il est intégré. Le bouffon est le fou du roi du point de vue d'une sociologie du représenté, mais cet ordre est inversé dans la diégèse. En étant partie prenante de l'intrigue, Cromwell n'a pas le regard surplombant de Gramadoch. L'« énigme » procède d'un manque de distance : la « clef » vient de la marge. La résolution n'est pas le fait d'une intelligence supérieure, mais du pas de travers.

À l'instar de *H*, on a largement discuté « l'énigme de *Parade*⁵⁰⁶ », d'après l'expression d'Yves Reboul. Dans la suite de Pierre Brunel, Bruno Claisse considère que le poète y prend « le rôle d'un sphinx, défiant même son public (et ses lecteurs) de jamais parvenir à la bonne réponse⁵⁰⁷ ». C'est donc encore l'idée d'un hermétisme qui prévaut. Mais il me semble que cette hypothèse présuppose que le lecteur n'ait pas accès au contenu présenté. Dans *Cromwell*, le lecteur a lui aussi « la clef de cette énigme étrange ». Il est vrai qu'ils sont plus nombreux à la posséder. Mais en principe, « seuls » n'inclut pas le lecteur. C'est à ses pairs que s'adresse Gramadoch : le lecteur s'y

⁵⁰⁴ Victor Hugo, *Œuvres, tome II*, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1842 [1827], p. 73 à partir de Paul Martin, « J'ai seul la clef de cette parade sauvage », *Parade sauvage*, 9 (1994), p. 113-114

⁵⁰⁵ *Loc. cit.*

⁵⁰⁶ Yves Reboul, *Rimbaud dans le texte*, Toulouse, Mirail, 2006, p. 181.

⁵⁰⁷ Bruno Claisse, *Les Illuminations et l'accession au réel*, Paris Classiques Garnier, 2012, p. 93.

surajoute. Il n'y a qu'une clé chez Rimbaud. Mais c'est, en premier lieu, une clé *de* : la clé de la parade, que le poème a posé comme disponibilité.

Dans *Cromwell*, la « clé » a un sens hermétique : elle permet d'ouvrir le fermé de l'énigme. Mais ce dernier est diégétique : le lecteur assiste au conciliabule et possède donc lui aussi cette clé. Il est tout sauf sûr que la « clé » de « Parade » soit aussi hermétique. Il y en a deux autres dans *Les Illuminations* ; celle, d'abord, de « Vies II » : « Je suis un inventeur bien autrement méritant que tous ceux qui m'ont précédé ; un musicien même, qui ai trouvé quelque chose comme la clé de l'amour » (*OC*, p. 295). Il s'agit ici d'une clé musicale (de sol, fa, ut) à partir de laquelle l'amour peut être posé comme disponibilité. Ce que Michel Murat appelle la « portée méta-poétique⁵⁰⁸ » de la clause de « Parade » serait ainsi en concordance avec le reste du poème. Rimbaud serait le seul à avoir lu (au sens musical) l'amour non au sens de donation, mais d'abandon. La clé est un signe placé au début de la portée, en l'absence duquel cette dernière ne peut être lue. L'invention ne ressortirait pas de la musique elle-même, mais de sa modalité de lecture. Rimbaud se poserait comme suprême lecteur, davantage que comme créateur. C'est aussi ce dans quoi excellent les comédiens, qui représentent plutôt qu'ils ne composent. La parade est sauvage : elle a sa propre logique. Rimbaud serait le véhicule de la médiatisation des « drôles ». Il y aurait, d'une part, la réalité comme contenu du médiatisé, et de l'autre, le disponible comme représentation d'une circulation des idées ; d'une part, Rimbaud comme représentation du média, de l'autre Rimbaud comme inanité empirique.

⁵⁰⁸ Michel Murat, *L'Art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2002, p. 270.

Mais il y a une autre occurrence de « clef » dans « Enfance II » – « Le curé aura emporté la clef de l'église » (*OC*, p. 291) – qui instigue une lecture parallèle. Elle a ici un sens hermétique. L'église est à jamais fermée à cause du clergé. Il y a ici un contenu inaccessible. Mais il relève du paradoxe de l'immentionnable. Rimbaud représente la métaphysique en tant qu'elle-même, c'est-à-dire comme invisibilité. La clé n'est d'ailleurs pas possédée, mais « emporté[e] », comme si le curé ne pouvait pas se raviser, faire demi-tour et, avec ses fidèles, réinvestir le lieu. L'église est condamnée, ce qui la distingue du disponible de la parade. Or, selon le même principe, « sauvage » peut être lu au sens de « *silvaticus* », c'est-à-dire « qui est fait pour le bois⁵⁰⁹ ». On a vu que, d'*Après le déluge* à « Enfance III », le « bois » est un espace qui figure l'invisibilité métaphysique. Or il serait hasardeux de prétendre que la « parade sauvage » relève d'une autre logique que la « parade » du poème. Quelque chose est repris *in extremis*. Mais qu'est-ce que c'est ? Ce ne peut être la disponibilité, car le poète n'en a pas l'exclusivité, les comédiens aussi « transforment le lieu et les personnes, et usent de la comédie magnétique. Les yeux flambent, le sang chante, les os s'élargissent, les larmes et des filets rouges ruissellent. Leur raillerie ou leur terreur dure une minute, ou pendant des mois entiers ». Le procédé d'éthopoièse recoupe celui de « Being Beateous » : les comédiens jouent et une catégorie – dans laquelle peut se projeter le lecteur – est transformée. Le poète ne se distingue pas des comédiens, mais uniquement de ceux qui « ont exploité [leurs] mondes ». Rimbaud est seul à pénétrer leur conscience, à renoncer à son statut d'auteur, à ne plus être sujet. Seul poète objectif. « J'ai » symbolise : le poète a, comme être affiché,

⁵⁰⁹ « Sauvage », dans le dictionnaire en ligne du *CNRTL*, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/sauvage>, page consultée le 22 novembre 2019.

le poème qui le précède. Seul : à ne pas se retirer, à se présenter en retrait, à s'afficher se retirant. Les deux acceptions de clés ainsi se recourent. Rimbaud a la clé musicale de l'abandon et celle qui lui permet de se retirer comme sujet. Nulle part ailleurs ne se présente-t-il avec autant de transparence. Mais sa critique du sujet et du caché ne retentit nulle part ailleurs – si ce n'est peut-être dans « Enfance v » – avec autant d'épaisseur.

CONCLUSION

Acheiropoïèse

Dans sa célèbre analyse de *Las Meninas* de Velasquez, Foucault montrait que ce n'était que par le miroir placé tout au fond de la pièce que Philippe IV et Marie-Anne, roi et reine d'Espagne, étaient rapportés dans le cadre élargi de la toile :

Il fait voir, au centre de la toile, ce qui du tableau est deux fois nécessairement invisible. // Étrange façon d'appliquer au pied de la lettre, mais en le détournant, le conseil que le vieux Pachero avait donné, paraît-il, à son élève, lorsqu'il travaillait dans l'atelier de Séville : « L'image doit sortir du cadre. »⁵¹⁰

Il se peut aussi que, de manière à peine métaphorique, le conseil de Pachero engage davantage, à savoir la manière dont toute œuvre, portée hors de ses bornes, projette sa réception. La communication littéraire – plus précisément – ne peut être rectiligne, aller directement d'un destinataire à un destinataire. Il revient au texte de modeler son parcours. Rimbaud se présente comme étant en retrait de l'œuvre. Mais comme Velasquez, il ne brosse pas moins son autoportrait. Il s'identifie d'abord comme étant celui qui adapte un contenu en poème : c'est, dans « Vies II » et « Parade », un musicien et un comédien. Il souligne, dans « Enfance V » et « Vies II », sa distance vis-à-vis de l'œuvre – si l'auteur se montre, c'est pour se retirer. Or dans le même temps, le texte est présenté comme un dispositif de réception de la réalité. Les catégories phénoménologiques de l'espace et du temps prennent toute la place dans « Dévotion ». Elles amenuisent et éliminent le sujet, avant que le « *spunck* » (OC, p. 314) de Circeto ne pose le monde comme véritable matrice du poème. Le recueil décline toute une éthique de l'autour, qui de « Being Beateous » à « Jeunesse IV », fait la charnière entre le réel et le texte.

⁵¹⁰ Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences sociales*, Paris, Gallimard, 1966, p. 24.

Il y a, en cela, une différence fondamentale entre *Une Saison en enfer* et *Les Illuminations*. Le premier recueil critique surtout le sujet ; le second se propose, au premier chef, de penser l'objet. Dominique Combe a aussi remarqué comment *Les Illuminations* « laissent peu de place à l'expression du sujet⁵¹¹ ». Il n'y a que 82 « je » dans *Les Illuminations* pour 345 occurrences dans *Une Saison en enfer*. D'« Après le déluge » à « Solde » en passant par « Génie », plusieurs poèmes ne comptent aucune marque énonciative à la première personne du singulier. *Les Illuminations* se donnent ainsi les moyens de penser la « rentrée des théories » (*OC*, p. 310) – d'après l'expression de « Promontoire » : la manière dont l'objectivation des contenus construit une visualité de la lecture.

Le poème se pose, de ce point de vue, comme *acheiropoïèse*. Du grec *acheiropoïtos*, qui signifie « qui n'est pas fait de la main de l'homme », le mot désigne les images qui, à l'instar du suaire de Turin et du voile de Véronique, impriment les objets du culte chrétien. Or Georges Didi-Huberman, qui ne veut se voiler la face, montre le procédé qui présidait à leur constitution :

Qu'est-à-dire ? Que l'image a été produite par la seule application de linges imbibés de couleurs, sans que doigts ni pinceaux aient eu à intervenir, et que les ombres ont été simplement passées à la poudre de *carboncino*, c'est-à-dire de fusain. Un tel procédé – en tous cas le sens de son détour par rapport à la technique picturale habituelle – évoque bien sûr les pieuses recettes qui ont dû présider à la confection des nombreux « saints Suaire » médiévaux ou modernes. Il s'agissait très exactement de se détourner des techniques mimétiques et « artistiques » afin de transposer le geste d'imitation au registre pieux du processus, du contact, de l'*acheiropoïèse* : en somme, il s'agissait de réaliser – de « fictionner » et en un sens de falsifier – une véritable « image non faite de main d'homme »⁵¹².

Bien sûr, Rimbaud ne veut pas tromper, ni ne souhaite ragaillardir la foi de ses lecteurs.

Mais il prend la plume pour dire que, de ce qu'il écrit, il n'est pas l'auteur. À revers des

⁵¹¹ Dominique Combe, *Poésies, Une Saison en enfer, Illuminations*, Paris, Gallimard, 2004, p. 22.

⁵¹² Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, p. 234-235.

poétiques du sujet, de la charité, du don et de l'assassin, il ne conçoit pas l'écriture comme une production. Il se voit, dans l'optique du musicien et du comédien – non du compositeur et du dramaturge –, comme une modalité d'adaptation de la réalité en poème. Le corps de « Being Beateous », qui est contenu et décontenancement du lecteur, figure aussi le corps de Rimbaud, projeté comme lieu de passage. C'est par lui que transite la réalité ; le poète est en transition vers la mort – en tombeau, au Nord, en Orient. Le texte fictionnalise, comme le suaire la passion du Christ, la mort de l'auteur. Le « pavillon en viande saignante » (*OC*, p. 309) de « Barbare », n'est-ce pas aussi Rimbaud lui-même qui, en route vers le pôle, se décorpore et, se dynamisant, forme le texte ?

Il y a à parier que Rimbaud rétrograderait l'objet acheiropoïète au rang de ce que, dans « Ouvriers », il appelait – ne voulant plus la trainer – une « chère image » (*OC*, p. 300). Mais Rimbaud n'est, en contexte, ni une personne empirique ni même le signe d'une fonction-auteur – laquelle intégrait, chez Foucault, le contexte de l'œuvre (date de production, projet d'ensemble) à son interprétation. Or, contrairement au paragraphe précédent, ce n'est pas non plus une pure représentation textuelle. Comme il en fut la plupart du temps dans cette thèse, le nom de Rimbaud est une étiquette du projeté. Il recoupe son usage dans le cadre des productions scientifiques des XVII^e et XVIII^e siècles, dans lesquelles le discours est, comme l'explique Foucault, reçu en tant que lui-même : « La fonction-auteur s'efface, le nom de l'inventeur ne servant tout au plus qu'à baptiser un théorème, une proposition, un effet remarquable, une propriété, un corps, un ensemble

d'éléments, un syndrome pathologique⁵¹³. » Les noms d'inventeurs ne sont que la métaphore du projeté ; le nom de Rimbaud n'est que le signifiant de ce qu'il écrit ; l'usage de l'acheiropoïèse n'est que la figure de son objet. C'est dans la mesure de cette transformation que le voile de Véronique symbolise l'image et le texte, la tromperie et la vision, l'auréolé et l'enluminé.

La source du poème est réelle : il puise aux « fleurs rouies » (*OC*, p. 298) de « Phrases ». « Ce qu'on dit aux poètes à propos de fleurs » oppose la réalité à la rhétorique. Mais il ne faut pas en conclure que le poème se refuse à tout emprunt littéraire. *Après le déluge* récrit Baudelaire ; « H » reprend Voltaire ; « Dévotion » illustre Melville. Le texte est tellurique et livresque, « *spunck* » et disséminant, matérialiste et intertextuel. Lucrèce est l'outil d'une compression de la métaphysique. *Les Illuminations* sont des enluminures dans la mesure où elles laminent les aspirations hors du monde. Le faussaire ne peut mettre son doigt sur l'image acheiropoïète : il ne peut y appliquer que des « linges imbibés de couleur ». Rimbaud aussi étend la trame du texte sur le monde pour infuser le poème. Il fabrique une courtepointe de textes connus. Il y a deux fils qui, du monde et des livres, se croisent et corsettent l'écrit. Son objet est superficiel et immense. Toute la profondeur de l'hermétisme est, de « Les Ponts » à « Dévotion » en passant par « Enfance III », aplatie. Le monde de la subjectivité, de la « crevaison pour le monde qui va » (*OC*, p. 314) de « Démocratie » à « la fin du monde, en avançant » (*OC*, p. 292) d'« Enfance IV », se dégonfle. Mais le poème se constitue, de « Promontoire » à « Solde », comme un objet sans limite. Dans « Nocturne vulgaire », « un souffle ouvre des brèches opéradiques dans les cloisons » et « disperse les limites du foyer »

⁵¹³ Michel Foucault, *Dits et Écrits, 1954-1988*, Paris, Gallimard, 2001 [1994], p. 828.

(OC, p. 307). Le regard s'ouvre, le point focal se dilate, l'objet est illimité. La vue est, nous dit « Promontoire », une perspective de lecture. C'est elle qui permet la transformation du lecteur, de « Being Beateous » à « Jeunesse IV » en passant par « Veillées II », son éthopoièse. Ce n'est pas que l'« invisible » de « Solde » et « Villes I » que l'on finit par voir, mais aussi l'inouï de « Phrases », « Mouvement » et « Vies I » : les « sifflements de mort et les cercles de musique sourde » (OC, p. 294) se constituent comme objet de beauté, c'est-à-dire comme visibilité, dans « Being Beateous ».

Le recueil théorise la lecture, mais ne s'adresse jamais directement au lecteur. Le lectoral est une catégorie indéterminée ou plurielle. C'est le lecteur empirique qui décide si l'interpellation le concerne. Le texte immense n'est que surface. La suture de la sphère est solide. Ce sont des catégories dialogiques qui remplacent l'interaction romantique entre l'auteur et le lecteur. Rimbaud utilise le motif économique pour représenter le roulement de la transmission. Mais l'auteur ne touche rien. D'« Enfance V » à « Vies III », il se retire ; d'« Enfance IV » à « Dimanche », il laisse ses poèmes en abandon. Mais le lecteur touche une « commission » dans « Vies III » et « Solde » ; il voit l'« or » des choses reluire dans « Promontoire » et « Parade ». L'aurifère est une catégorie du sens comme Barthes le propose dans *S/Z* : « Topologiquement, la connotation assure une dissémination (limitée) des sens, répandue comme une poussière d'or sur la surface apparente du texte (le sens est d'or)⁵¹⁴. » C'est « la mélancolique lessive d'or du couchant » (OC, p. 291) d'« Enfance IV » ou « les chaînes d'or d'étoile à étoile » (OC, p. 299) de « Phrases » ou encore les « pièces d'or jaune semées sur l'agate » (OC, p. 306) de « Fleurs » qui fondent la polysémie des *Illuminations*.

⁵¹⁴ Roland Barthes, *Œuvres complètes III. Livres, textes, entretiens. 1968-1971*, Paris, Seuil, 2002, p. 125.

L'abandon illustre la poésie objective. La sphère du texte réfléchit sa visibilité. Ce détachement du poème est un processus qui, par étapes, passe par « Enfance », « Jeunesse » et « Vies ». L'enfantement des idées est objectivé ; l'écrit retrace la jeunesse de l'imprévu ; l'auteur, contre les *Vies de*, fonde un modèle anti-biographique. La duction des poèmes est inductive. À l'instar des théories de « Promontoire », le regard doit être distant ; comme les comédiens de « Parade » – l'œil, transpercé. La connaissance est une vue synoptique et passive. Rimbaud utilise les lois de la science pour communiquer : le dynamisme dans *H*, le magnétisme dans « Parade », le transformisme dans *Après le déluge*, l'acide désoxyribonucléique dans « Dévotion ». C'est pourquoi la pluridisciplinarité est aussi importante dans l'étude des *Illuminations*. On ne peut comprendre les poèmes de Rimbaud qu'en sortant du cadre assigné de la poésie. Rimbaud se présente comme celui qui médiatise le poème, et en lui, se retire. Mais l'imprévision se rapporte aussi à la lecture projetée. Le poète sait ne pouvoir déterminer les usages du texte. Il ne projette pas moins des structures de réception qui ouvrent sur ses contenus. Aussi devant l'image du Christ, les faussaires de Turin ne pouvaient-ils prévoir quel regard on allait porter sur elle – celui, par exemple, de Georges Didi-Huberman.

Une dialectique de la lecture

Quand on compare un texte – comme je viens de le faire avec l'image acheiropoïète – on instaure un dialogue. L'adéquation ne peut être que circonscrite – c'est en cela qu'elle met en lumière. La métaphore oppose le même dans le contradictoire. Le comparant ne peut être identique à l'objet – ce serait un véhicule arrêté. C'est pourquoi la *metaphora* est généralement exclue de l'étude critique, ou reléguée à ses marges affichées – à la

conclusion par exemple. Le cadre théorique a d'autres ambitions : celles de pouvoir être appliqué à chaque texte. Le *modus operandi* du théorique est donc contraire à celui de la comparaison : il part d'une adéquation pensée comme étant parfaite pour dégager du singulier, tandis que la métaphore part d'une inadéquation imparfaite pour dégager du commun.

Or ce serait une erreur de penser qu'il n'y a aucune friction entre le cadre théorique et le texte qu'il étudie. L'inadéquation entre parfois dans l'intelligence du théorique : Frege dit que, dès que le texte est fictif, il ne peut être analysé à l'aune de la logique – il ouvre même la porte à ce qui sera nommé plus tard par Jakobson la « fonction poétique » du langage – se pose aussi comme critère de disjonction. Le référent logique se dit inapte à décoder *Les Illuminations*. Mais d'autres cadres se présentent soit comme étant universels soit ne réfléchissent pas à leurs limites en regard de la littérature : c'est le cas de l'acte illocutoire qu'Austin définit comme un acte de parole liant, par le fait de son énonciation, deux interlocuteurs entre eux. L'un des exemples donnés par le philosophe est celui de la promesse. Mais celle de l'irrégion ne vient ni ne s'adresse à une entité définie chez Rimbaud. Il arrive même que, se constituant, elle ne soit pas énoncée. Le projeté disqualifie l'acte illocutoire comme instrument d'approche. C'est le cas finalement du lecteur visé qu'Erwin Wolff définissait comme une représentation auctoriale du lecteur auquel il s'adresse. Bien que l'outil ait plusieurs ramifications, il est largement obéré en tant que Rimbaud prend soin de ne s'adresser à personne, et d'opérer uniquement par le biais de catégories de communication impersonnelles.

D'autres instruments paraissaient au contraire adhérer aux poèmes. C'est le cas des « jeux de langage » que Wittgenstein présentait comme étant la capacité de ce dernier à organiser ses usages selon des règles autotéliques. La notion a permis de rendre compte de la singularité des utilisations du langage chez Rimbaud, s'agissant notamment de la manière dont, en remplaçant le nom propre par le nom commun, la deixis par le lexis, il oblitère le report de l'écrit à la réalité. C'est le cas aussi de la notion de « parergon » que Derrida concevait comme un report structurel de la marge vers le centre de l'œuvre. De Platon à Kant jusqu'à Derrida, elle ressort de l'histoire de l'art. L'usage dont j'en ai fait était légèrement oblique. Je ne suis pas parti de ce que Genette nomme le « paratexte » pour remplacer le cadre de la toile ou la colonne du monument. J'ai plutôt fait du *parergon* une catégorie commutative du limitrophe conglomérant le rejet de l'auteur et l'intégration de la vie dans la constitution du texte. Mes usages du théorique ont été divers, les cadres conceptuels ayant été :

1. Écartés car s'affichant comme étant incompatible avec les poèmes (le référent logique).
2. Discrédités en regard de leur dissonance avec le projeté (l'acte illocutoire d'Austin).
3. Détournés de leur objet d'étude initial pour étudier des poèmes (les jeux de langage de Wittgenstein s'attardent surtout au langage ordinaire – les *Recherches philosophiques* ne parlent pas de littérature, même si, en dernière instance, on ne peut nier que cette dernière soit un objet langagier).
4. Modifiés pour servir d'instruments d'analyse littéraires (le *parergon* de Derrida).

Ce qu'il y a de commun dans ces catégories, c'est leur structure dialogique : le projeté est ce qui permet de jauger l'utilité d'un cadre d'analyse. Il s'agit d'interroger les *a priori* de l'interprétation. L'étude a montré, par exemple, que Rimbaud recourrait souvent à l'étymologie pour fonder la polysémie de ses textes. Il ne s'agit pas de savoir si Rimbaud connaissait le latin : un auteur peut connaître une langue et ne pas l'employer ; ou ne pas la connaître et – muni d'un dictionnaire – en faire bon usage. Le projeté fonde une structure textuelle du possible : il est probable que Rimbaud recourt à l'étymologie – davantage qu'au jeu de sonorités, par exemple.

On pourrait opposer à cette thèse que la projection de lecture des *Illuminations* recoupe finalement assez bien les acquis théoriques des dernières décennies en études littéraires : rejet du référent extratextuel, mort de l'auteur, textualisme, liberté du lecteur. Ce serait admettre que la projection, certes rejette toute forme d'hermétisme du texte, mais que, se ralliant au bagage théorique actuel, elle n'est pas appelée à changer le comportement du lecteur – si ce n'est celui qui, resté proche d'un héritage aujourd'hui dépassé – reconstitution intentionnelle, sens littéral, référent logique, hermétisme du texte – est d'ores et déjà battu en brèche par les acquis de la théorie. Il faudrait d'abord répondre que le projeté et le théorique ne sont pas de même nature : le retrait de l'auteur c'est, chez Rimbaud, l'affirmation d'une spécificité du texte ; la mort de l'auteur c'est, chez Barthes, un principe d'approche de la littérature. Il existe ensuite quelques décalages entre Rimbaud et le legs théorique aujourd'hui tenu pour admis. Trois débouchés paraissent envisageables en regard de ce que l'on pourrait qualifier de dissensions critiques :

1. Changer le cadre d'approche (la promesse rimbaldienne n'est pas comprise avec Austin, mais elle l'est avec Wittgenstein).
2. Conclure à l'insolvabilité du texte en regard de notre horizon d'attente (si le liminaire des *Fleurs du mal* de Baudelaire ne peut être lu que textuellement, il s'affiche comme médiation subjective avec l'auteur).
3. Réviser les concepts utilisés à l'aune du singulier du texte (c'est ce que je vais tenter de faire dans ce qui suit).

Je présenterai trois points de désaccord concernant la dimension visuelle de la lecture, la compréhension et la spécificité de l'appel rimbaldien. Le but sera de montrer – brièvement – comment Rimbaud met en lumière des impensés du théorique et remodèle – partiellement – notre compréhension de la lecture littéraire.

La lecture visuelle

Une distinction s'est imposée dans les dernières décennies entre les textes lisibles et visibles. Formellement proches des arts graphiques, les derniers intiment, selon Tiphaine Samoyault, à un autre mode de lecture :

Lorsque le lecteur est obligé de voir le texte avant de lire, lorsque la vision globale et spatiale et l'acte de lecture sont concomitants, il éprouve d'abord une sorte de déroute. Le paradoxe de toute lecture est ainsi soulevé par le texte visible : la lecture se fait avec les yeux mais l'habitude des signes et la rapidité de l'analyse fait oublier l'obligation du regard, qui n'est plus vraiment mobilisé comme sens⁵¹⁵.

Samoyault pose plus précisément trois critères pour que la lisibilité du texte se transforme en visibilité : la déconstruction de la lecture linéaire, la « torsion du langage » et la « juxtaposition de langages hétérogènes (dessins, graphismes, onomatopées, citations,

⁵¹⁵ Tiphaine Samoyault, « Textes visibles », *Études littéraires*, 1 (1998), p. 21-22.

bribes de récits...)⁵¹⁶ ». Or l'hypothèse disjonctive repose sur des critères échelonnés : le texte peut être plus ou moins proche du graphisme, par exemple. Les critères ne fondent pas ainsi le visuel : ils constituent ce par quoi un sentiment subjectif peut être légitimé – la vision étant issue de ce qui, pour le lecteur empirique, est ressenti comme illisibilité. Rimbaud, on le sait, présente la lecture comme vision. Cette indifférenciation des régimes porte à reconsidérer le limité du lisible.

Son historicité montre d'abord sa propension à outrepasser la lecture linéaire, limpide et homogène. Dès le XVIII^e siècle, on parle, par exemple, du fait de « lire un dessin⁵¹⁷ ». La lecture permettrait différents modes d'approche. Les théories de l'*illisible* (de l'illisible graphique) réfléchissent en outre au rapprochement du texte avec les arts visuels. Jean-Jacques Lecercle distingue, par exemple, entre la propension et le médium graphiques :

Il y a un gradient de matérialité, qui va de l'idéal au matériel. L'illisible idéal, c'est l'illisible d'une œuvre qui appartient au même médium que son sous-texte, qui est donc un texte, un *token* délibérément ou symptomatiquement raté d'un *type* idéal qui remplit les conditions du sens. Tandis que l'illisible matériel appartient à un médium différent de son sous-texte, ce n'est donc plus un texte, ou plus tout à fait un texte, mais tendanciellement une image ou un son⁵¹⁸.

Cette analyse répond sans doute à Barthes pour qui l'illisibilité des arts visuels – et plus précisément les sémiographies d'André Masson – constituait un idéal du texte :

Le sémiographe (Masson) produit sciemment, par une élaboration souveraine, de l'illisible : il détache la pulsion d'écriture de l'imaginaire de la communication (de la lisibilité). C'est ce que veut aussi le Texte. Mais alors que le texte écrit doit se débattre encore et sans cesse avec une substance apparemment significative (les mots), la sémiographie de Masson, issue directement d'une pratique in-signifiante (la peinture), accomplit d'emblée l'utopie du Texte⁵¹⁹.

⁵¹⁶ *Loc. cit.*

⁵¹⁷ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 1212.

⁵¹⁸ Jean-Jacques Lecercle, « Le gradient de Mac Caffery, ou : l'illisible enfin vu » dans Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dir.), *L'Illisible*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 14.

⁵¹⁹ Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus : essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982, p. 144.

Lecerle propose, après Barthes, cette distinction : l'art ne se pose comme idéal du texte que dans la mesure où ce dernier ne change pas de médium, qu'en tant que le texte conserve son statut de texte. Il s'agit, à nouveau, d'une hypothèse disjonctive – dans laquelle aucun critère ne peut départager, sans ambiguïté aucune, le texte et l'image. Si l'objet du disjonctif est le même chez Samoyault et Lecerle – le graphe – le changement de régime est sans conséquence chez le dernier, chez qui l'image et le texte peuvent indifféremment être lus.

L'apport du projeté de Rimbaud ne concerne pas l'idée d'une limite lectorale – que l'on vient de discuter dans une autarcie théorique. Elle porte plutôt sur la visualité comme proposition de lecture. La parenthèse de « Dévotion » et la ligne de « Sonnet » ne déroutent pas au point que le lecteur invoque un nouveau régime lectural. Mais la projection propose une manière particulière d'approcher la lecture. La visualité des *Illuminations* peut avoir plusieurs implications effectives : rejet du décompte syllabique, passivité du lecteur, attention à la disposition spatiale, mise en parallèle du texte et de la vie – on voit comme on lit, et réciproquement. Il y a sans doute autant de manières de lire que de textes. Mais quand bien même l'œuvre demanderait à ce que l'on sépare la vision de la lecture, le disruptif serait encore contraire à celui de Samoyault : ce serait non l'impression, mais l'interprétation qui en serait le fondement.

Pour une passivité de la compréhension

Le recueil s'en prend non à la compréhension en elle-même, mais à l'idée, à travers elle, d'une appropriation des contenus. Elle se manifeste d'abord par le biais du hapax du

« compris » qui, dans *Après le déluge* – « une porte claqua, et sur la place du hameau, l'enfant tourna ses bras, compris des girouettes et des coqs des clochers de partout » (*OC*, p. 289) – pose ce dernier comme fait extérieur et objectif. C'est plus largement le registre de l'avoir-prise que conteste le recueil. Il n'y a pas de « saisi[e] » possible dans « Matinée d'ivresse » – « ne pouvant nous saisir sur-le-champ de cette éternité » (*OC*, p. 297) – ou de « conceptions » étanches dans « Villes I » : « L'acropole officielle outre les conceptions de la barbarie moderne les plus colossales. » (*OC*, p. 303) L'épistémologie de Rimbaud rejette le circonscrit au profit de la mise à distance de l'objet.

Le poète se rapporte en cela à une conception grecque de la vérité. Heidegger rappelle en effet que ce que les anciens nomment l'*aletheia* est pensé, dès Héraclite, comme dévoilement : « L'énoncé *est vrai*, veut donc dire : il découvre l'étant en lui-même. Il énonce, il montre, il “fait voir” (*apophansis*) l'étant dans son être découvert⁵²⁰. » « Aube » est sans doute le lieu logique de sa manifestation : « À la cime argentée je reconnus la déesse. // Alors je levai un à un les voiles. » (*OC*, p. 306). Mais souvenons-nous que, porté à s'en approcher, Rimbaud la perd de vue : « En haut de la route, près d'un bois de lauriers, je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois. » (*OC*, p. 306) Rimbaud prend d'abord l'*ἀλήθεια* à rebrousse-poil : il re-voile l'« être-dévoilé⁵²¹ » : *letheia*, c'est « dé-voilement », ce qui se reporte au « non-retrait⁵²² ». Mais en touchant la déesse, il la re-voile. C'est le *toccare* qui provoque la chute « au bas du bois », dans le

⁵²⁰ Martin Heidegger, *L'Être et le temps*, Paris, Gallimard, 1964 [1927], p. 263.

⁵²¹ *Loc. cit.*

⁵²² *Ibid.*, p. 264.

circonscrit de l'invisible – comme dans « Enfance I ». Le senti de l'immense corps reprend le bois au Léthé. C'est un parti pris affiché : Rimbaud n'admet pas le circonscrit, le concept ou le compris. Aussi *Après le déluge* prolonge-t-il peut-être ce constat dans ce clin d'œil aux effusions sanguinaires de « Conte » : « Le sang coula, chez Barbe-Bleue. » (*OC*, p. 289) Souvenons-nous que, dans la version de Perrault, la moralité du conte éponyme consistait à assimiler la possession d'un objet avec sa destruction : « La curiosité, malgré tous ses attraits, / Couste souvent bien des regrets ; / [...] Dès qu'on le prend, il cesse d'estre. / Et toujours il couste trop cher⁵²³. »

Or il pourrait facilement être argué que la conception dominante de la compréhension est aujourd'hui traversée par l'idée d'une appropriation des contenus : ce n'est que dans la mesure où il le fait sien que le lecteur a, nous dit-on, véritablement compris le texte. La notion d'appropriation a d'ailleurs connu une théorisation certaine, de l'*Aneignung* de Gadamer aux formes littéraires comme modes d'être « infiniment appropriable et jamais tout à fait approprié⁵²⁴ » de Marielle Macé. C'est sans doute l'herméneutique qui lui a donné sa chair. Dans *Le Conflit des interprétations*, Ricœur présente la possession comme le fondement d'une ontologie du sens : « Enfin, le travail même de l'interprétation révèle un dessein profond, celui de vaincre une distance [...] et ainsi d'incorporer son sens à la compréhension présente qu'un homme peut prendre de lui-même⁵²⁵. » Ricœur complète cette réflexion dans *Du texte à l'action*. Le philosophe intègre, à cette occasion, les critiques de Derrida et Habermas sur la réification de l'altérité dans la compréhension. Pour que l'appropriation ne fasse pas que renforcer la

⁵²³ Charles Perrault, *Les Contes de fées*, Paris, Jean de Bonnot, Éditeur, 1972, p. 159.

⁵²⁴ Marielle Macé, *Styles. Critiques de nos formes de vies*, Paris, Gallimard, 2016, p. 23.

⁵²⁵ Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p. 8.

subjectivité dans ses prérogatives, Ricœur en fait le point de départ d'un effritement du même : « La distanciation à soi-même demande que l'appropriation des propositions de monde offertes par le texte passe par la désappropriation de soi⁵²⁶. » Il s'attaque ainsi au problème de l'assujettissement de la réalité par d'autres moyens que Rimbaud : « je » n'est pas passif comme le voudrait le génie de ce dernier. L'appropriation est nécessaire chez Ricœur, mais est contre-balancée par la concession que fait le sujet de lui-même. Or le danger de cette conception de la compréhension est qu'elle change la réalité en amont : qu'en étant appropriée, l'altérité ne soit plus autre que le même ; que le monde de la transformation ne soit que le monde du sujet ; que l'appropriation, *in fine*, place le sujet en autarcie.

C'est aussi ce vis-à-vis de quoi prévient Rimbaud dans sa lettre du 13 mai 1871 envoyée à Georges Izambard. Rimbaud y envoie « Le Cœur supplicié » en prenant toutes les précautions nécessaires pour que son professeur de rhétorique ne déforme pas trop ce qu'il y a écrit : « Mais, je vous en supplie, ne soulignez ni du crayon, ni trop de la pensée[.] » (*OC*, p. 340) La passivité du projeté ne se confond pas avec une *Épochè* de la compréhension. Rimbaud finit, après tout, en clamant : « Ça ne veut pas rien dire. » (*OC*, p. 341) Le poème distingue aussi entre ceux qui « font des fresques / Ithyphalliques et pioupesques » (*OC*, p. 340), c'est-à-dire figent leurs impressions hors d'eux-mêmes, et la faculté des « flots abracadabrantiques » (*OC*, p. 340) à transformer, de l'extérieur, le cœur du poète. Il y a là aussi deux manières de lire, subjective et objective. Quelque nécessaire que paraisse l'appropriation de la littérature à l'heure où son évidence vacille, Rimbaud demande une mise à distance – non entre « je » et « je »,

⁵²⁶ Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986, p. 370.

mais entre le lecteur et son objet. Il intime à penser la manière dont la passivité peut être, en lecture, une force de compréhension.

La sérendipité du monde

L'appropriation prend place dans ce que l'on a appelé la triade herméneutique : comprendre, interpréter, appliquer. Elle consiste à dire qu'il y a une linéarité dans l'acte de constitution du sens : il faut d'abord que la compréhension soit restituée dans le contexte actuel de réception pour qu'elle puisse être appliquée à la vie du lecteur. Gadamer dira que « comprendre un texte, c'est toujours se l'appliquer à soi-même⁵²⁷ ». On a vu par exemple que dans « Being Beateous », l'apparition précédait l'éthopoièse du « nos ». Or, en promulguant la passivité, Rimbaud prend place de manière particulière dans la triade. D'abord, il ne pense pas vraiment la différence entre comprendre et interpréter. Ensuite, l'application n'est pas intentionnelle, mais physiologique. Cela vient de ce que ce soit le corps et non le sujet qui médiatise chez lui le sens. La triade herméneutique est donc le plus clair du temps laissée indemne. Par avance, il utilise même le terme d'« horizon » dans la lettre à Demeny. Servant d'assise à l'interprétation comme actualisation d'un contenu, on attribue généralement son usage premier à Husserl – et sa théorisation à Jauss : « Et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé. » (*OC*, p. 344) Or si, pour l'herméneutique, l'horizon d'attente désigne le contexte de réception de l'œuvre, l'horizon est textuel chez

⁵²⁷ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1976 [1960], p. 420.

Rimbaud : c'est en tant que le poète consigne ses visions que le voyant fixe un horizon nouveau.

Il ne faut pas surestimer le rôle assigné par l'herméneutique à la subjectivité. À travers la notion de jeu, Gadamer décrit le fonctionnement diachronique de réception de l'œuvre d'art. Or le philosophe note bien que ce qui caractérise le jeu, c'est sa capacité à formuler des règles autodéterminées – à l'instar des jeux de langage de Wittgenstein : « Le véritable sujet du jeu n'est pas le joueur, mais le jeu lui-même⁵²⁸[.] » Il s'ensuit que, comme le dit Gadamer, « “jouer” c'est toujours “être-joué”⁵²⁹ ». On pourrait dire que, dans le long cours de l'histoire, le sujet est joué par le jeu, mais que, dans le cadre resserré du cercle herméneutique, le sujet est nécessaire à l'articulation, par l'appropriation, de la compréhension, de l'interprétation et de l'application. Rimbaud retient l'idée d'un cercle de la compréhension – comme le montre « Solde » par exemple – mais lui retire tout fondement intentionnel : il appartient au jeu d'instiguer sa mise en mouvement.

Or l'interpellation et l'appel rimbaldiens constituent des exceptions à la règle. On a vu que la première n'était qu'implicite dans *Les Illuminations* : les catégories grammaticales la véhiculant sont soit impersonnelle ou plurielle, de telle sorte que le lecteur doit lui-même décider s'il est visé par le texte. Dans *H*, l'appel au matérialisme montre que la découverte du monde ne peut être qu'extérieure : qu'Hortense ne peut être trouvée que par hasard. Il faut aussi distinguer entre l'interpellation et l'appel, qui ne peuvent donner lieu en même temps à un acte intentionnel et impromptu : la découverte

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁵²⁹ *Loc. cit.*

du jardin matérialiste réalise la promesse antireligieuse. Il faut donc comprendre que le lecteur décide de plein gré de souscrire à la promesse, mais que, si elle se réalise, ce n'est qu'inopinément. Hortense s'affiche comme étant inapplicable. Or l'antériorité de la promesse et l'impératif du poème (« trouvez ») montre que son contenu n'est pas sans rapport avec le trouvé. On peut considérer que l'application est retenue : que le lecteur traîne avec lui un contenu qui, bien que l'y préparant, ne se déverse dans aucune *praxis*. Mais cette dernière peut aussi être pensée en autarcie : il y aurait d'abord l'événement puis, s'y greffant, le poème – l'enserrant de son sens : *H* serait à la fois antérieur (comme cloisonnement) et ouvert (comme ajout) : ce serait un peu l'anamnèse platonicienne, qui à la fois, a lieu avant et après. Les conséquences pour le cercle herméneutique seraient en outre, dans les deux hypothèses, différentes : il serait suspendu ou disjoint.

Les limites de ce régime de sens sont incertaines. On sait, par exemple, que la beauté est liée au matérialisme chez Rimbaud, mais « Being Beateous » ne retient pas l'application éthopoiétique. Soit Rimbaud fonde un mode de réception *sui generis* avec *H*, soit il présente le matérialisme comme un contenu fondamentalement inapplicable. Le texte ne pourrait à lui seul déconvertir. L'universalité de la triade comprendre-interpréter-appliquer est, dans tous les cas, entamée. En posant le corps comme instance de médiation du sens, Rimbaud dit que le ressort du cercle est imprévisible : on ne passe pas de la compréhension à l'interprétation et ensuite de l'interprétation à l'application intentionnellement. Mais dans certains cas, nous dit Rimbaud, le cercle est différé ou brisé. Le contenu est retenu. Et ce n'est que la vie – non le sujet – qui, rétrospectivement, peut le débloquent.

Dialogues théoriques

Dans « Solde », la lecture constitue une « occasion, unique, de dégager nos sens » (OC, p. 318), c'est-à-dire de parfaire, en l'abordant, notre capacité à percevoir le poème, tandis que, dans « H », le contenu du réalisme affiche son inapplicabilité : se décline, entre ces pôles, la protéiformité du projeté des *Illuminations*. J'ai présenté, dans ce qui précédait, trois propositions qui me paraissent s'écarter d'une idée dominante du théorique aujourd'hui : la visualité de la lecture, la passivité de la compréhension et l'inapplicabilité de certains contenus. Ces dernières peuvent être discutées, remodelées ou écartées – comme toute projection présentée dans le cadre de cette thèse. Mais elles ne me semblent pas intimer d'emblée à une contre-lecture, c'est-à-dire à une désobéissance du lecteur vis-à-vis du modèle de lecture – comme cela était le cas pour le liminaire des *Fleurs du mal* de Baudelaire, par exemple.

Tout au long de la thèse, j'ai tenté, suivant le modèle de Robin George Collingwood, de procéder selon une logique dialogique plutôt qu'assertive : « For a logic of propositions I wanted to substitute what I called a logic of question and answer. It seemed to me that truth [...] was something that belonged not to any single proposition [...] but to a complex consisting of questions and answers⁵³⁰. » Cette éthique de la question et de la réponse se manifeste à différents niveaux : elle constitue le projeté et pondère son adéquation avec un modèle théorique désigné. La projection permet de juger la pertinence de question ultérieures. « Qui ? » est, en regard des *Illuminations*, laissé sans réponse : « Léonie Auboïs d'Ashby » (OC, p. 314) ne désigne, dans « Dévotion », ni

⁵³⁰ Robin George Collingwood, *An Autobiography*, Oxford, Oxford University Press, 1967, p. 36-37.

un référent logique ni un identifiant sémiotique. Elle s'insère plutôt dans une structure herméneutique – celle du tropisme nordique.

Cette conception dialogique du théorique redonne au texte sa valeur d'étalon dans le geste critique. Il me semble que cette position permet aussi d'atténuer le soupçon actuel à l'égard du théorique. Dans *Le Démon de la théorie*, Antoine Compagnon considérait qu'un fossé s'était creusé entre la théorie et les œuvres : « Peut-être la théorie, à force de lutter contre l'hydre de Lerne, a-t-elle poussé ses arguments trop loin et se sont-ils retournés contre elle⁵³¹ ? » Si la théorie s'est bel et bien radicalisée, cela vient peut-être de ce qu'elle s'est imposée comme une considération sur le travail critique, qui se serait progressivement éloigné de la matière première du texte : « La théorie, ce serait donc en première approximation la *critique de la critique*, ou la *métacritique* (comme on oppose à un langage le métalangage qui parle de ce langage, à la langue la grammaire qui décrit son fonctionnement)⁵³². » Il convient de suspendre l'universalité du théorique pour éviter que nos conceptions des textes ne procèdent que d'*a priori*. La théorie ne peut être admise que localement dans la mesure où elle se conforme au projeté. Il y aura toujours un filtre entre les œuvres et les critiques, mais il importe qu'il ne vienne pas uniquement d'une familiarité plus grande avec tel ou tel cadre.

Cette thèse a voulu répondre à la problématique de l'illisibilité en relevant les formes de lecture inscrites dans le texte. On a vu en introduction que la défense de son illisibilité achoppait d'un point de vue théorique. *Les Illuminations* ne demeurent pas moins un recueil difficile comme le confirme notamment l'absence de consensus

⁵³¹ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 2001 [1998], p. 16.

⁵³² *Ibid.*, p. 19.

interprétatifs. Le caractère symbolique des poèmes contribue notamment à cette difficulté. Il peut être entendu ici au sens que lui donnait le sémioticien Charles Sanders Peirce comme convention permettant d'unir deux réalités non liées par un rapport de représentation⁵³³. On a vu que Rimbaud contournait l'assignation de la lecture à une clé unique permettant d'en régler tous les effets. Les conventions structurant les symboles des poèmes rimbaldiens sont issus d'horizons multiples et déroutants. Certaines microlectures ont suggéré qu'un même texte pouvait renvoyer à des discours poétique, philosophique, social et scientifique. La lecture ne semble en effet jamais organisée autour d'un symbole unique, ce qui signifie qu'elle ne ressort pas d'une logique d'identification, mais plutôt de la concordance de plusieurs symboles entre eux.

C'est ce qui expliquerait pourquoi l'interprétation des poèmes tardifs de Rimbaud est plus problématique que celle des premiers vers malgré une simplification du vocabulaire et des constructions syntaxiques. L'illisibilité rimbaldienne ne repose pas en effet sur un embrouillement des liaisons grammaticales comme c'est le cas chez Mallarmé. Elle vient plutôt de ce que Rimbaud contorsionne le rapport représentationnel et littéral du langage. *Les Ponts* et *Enfance* illustrent comment un mot en apparence simple ouvre sur différentes réalités, qui s'enchevêtrent entre elles. Cette dimension symbolique des poèmes complexifie la lecture, mais est loin de l'empêcher. Au contraire, elle garantit son amplitude et sa pérennité, comme le proposaient les théoriciens de l'illisibilité, présentés en introduction.

Cette thèse a avant tout voulu répondre à l'illisibilité en relevant ses modèles de lecture, au premier chef desquels figure la disponibilité. Celle-ci conteste l'illisibilité de

⁵³³ Charles Sanders Peirce, *Collected Papers, tome II*, Cambridge, Harvard Press University, 1932, p. 297.

sens courant et confirme l'illisibilité de sens théorique. Jean-Marie Gleize écrit : « Il va de soi, pour moi, que tout texte littéraire (qu'il présente d'apparentes difficultés ou qu'il joue la simplicité et l'apparente immédiateté de sens) est illisible[.]⁵³⁴ » C'est parce que le texte de Rimbaud est illisible qu'il nous interroge et parle. Il y aura toujours, d'après l'expression d'Octave Mannoni, un « besoin d'interpréter⁵³⁵ » ses poèmes – et toujours, d'après celle d'Yves Bonnefoy, un « besoin de Rimbaud⁵³⁶ ». C'est cette relativité de l'illisibilité rimbaldienne qui fonde le scriptible des *Illuminations*, qui en fait une source inépuisable de commentaires.

⁵³⁴ Jean-Marie Gleize, « Obscurément » dans Bénédicte Gorrillot, Alain Lascart (dir.), *L'Illisibilité en questions*, Villeneuve d'Ascq, 2014, p. 37.

⁵³⁵ Octave Mannoni, *Clef pour l'imaginaire ou L'Autre scène*, Paris, Seuil, 1985, p. 202.

⁵³⁶ Yves Bonnefoy, *Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Seuil, 2009.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, édition d'André Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

Critique rimbaldienne

ASCIONE, Marc, « *Dévotion* ou : “pour être dévot je n'en suis pas moins un homme” », *Parade sauvage*, 4 (1986), p. 78-89.

BERNADET, Arnaud, *Rimbaud, l'invisible et l'inouï*, Paris, PUF, 2009.

BERNARD, Suzanne, « La Palette de Rimbaud », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 12 (1960), p. 105-119.

BIVORT, Olivier, « Le tiret dans les *Illuminations* », *Parade sauvage*, 8 (1991), p. 2-8.

–, « Rimbaud agrammatical ? » dans Sergio Sacchi (dir.), *L'“Alchimie du Verbe” d'Arthur Rimbaud*, Alessandria, Éditions dell'orso, 1992, p. 39-55.

BOBILLOT, Jean-Pierre, *Rimbaud. Le Meurtre d'Orphée*, Paris, Honoré Champion, 2004.

BONNEFOY, Yves, *Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Seuil, 2009.

BOURKHIS, Ridha, « Hermétisme et régime de littérarité dans *Illuminations* d'Arthur Rimbaud », *Revue romane*, 41 (2006), p. 287-290.

BRUNEL, Pierre, *Éclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, José Corti, 2004.

–, *L'Imaginaire du secret*, Grenoble, Ellug, 1998.

CHAREST, Nelson, *La figure du « vaisseau » dans la poésie moderne*, thèse de doctorat, Université Laval, 2002.

CLAES, Paul, *La Clef des Illuminations*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2008.

CLAISSE, Bruno, *Les Illuminations et l'accession au réel*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

–, « Rimbaud et les poncifs du jour », *Parade sauvage*, 2 (1990), p. 149-156.

COHN, Robert, *The Poetry of Rimbaud*, Princeton, Princeton University Press, 1973.

COMBE, Dominique, *Commentaire de Poésies, Une Saison en enfer, Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, Gallimard, 2004.

CORNILLE, Jean-Louis, « Imprimatur. Le contre-livre d'Arthur Rimbaud », *Littérature*, 73 (1989), p. 97-115.

–, *Plagiat et créativité. Treize enquêtes sur l'auteur et son autre*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2008.

DAVIES, Margaret, « Génie », *Revue des Lettres modernes*, 4 (1980), p. 47-65.

DUJARDIN, Édouard, *Mallarmé par un des siens*, Paris, Messein, 1936.

EIGELDINGER, Marc, « La Voyance avant Rimbaud » dans Arthur Rimbaud, *Lettres du Voyant : 13 et 15 mai 1871*, édition et commentaires de Gérard Schaeffer, Genève, Droz, 1975.

FÉNÉON, Félix, « Les Illuminations d'Arthur Rimbaud », *Le Symboliste*, 1 (1886), p. 7-14.

FONGARO, Antoine, *De la lettre à l'esprit. Pour lire Illuminations*, Paris, Honoré Champion, 2004.

–, « Le dernier Rimbaud : Dévotion et le zutisme », *Rivista di Letterature moderne e comparate*, 65 (2012), p. 167-185.

–, *Le Soleil et la Chair. Lecture de quelques poésies de Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

–, *Rimbaud. Texte, sens et interprétation*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994.

–, *Sur Rimbaud. Lire « Illuminations »*, Toulouse, PUT, 1985.

GANTERT, Ruth, « Vies : une espèce de prodigieuse autobiographie poétique », *Parade sauvage*, 5 (2004), p. 525-545.

GUYAUX, André, *Duplicités de Rimbaud*, Paris et Genève, Champion et Slatkine, 1991.

–, « Hermétisme du sens et sens de l'hermétisme dans les *Illuminations* » dans Martine Bercot (dir.), *Minute d'éveil*, Paris, SEDES, 1984, p. 199-208.

–, *Poétique du fragment*, Neuchâtel, Baconnière, 1985.

HACKETT, Cecil Arthur, *Autour de Rimbaud*, Paris, Klincksieck, 1967.

HENRY, Albert, *Contributions à la lecture de Rimbaud*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1998.

JEANCOLAS, Claude, *Le Dictionnaire Rimbaud*, Paris, Balland, 1991.

JOHNSON, Barbara, « La vérité tue : une lecture de “Conte” », *Littérature*, 11 (1973), p. 68-77.

KITTANG, Atle, *Discours et jeu*, Grenoble, PUG, 1975.

LAUXEROIS, Pierre, *L'Opéra fabuleux suivi de Sous la lumière qu'on a créée. Deux essais sur Arthur Rimbaud*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2001.

LAWLER, James, « D'extase et d'action. *Matinée d'ivresse* » dans Jean-Michel Maulpoix (dir.), *Écrire la voix*, Seyssel, Champ vallon, 1995, p. 113-128.

–, *Rimbaud's Theatre of the Self*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 1992.

LE BORGNE, Françoise, « Les Autobiographies sans pacte de Rétif de La Bretonne » dans Emmanuel Bouju (dir.), *Littératures sous contrat*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 19-29.

MANNONI, Octave, *Clef pour l'imaginaire ou L'Autre scène*, Paris, Seuil, 1985.

MARTIN, Paul, « J'ai seul la clef de cette parade sauvage », *Parade sauvage*, 9 (1994), p. 113-114.

MURAT, Michel, *L'Art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2002.

MURPHY, Steve, « “Ce que les Juifs n'ont pas vendu”. Notes en marge de *Solde* », *Parade sauvage*, 27 (2016), p. 59-80.

–, « *Illuminations* ou *Les Illuminations* ? », *Parade sauvage*, 20 (2004), p. 93-138.

–, *Marges du premier Verlaine*, Paris, Honoré Champion, 2003.

–, *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Honoré Champion, 2004.

NAKAJI, Yoshikazu, *Combat spirituel ou immense dérision ? Essai d'analyse textuelle d'Une Saison en enfer*, Paris, José Corti, 1987.

–, « La “Charité” dans *Une Saison en enfer* » dans Yann Frémy (dir.), « Je m'évade ! Je m'explique ». Résistances d'*Une Saison en enfer*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 145-158.

NÉE, Patrick, « L'ailleurs maritime chez Rimbaud », *Littérature*, 147 (2007), p. 3-20.

POMET, Georges, « Faut-il décoder Rimbaud ? Note sur l'interprétation de *Dévotion* », *Revue des Sciences humaines*, 133 (1969), p. 73-81.

RAYBAUD, Antoine, *Fabrique d'« Illuminations »*, Paris, Seuil, 1989.

REBOUL, Yves, *Rimbaud dans le texte*, Toulouse, Presses du Mirail, 2006.

RICHTER, Mario, *Les Deux « Cimes » de Rimbaud, « Dévotion » et « Rêve »*, Paris et Genève, Slatkine, 1986.

RIFFATERRE, Michael, « Sur la sémiotique de l'obscurité en poésie : “Promontoire” de Rimbaud », *The French Review*, 5 (1982), p. 625-632.

RIMBAUD, Arthur, *Illuminations*, édition d'Albert Py, Genève, Droz, 1969.

–, *Illuminations*, édition d'Albert Py, Genève et Paris, Droz et Minard, 1967.

–, *Illuminations*, édition d'André Guyaux, Neuchâtel, La Baconnière, 1985.

–, *Illuminations*, édition de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Flammarion, 1989.

–, « Les Illuminations », édition de Félix Fénéon, *La Vogue*, 5 (1886), p. 5-100.

–, *Lettres du Voyant : 13 et 15 mai 1871*, édition de Gérard Schaeffer, Genève, Droz, 1975.

–, *Œuvres*, édition de Suzanne Bernard, Paris, Garnier, 1960.

–, *Œuvres complètes*, édition d'Antoine Adam, Paris, Gallimard, 1972.

–, *Œuvres complètes*, édition d'Antoine Adam, Paris, Gallimard, 1976.

RIVIÈRE, Jacques, *Rimbaud*, Paris, Kra, 1930.

SACCHI, Sergio, *Études sur les Illuminations de Rimbaud*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002.

SAINT-AMAND, Denis, « Rimbaud assassin ? Petite sociocritique de *Matinée d'ivresse* », *Études françaises*, 45 (2009), p. 127-138.

SATO, Toru, « Une lecture d’“Enfance” » dans Jacques Perrin (dir.), *Rimbaud au Japon*, Villeneuve-d’Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1992.

SCEPI, Henri, « Rimbaud, poésie objective » dans Olivier Bivort (dir.), *Rimbaud poéticien*, Paris, Classique Garnier, 2015, p. 29-45.

STARKIE, Enid, *Arthur Rimbaud*, New York, New Directions, 1962 [1938].

THÉLOT, Jérôme, *La Poésie Précaire*, Paris, PUF, 1997.

VERLAINE, Paul, « Préface » dans Arthur Rimbaud, « Les Illuminations », *Vogue*, 1 (1886), p. 5-7.

VESTRAËTE, Daniel, “*Les Illuminations*” : *la chasse spirituelle d’Arthur Rimbaud*, Paris, Cerf, 1980.

Corpus critique et théorique

AGUMA ASIMA, Jean-Alexis, *Le mécanisme. Langage, théorie, philosophie*, Paris, L’Harmattan, 2017.

ALFANDARY, Isabelle, « Gertrude Stein ou l’illisible comme condition » dans Liliane Louvel, Catherine Rannoux (dir.), *L’Illisible*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 83-85.

ALSDORF, Bridget, *Fellow Men. Fantin-Latour and the Problem of the Group in Nineteenth-Century French Painting*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2013.

AMOSSY, Ruth, « La Double nature de l’image d’auteur », *Argumentation et analyse du discours* [en ligne], 3 (2009), <https://journals.openedition.org/aad/662>, page consultée le 5 juin 2018.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools*, Paris, Nathan, 1983 [1913].

ARISTOTE, *Poétique et Rhétorique*, Paris, Hachette, 1993.

ARRIVÉ, Michel, *Saussure retrouvé*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

ASSAËL, Jacqueline, *Pour une poétique de l’inspiration, d’Homère à Euripide*, Louvain, Namur, Paris et Dudley, Éditions Peeters, 2006.

AUBRIOT-SÉVIN, Danièle, *Prière et conceptions religieuses en Grèce ancienne jusqu'à la fin du V^e siècle av. J.-C.*, Lyon, Maison de l'Orient, 1992.

AUSTIN, John Langshaw, *How to Do Things With Words*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1982 [1962].

AUSTIN, Lloyd James, « Les Moyens du mystère chez Mallarmé et chez Valéry », *Cahiers de l'Association internationale des Études Françaises*, 15 (1963), p. 103-117.

BADEL, Christophe et Patrick LE ROUX, « Tessères et *tabulae* dans l'espace domestique » dans CORBIER, Mireille et Jean-Pierre GUILHEMBET, *L'Écriture dans la maison romaine*, Paris, De Boccard, 2011, p. 167-188.

BADIOU, Alain, *Le Noir. Éclats d'une non-couleur*, Paris, Autrement, 2015.

BANVILLE, Théodore de, *Les Cariatides*, Paris, Alphonse Lemerre, 1889 [1842].

–, « Les Muses au tombeau » dans *Le Tombeau de Théophile Gautier*, Paris, Alphonse Lemerre, 1873.

BARTHES, Roland, « La Mort de l'auteur », *Mantéïa*, 5 (1968), p. 61-67.

–, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

–, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

–, *Œuvres complètes III. Livres, textes, entretiens. 1968-1971*, Paris, Seuil, 2002.

–, *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982 [1973].

–, *Michelet par lui-même*, Paris, Seuil, 1954.

BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques*, Paris, Lévy, 1868.

–, *Les Fleurs du mal*, Boston, David Godine, 1982 [1857].

–, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise Éditeurs, 1861 [1857].

–, *Les Poètes Français. Recueil des chefs-d'œuvre de la poésie française depuis les origines jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1861.

BEAUFRET, Jean, *Parménide. Le Poème*, Paris, PUF, 2006.

BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953.

BERNADET, Arnaud, « Avertissement » dans Arnaud Bernadet (dir.), *Rimbaud, l'invisible et l'inouï. Poésies, Une Saison en enfer (1869-1873)*, Paris, PUF, 2009.

–, « L'Inconnaissance du littéraire : l'*ethos* critique comme pédagogie », *POLART* [en ligne], 2012, http://polartnet.free.fr/textes/textes_polart/inconnaissance.pdf, page consultée le 7 janvier 2019, p. 1-12.

–, *Poétique de Verlaine. « En sourdine, à ma manière »*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

BESCHERELLE, Louis-Nicolas, *Dictionnaire national*, Paris, Simon, 1853.

BLOCH, Olivier René, *La philosophie de Gassendi. Nominalisme, matérialisme, métaphysique*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1971.

BLOCH, Oscar, Walther von WARTBURG (dir.), *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, PUF, 2002 [1932].

BORGES, Jorge Luis, *L'Auteur et autres textes*, Paris, Gallimard, 1982.

BOUJU, Emmanuel, « À contre-Horizon : éthiques littéraires de l'illisible (Kurt Schwitters, Juan Benet) », *Lectures littéraires*, 3 (1999), p. 61-71.

BOUGAULT, Laurence, « Hermétisme et référence dans l'œuvre de Rimbaud », *Revue romane*, 33 (1998), p. 87-106.

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littérature*, Paris, Seuil, 1992.

BRUNET, François, « Le tombeau de Gautier, par ses disciples et quelques autres », *Romantisme*, 122 (2003), p. 81-91.

BRUNET, Manon, « Anonymat et pseudonymat au XIX^e siècle : l'envers et l'endroit de pratiques institutionnelles », *Voix et image*, 2 (1989), p. 68-82.

CAILLET, Vigor (dir.), *La Forêt romantique*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.

CASSIN, Barbara, *Quand dire, c'est vraiment faire*, Paris, Fayard, 2018.

CASTLE, Terry, « Lab'ring Bards: Birth "Topoi" and English Poetics (1660-1820) », *The Journal of English and Germanic Philology*, 2 (1979), p. 193-208.

CELAN, Paul, *Choix de poèmes*, Paris, Gallimard, 1998.

CHALLEMEL-LACOUR, Paul, « Un bouddhiste contemporain en Allemagne – Arthur Schopenhauer », *Revue des Deux mondes*, 86 (1870), p. 296-332.

CHARBONNAT, Pascal, *Histoire des philosophies matérialistes*, Paris, Syllepse, 2007.

CHARLES-SAGET, Annick, « Sur le sens de l'*euchè*, – vœu et prière – dans la pensée politique d'Aristote », *Revue des Sciences Religieuses*, 67 (1993), p. 39-52.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Mémoires d'outre-tombe, tome I*, Paris, Gallimard, 1997.

CHEVREUL, Michel-Eugène, *Leçons de chimie appliquée à la teinture*, Paris, Pichon et Didier, éditeurs, 1829.

CINGAL, Guillaume, « Autobiographie d'une lecture irréductible : *Season of Anomy*, ou l'anémie herméneutique » dans Liliane Louvel, Catherine Rannoux (dir.), *L'Inlisible*, Rennes, PUR, 2006, p. 97-109.

CLAUDEL, Paul, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965.

CLÉMENT, Jean-Paul, « Histoire du texte et principes de la présente édition » dans François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe, tome I*, Paris, Gallimard, 1997.

COLIN, René-Pierre, *Schopenhauer en France. Un mythe naturaliste*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979.

COLLOT, Michel, « La Dimension du déictique », *Littérature*, 38 (1980), p. 62-76.

–, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.

–, « Lyrisme et matérialisme », *Pratiques*, 93, 1997, p. 31-49.

COLLINGWOOD, Robin George, *An Autobiography*, Oxford, Oxford University Press, 1967.

COMPAGNON, Antoine, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

–, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 2001.

CORDERO, Nestor-Luis, *Les Deux Chemins de Parménide. Édition critique, traduction, études et bibliographie*, Paris et Bruxelles, Vrin et Ousia, 1984.

CORDIER, Adeline, *Post-War French Popular Music*, Surrey et Burlington, Ashgate, « Ashgate popular and folk music series », 2014.

COULOUBARITSIS, Lambros, *Aux origines de la philosophie européenne. De la pensée archaïque au néoplatonisme*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2003.

CROSMAN WIMMERS, Inge, « Thématique et poétique de la lecture romanesque », *Communication*, 47 (1988), p. 63-77.

DALANÇON, Joël, « Le Tombeau de Théophile Gautier » dans Dominique Moncond'huy (dir.), *Le Tombeau poétique en France*, Poitiers, La licorne, 1994, p. 239-254.

DARBOIS, Bernard et Walter ROTHLAUF, « Ciment », *Universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/acces.bibliotheque-diderot.fr/encyclopedie/ciment/>, page consultée le 30 mai 2018.

DASTUR, Françoise, *Heidegger et la question anthropologique*, Louvain, Paris, Peeters, 2003.

DELAUNAY, Alain, « Chiasme, symbolisme », *Universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/acces.bibliotheque-diderot.fr/encyclopedie/chiasme-symbolisme>, page consultée le 24 juillet 2018.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1989 [1968].

–, *Logique du sens*, Paris, Éditions de minuit, 1969.

DERRIDA, Jacques, *De la vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

–, *De l'esprit. Heidegger et la question*, Paris, Galilée, 1987.

–, *Donner le temps*, Paris, Galilée, 1991.

–, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

DESAUTELS, Jacques, *Dieux et mythes de la Grèce antique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005.

DESCARTES, René, *Discours sur la méthode*, Paris Levrault, 1824 [1637].

DIAZ, José-Luis, « La critique biographique en procès (1832-1871) » dans Michel Brix (dir.), *Archéologie du Contre Sainte-Beuve*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 21-37.

- DIAZ, José-Luis, *L'Homme et l'œuvre*, Paris, PUF, 2001.
- DIDIER, Béatrice, « Présentation » dans François-René de Chateaubriand, *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990.
- DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, Paris, Librairie de L. Hachette, 1865.
- DOSTOIEVSKI, Fédor, *Les Frères Karamazov, tome I*, Arles, Actes Sud, 2002 [1880].
- DOUAY-SOUBLIN, Françoise, « Rhétorique », *Universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/acces/bibliotheque-diderot.fr/encyclopedie/rhetorique/>, page consultée le 12 juin 2018.
- DOUMET, Christian, « Je les vois, ils me fixent », *Fabula-LhT* [en ligne], 16 (2016), <http://www.fabula.org/lht/16/presentation-baetens-trudel.html>, page consultée le 25 mars 2017.
- DROUET, Pascale, « “Give me that glass, and therein will I read” : illisible et trompe-l'œil dans *King Richard II* de Shakespeare » dans Liliane Louvel, Catherine Rannoux (dir.), *L'Illisible*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 71-81.
- DU CAMP, Maxime, « De l'éclairage à Paris », *La Revue des Deux Mondes*, 105 (1873), 766-792.
- DUJARDIN, Édouard, *Mallarmé par un des siens*, Paris, Messein, 1936.
- ECO, Umberto, Lector in fabula. *La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985 [1979].
- ERNOUT, Alfred et Antoine MEILLET, *Dictionnaire étymologique de langue latine. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1939.
- FORD, Andrew, *A Study of early Greek Terms for Poetry : « Aoide », « Epos » and « Poiesis »*, Thèse de doctorat, Université Yale, 1981.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et Écrits, 1954-1988*, Paris, Gallimard, 2001 [1994].
- , *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences sociales*, Paris, Gallimard, 1966.
- , *L'Herméneutique du sujet*, Paris, Gallimard, 2001.
- , « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la société française*, 3 (1969), 73-104.

- FREGE, Gottlob, *Écrits logiques et philosophiques*, Paris, Seuil, 1994.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie générale française, 1999 [1956].
- GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1976 [1960].
- GAUTIER, Théophile, *Émaux et camées*, Paris, Charpentier, 1884 [1852].
- , *Émaux et camées*, Paris, Lemerre, 1890.
- , *Nouvelles*, Paris, Lemerre, 1897 [1837].
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GERVAIS, Bertrand, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB, 1993.
- , « Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot : pour une définition de l'illisibilité », *La Lecture littéraire*, 3 (1999), 205-228.
- GLEIZE, Jean-Marie, *A noir. Poésie et littérature*, Paris, Seuil, 1992.
- , « Obscurément » dans Bénédicte Gorillot, Alain Lescart (dir.), *L'illisibilité en questions*, Villeneuve d'Ascq, 2014, p. 37-82.
- GLICK, Thomas, *The Comparative Reception of Darwinism*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1988.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Traité des couleurs*, Paris, Centre Triades, 1990 [1810].
- GOLLWITZER, Helmut, *Die marxistische Religionskritik und christlicher Glaube*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1962.
- GORRILLOT, Bénédicte, « Pour ouvrir » dans Bénédicte Gorillot, Alain Lescart (dir.), *L'illisibilité en questions*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2014, p. 13-16.
- GOUX, Jean-Paul, *La Fabrique du continu : essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon, 1999.
- GRAPPIN, Pierre (dir.), *Grand dictionnaire français-allemand, allemand-français, tome II*, Paris, Larousse, 1995.

GREEN, Miranda Jane, *Celtic Myths*, Londres et Austin, British Museum Press, University of Texas Press, 1998.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1972 [1966].

GUILLERME, André, *Bâtir la ville. Révolutions industrielles dans les matériaux de construction*, Seyssel, Champ vallon, 1995.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Cours d'esthétique*, Paris, Aubier, 1995.

–, *Esthétique, tome I*, Paris, Nancy, Aimé André Libraire, Rachette Libraire, Joubert Libraire, Griblot, Raybois et Cie imprimeurs-libraires, 1840, version électronique de la collection « Les auteur(e)s classiques » de l'Université du Québec à Chicoutimi, http://classiques.uqac.ca/classiques/hegel/esthetique_1/Hegel_Esthetique_tome_I.pdf, page consultée le 4 juin 2018.

–, *Esthétique, tome IV*, Paris, Flammarion, 1979.

HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, Paris Gallimard, 1986 [1927].

–, *L'Être et le temps*, Paris, Gallimard, 1964 [1927].

–, *Questions III et IV*, Paris, Gallimard, 1996.

HEINE, Henri, *De la France*, Paris, Eugène Renduel, 1873.

HEINICH, Nathalie, *Des valeurs : une approche sociologique*, Paris, Gallimard, 2017.

HENRY, Georges, « Lisibilité et compréhension », *Communication et langage*, 45 (1980), p. 7-16.

HERVILLY, Ernest d', « Au maître de Childebrand » dans Dominique Moncond'huy (dir.), *Le Tombeau poétique en France*, Poitiers, La licorne, 1994.

HÉSIODE, *Les Travaux et les jours*, Paris, Lemerre, 1869.

–, *Théogonie*, Paris, Lemerre, 1869.

HIRAI, Hiro, *Le Concept de semence dans les théories de la matière à la Renaissance : de Marsil Ficin à Pierre Gassendi*, Turnhout, Brepols, 2005.

HONOUR, Hugh et John FLEMING, *A World History of Art*, Londres, Laurence King, 2009.

HORACE, *Odes et épodes*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1867.

HOTTE, Lucie, *Inscription de la lecture. Romans de la lecture, lecture du roman*, thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1996.

HOUZÉ, A. Houzé, « Étude sur quelques noms de lieux », *Revue archéologique*, 14 (1866), p. 200-207.

HUGO, Victor, *L'Année terrible*, Paris, Michel Lévy, 1872.

–, *Les Contemplations*, Paris, Nelson, 1911.

–, *Œuvres de Victor Hugo, tome II*, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1872 [1870].

HUGO, Victor, *Œuvres, tome II*, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1842 [1827].

HUGUET, Edmond, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Librairie ancienne Édouard Champion, 1925.

IMBS, Paul, Bernard QUEMADA (dir.), *Trésor de la langue française : dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960), vol. 9*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1981.

ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985 [1972].

JACOBI, Eduard Adolf, *Dictionnaire mythologique universel*, traduction de Thomas Bernard, Paris, Firmin Didot Frères, 1846.

JAKOBSON, Roman, *Écrits de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

JEY, Martine, « L'antibiographisme de Lanson » dans Michel Brix (dir.), *Archéologie du Contre Sainte-Beuve*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 191-206.

JOUVE, Vincent, *Pourquoi étudier la littérature ?*, Paris, Armand Colin, 2010.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Aubier, 1995 [1790].

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La Connotation*, Lyon, PUL, 1977.

KRISTEVA, Julia, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

LABASSE, Bertrand, *La Valeur des informations. Ressorts et contraintes du marché des idées*, Ottawa, PUO, 2020.f

LABONNE, H., « Les funérailles » dans R. Blanchard (dir.), *Les Sciences biologiques à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Société d'éditions scientifiques, 1893.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire. Livre VII*, Paris, Seuil, 1986.

LACOSTE, Bouillane de, *Rimbaud et le problème des Illuminations*, Paris, Mercure de France, 1949.

LAGARDE, André Lagarde et Laurent MICHARD, *XIX^e siècle. Les grands auteurs français du programme, tome V*, Paris, Bordas, 1967.

LANDRY, François, *L'Imaginaire chez Stendhal : formation et expression*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982.

LAURICHESSE, Jean-Yves, « L'illisible à grands pas : faire son chemin dans le texte de Claude Simon » dans Ricard Ripoll (dir.), *Stratégies de l'illisible*, Perpignan, PUP, 2005, p. 43-59.

LAVATER, Gaspard, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie, tome I*, Paris, Depelafol, Libraire-éditeur, 1820 [1775].

LECERCLE, Jean-Jacques, *De l'interpellation. Sujet, langue, idéologie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2019.

–, « Le gradient de Mac Caffery, ou : l'illisible enfin vu » dans Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dir.), *L'Illisible*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 11-27.

LE MEN, Ségolène, « Bois de bout, gravure », *Universalis* [en ligne], www.universalis.fr/encyclopedie/bois-de-bout-gravure, page consultée le 7 décembre 2018.

LEVINAS, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1974.

LOJKINE, Stéphane, « Érotique de l'effondrement scénique : efficacité sadienne de l'image » dans Véronique Plesch, Catriona Macleod, Jan Baetens (dir.), *Effacité/Efficacy. How To Do Things With Words and Images ?*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2011.

LUCRÈCE, *De la nature des choses*, Paris, Gallimard, 2010.

LYOTARD, Jean-François, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991.

- MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.
- , *Styles. Critiques de nos formes de vies*, Paris, Gallimard, 2016.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle, éditeur, 1897.
- , *Œuvres complètes, tome II*, Paris, Gallimard, 1998.
- MARQUET, Jean-François, « Chaos et culture dans les philosophies du romantisme allemand », *Les Études philosophiques*, 1 (1983), p. 53-68.
- MARX, Karl, *Œuvres philosophiques*, Paris, Éditions Champ libre, 1981.
- MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1973.
- MEER, Félix van der, *Connaissances complètes du cavalier, de l'écuyer et de l'homme de cheval*, Bruxelles et Paris, Labègue et Dumaine, 1865.
- MELVILLE, Hermann, *Redburn, White-Jacket, Moby-Dick*, New York, The Library of America, 1983 [1851].
- MENTEN, Pierre de, *Dictionnaire de chimie. Une approche étymologique et historique*, Bruxelles, De Boeck, 2013.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970.
- MET, Philippe, « Not(es) lisibles. Pour un (*noli*) *me tangere* » dans GORRILOT, Bénédicte, Alain LESCART (dir.), *L'Illisibilité en questions*, Villeneuve d'Ascq, 2014.
- MICHAUX, Henri, *Face à ce qui se dérobe*, Paris, Gallimard, 1975.
- MILL, John Stuart, *A System of Logic, volume I*, Londres, John W. Parker, West Strand, 1843.
- MURAT, Michel, *Le Coup de dés de Mallarmé. Un commencement de la poésie*, Paris, Belin, 2005.
- MURPHY, Amanda, « Écouter – voir – sentir – lire Katalin Molnár et Raymond Federman : le corps à l'épreuve », *TRANS-* [en ligne], 21 (2017), <http://trans.revues.org/1472>, consulté le 28 avril 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Mercure de France, 1903 [1885].
- , *Le Gai savoir*, Paris, Flammarion, 1998 [1882].

NOVALIS, *Henri d'Ofterdingen*, Paris, Gallimard, 2011.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Firmin-Didot, 1850.

–, *Métamorphoses. Livre IV*, Paris, G. T. Villenave, 1806.

PAISANT, Chantal, « Pirates et miracles. La mise en scène de l'ex-voto dans les journaux de voyage de religieuses missionnaires (début du 19^e siècle) » dans Sylvie Requemora, Sophie Linon-Chipon (dir.), *Les Tyrans de la mer. Pirates, corsaires et flibustiers*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002.

PASTOUREAU, Michel, *Black. The History of a Color*, Princeton, Princeton University Press, 2009.

–, *Blue. The History of a Color*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2001 [2000].

PASTOUREAU, Michel et Dominique SIMONNET, *Le Petit livre des couleurs*, Paris, Éditions du Panama, 2005.

PEIRCE, Charles Sanders, *Collected Papers, tome II*, Cambridge, Harvard Press University, 1932.

–, *Collected Papers, Principles of Philosophy*, Cambridge, Harvard University Press, 1965.

PERRAULT, Charles, *Les Contes de fées*, Paris, Jean de Bonnot, Éditeur, 1972.

PLATON, *Le Banquet*, Paris, Flammarion, 2016.

–, *Œuvres complètes, tome VII, partie II*, Paris, Les Belles Lettres, 1934.

–, *Œuvres*, Paris, P.-J. Rey Libraire-Éditeur, 1849.

POE, Edgar Allen, *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Michel Lévy Frères, 1871.

POILPRÉ, Anne-Orange, *Maiestas Domini. Une image de l'Église en Occident, V^e-IX^e siècle*, Paris, Cerf, 2005.

POLYBE, *Histoires, livre III*, Paris, Charpentier, librairie-éditeur, 1847.

QUINCY, Antoine Quatremère de, *Dictionnaire historique d'architecture, tome II*, Paris, Librairie D'Adrien Le Clerc et Cie, 1832.

- RACINE, Jean, *Andromaque*, Paris, Bordas, 1962 [1668].
- RAMNOUX, Clémence, « Parménide. Le discours de l'être », *Universalis* [en ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/parmenide/2-le-discours-de-l-etre/page> consultée le 20 juin 2018.
- REU, Martine de, G. van HOOYDONK (dir.), « À propos de l'analyse chimique des pigments utilisés dans quelques manuscrits enluminés », *Scriptorium*, 2 (1999), 357-372.
- REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010.
- RICARD, Louis-Xavier de, *Les Chants de l'aube*, Paris, Poulet-Malassis, 1862.
- RICHARD, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.
- , *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955.
- RICHARDS, Ivor Armstrong, *Practical Criticism. A Study of Literary Judgment*, Londres, New York, Routledge, 2017 [1929].
- RICŒUR, Paul, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986.
- , *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- , *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- , *Le Conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969.
- , *Parcours de la reconnaissance*, Paris, Stock, 2004.
- RIFFATERRE, Michael, « Interpretation and Undecidability », *New Literary History*, 2 (1981), p. 227-242.
- , *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.
- RIHS, Charles, *Voltaire. Recherches sur les origines du matérialisme historique*, Genève, Paris, Droz, Minard, 1962.
- RIPOLL, Ricard, « L'Illisible comme projet du sens » dans LOUVEL, Liliane, Catherine RANNOUX (dir.), *L'Illisible*, Rennes, PUR, 2006.
- ROMBACH, Heinrich, *Der kommende Gott: Hermetik – eine neue Weltsicht*, Freiburg, Verlag KG, 1991.

RORTY, Richard, *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, Chicago, University of Chicago Press, 1992 [1967].

RUSSELL, Bertrand, *History of Western Philosophy*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2004.

AUGUSTIN, *Œuvres complètes, tome I*, Bar-le-duc, Guérin éditeurs, 1864.

SAMOYAUULT, Tiphaine, « Textes visibles », *Études littéraires*, 1 (1998), p. 15-27.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Lausanne, Payot, 1972 [1916].

SCHELER, Auguste, *Dictionnaire d'étymologie française d'après les résultats de la science moderne*, Paris et Bruxelles, Maisonneuve et Compagnie libraires-éditeurs et C. Mucquardt éditeur, 1876.

SCHLANGER, Judith, « La pensée inventive » dans Isabelle Stengers et Judith Schlangier, *Les Concepts scientifiques*, Paris, Gallimard, 1991 [1989].

SCHLEGEL, Friedrich, *Fragments*, Paris, Corti, 1996 [1797].

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1966.

SCHÜRMAN, Rainer, « Situer René Char, Hölderlin, Heidegger, Char et le "il y a" », *Po&sie*, 119 (2007), p. 40-56.

SÉCHAN, Louis, *Le Mythe de Prométhée*, Paris, PUF, 1951.

SHAKESPEARE, William, *The Plays of Shakespeare, tome II*, Londres, George Routledge, 1859.

SOLA, Agnès, « Hermétisme ou obscurité : XV^e et XX^e siècles » dans BALAKIAN, Anna (dir.), *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association*, New York, Garland, 1985.

SOLLERS, Philippe, *Théories des exceptions*, Paris, Gallimard, 1986.

STAËL, Mme de, *De l'Allemagne*, Paris, Librairie Stéréotype, 1814.

STAIGER, Emil, *Les Concepts fondamentaux de la poésie*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1990 [1946].

STAROBINSKI, Jean, *Largesse*, Paris, Gallimard, 2007 [1997].

–, « Sur l'emploi du chiasme dans *Le Neveu de Rameau* », *Revue de métaphysique et de morale*, 2 (1988), p. 182-196.

STEINMETZ, Jean-Luc, « La Cruelle charité d'Arthur Rimbaud » dans Alain Borer, Jean-Paul Corsetti, Steve Murphy (dir.), *Rimbaud multiple*, Gourdon, D. Bedou, 1986.

ST-GELAIS, Richard, *Châteaux de pages*, Lasalle, Hurtubise, 1994.

SAINT-JACQUES, Denis (dir.), *Que vaut la littérature ?*, Québec, Nota Bene, 2000.

TAYLOR, Charles, *Philosophy and the Human Sciences*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

THÉRIAULT, Patrick, « L'Adresse à communiquer : le motif herméneutique de l'adresse en contexte de modernité poétique. L'exemple du salut mallarméen » dans Thierry Roger, *Mallarmé herméneute*, Rouen, CÉRÉdi, 2014.

THOMASSET, Claude, « Introduction » dans Danièle James-Raoul, Claude Thomasset (dir.), *Les Ponts au Moyen Âge*, Paris, PUPS, 2006.

TIMOTON, Andrei, *La Démonologie platonicienne : histoire de la notion de daimon de Platon aux derniers néoplatoniciens*, Leyde et Boston, Brill, 2012.

TIRZI, Alain, *Génie et criticisme*, Paris, L'Harmattan, 2005.

TODOROV, Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

TOMICHE, Anne, *Métamorphoses du lyrisme. Philomèle, le rossignol et la modernité occidentale*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

TOUBERT, Hélène, « Formes et fonctions de l'enluminure » dans Henri-Jean Martin, Roger Chartier, Jean-Pierre Vivet (dir.), *Histoire de l'édition française, tome I*, Paris, Promodis, 1982.

TOURNEBIZE, Cassilde, *Métamorphoses de l'idée de Nature dans les jardins*, Paris, L'Harmattan, 2018.

TROMPETTE, Pascale et Robert Howell GRIFFITHS, « L'économie morale de la mort au XIX^e siècle. Regards croisés sur la France et l'Angleterre », *La Découverte*, 4 (2001).

TOPIA, André, « Questions sur l'hermétisme », *Tropismes*, 1 (1984), p. 91-102.

UNDERWOOD, Vernon Philip, *Rimbaud et l'Angleterre*, Paris, Nizet, 1976.

VAILLANT, Alain, « Entre personne et personnage : le dilemme de l'auteur moderne » dans Gabrielle Chamarat, Alain Goulet (dir.), *L'Auteur*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996.

– (dir.), *Le Romantisme*, Paris, CNRS, 2012.

–, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985.

VINCLAIR, Pierre, « Que peut-on faire avec les textes illisibles ? », *Fabula-LhT* [en ligne], 16 (2016), <http://www.fabula.org/lht/16/vinclair.html>, page consultée le 16 décembre 2018.

VOLPILHAC, Aude, « Montaigne le “barbare” : la crise de lisibilité des *Essais* au XVII^e siècle », *Fabula-LhT*, 16 (2016), www.fabula.org/lht/16/volpilhac.html, page consultée le 16 décembre 2018.

VOLTAIRE, *Zadig, Candide, L'Ingénu*, Paris, Jules Tallandier, 1968.

VOYER-LÉGER, Catherine, *Création et procréation. Métaphores chez Hélène Cixous et Nancy Houston*, Université d'Ottawa, thèse de maîtrise, 2017.

WEBER, Henri, « Y a-t-il une poésie hermétique du XVI^e siècle en France ? », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 15 (1963), p. 41-58.

WILLIS, Brian, « Glanures étymologiques (suite) : *legere* en français et en anglais », *L'Information grammaticale*, 57 (1993), p. 9-10.

WIMSATT, William Kurtz et Monroe BEARDSLEY, « The Intentional Fallacy », *The Sewanee Review*, 3 (1946), p. 468-488.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, 2014 [1956].

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales

Dictionnaire de l'Académie française, Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1879.

Grand corpus des dictionnaires (IX^e-XX^e s.)

Green's Dictionary of Slang, Londres, Chambers Harrap Publishers [en ligne], <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199829941.001.0001/acref9780199829941-e-44417?rsk=42EozT&result=4>, page consultée le 4 octobre.

La Sainte Bible, Bruxelles, Société biblique britannique et étrangère, 1855.

The Oxford English Dictionary, tome X, Oxford, Clarendon Press, 1933.

Table des matières

Introduction

Le retrait de l'illisibilité.....	1.
Deux tentatives rimbaldistes.....	5.
La projection de lecture.....	9.
À l'écoute du texte.....	14.
<i>(Les) Illuminations</i>	16.

Chapitre I : Une poétique du *parergon*

A. Poétiques et contre-poétiques

<i>Pharmakon</i>	21.
Après « Matinée d'ivresse ».....	25.
Le prince assassin.....	28.
« La musique savante manque à notre désir »	32.
Le génie ontologique.....	34.
La promesse du génie.....	38.
Le « nouvel amour »	41.
Une poétique du génie.....	44.

B. Les marges du texte

Les « calculs de côté »	47.
Un souffle poétique.....	50.
L'ouverture de « Vies III ».....	52.
La mort de Chateaubriand.....	54.
Devant « Being Beauteous ».....	57.
À demi-mots.....	60.
<i>Parerga</i>	62.

C. Le tombeau d'« Enfance V »

Prodromes.....	65.
Le poète accoudé.....	79.
À ciment et à chaux.....	72.
Le « salon souterrain »	74.
Un tombeau poétique.....	75.
Louer.....	77.
Le rouge ou le noir.....	81.
Le Nord hégélien.....	85.
« Une apparence de soupirail »	87.
<i>Carpe diem</i>	89.
« Des boules de saphir, de métal »	92.

Devant la « mort de l'auteur »	94.
<i>How To Undo Things With Words</i>	97.

D. Textus

Florilège.....	102.
Le fil rouge.....	106.

Chapitre II : La disponibilité du texte

A. Un matérialisme poétique.....	111.
Les sources d'« Enfance III ».....	114.
« Quelqu'un qui vous chasse »	120.
Le début du matérialisme.....	122.
Le « démonique »	123.
<i>Épistémès</i>	127.
« Son cœur ambre et <i>spunck</i> »	131.
Une éthique du compressé. Sur « Les Ponts »	134.
La comédie de cristal.....	137.

B. Le disponible et l'hermétique

« Dévotion » amovible.....	141.
Chiasmes de « Dévotion ».....	148.
« Notre mère de beauté »	152.
L'immentionnable.....	156.
Sur quelques formes d'hermétisme.....	158.
Sur l'usage de la désignation. L'exemple de Lulu.....	165.

C. Références

Désigner en littérature.....	167.
Le nom propre.....	172.
Les « fleurs arctiques »	175.

Chapitre III : Ductions de lecture

A. Le poème sans adresse

« Solde ». L'« immense opulence »	180.
Avant de « vendre »	186.
L'abandon du poème.....	188.
Le lecteur non visé.....	192.

La « poésie objective »	195.
« Je est un autre »	197.

B. Observations de lecture

« Promontoire ». La « rentrée des théories »	200.
Logiques du regard.....	205.
<i>Les Illuminations</i> : <i>fiat lux</i>	211.
<i>Les Illuminations</i> : l'enluminure.....	216.
Une éthopoïétique de la vue.....	220.
La parenthèse et la ligne.....	223.

C. Contre une poétique de l'énigme

« Trouvez Hortense » (analyse de <i>H</i>)	230.
Un appel à l'inévitable.....	235.
La « comédie magnétique » (analyse de « Parade »).....	238.
« J'ai seul la clef de cette parade sauvage »	244.

Conclusion

Acheiropoïèse.....	249.
Une dialectique de la lecture.....	254.
La lecture visuelle.....	258.
Pour une passivité de la compréhension.....	260.
La sérendipité du monde.....	264.
Dialogues théoriques.....	267.