

nations en joie".¹

Ces Rolands qui se donnent en spectacle sur leurs plateformes "au milieu des gouffres" et parmi les "cris" des carillons dans les gorges, quelle victoire annoncent-ils? - quelle bravoure? - mais aussi : à quelle force font-ils appel? (Car n'oublions pas que le Roland de la Geste, sonnant du cor, accomplissait un acte de bravoure dans la mesure où il révélait la force surhumaine du héros "navré". Acte ambigu pourtant puisqu'il est évident que les Français sont perdus, et appel au secours quand même). Acte de bravoure donc, mais également spectacle à proximité du gouffre, invocation!

Cet univers chaotique, fait de cris, de sanglots,² d'appels³, - mais aussi de musiques; fait de gouffres, d'abîmes, d'écroulements et de toute une architecture précaire : poulies et rails,⁴ plateformes, passerelles, canaux pendus, - qui devaient sans doute relier le haut et le bas; ce "paradis des orages" chancelant doit fatalement s'effondrer. Et c'est à ce moment précis que surgissent les sauvages. C'est sur l'image de la danse des sauvages que se clôt cette Vision : elle est suivie de la descente définitive du poète dans la ville réelle, ville connue, Bagdad.

1. Adieu.

2. "Les Bacchantes des banlieues sanglotent". Cette image sera expliquée dans le contexte de la fête dionysiaque.

cf. infra, pp.136-137..

3. "L'appel" des Rolands, (cf. plus haut).

4. cf. chapitre V, p.181.

Pourquoi dansent-ils? - pour conjurer les démons?
pour retarder le moment de l'effondrement? C'est ici
qu'un rapprochement avec l'autre danse sauvage, celle du
nègre de Mauvais Sang apportera peut-être quelque lumière :

"Connais-je encore la nature? me connais-je? -
Plus de mots. J'ensevelis les morts dans
mon ventre. Cris, tambour, danse, danse,
danse, danse! Je ne vois même pas l'heure
où, les blancs débarquant, je tomberai au
néant.

Faim, soif, cris, danse, danse, danse, danse!"¹

La danse semble être un acte de désespoir. Faute de mots,
l'impuissance du poète, sa frustration, s'expriment en
cette danse frénétique. C'est peut-être son dernier moyen
d'expression. C'est peut-être aussi le dernier acte libre
du poète-nègre, avant le débarquement des "blancs". Et
finalement, n'est-ce pas encore un défi et un effort pour
prolonger aussi longtemps que possible, l'illusion de la
liberté?

La ressemblance des deux textes est frappante :

"Danse, danse, danse, danse!
Je ne vois même pas l'heure où, les blancs
débarquant, je tomberai au néant." (Mauvais
Sang)

"Les sauvages dansent sans cesse la fête de
la nuit. Et une heure, je suis descendu...".
(Villes 1) 2

Dans les deux cas, il semble y avoir comme un refus d'ac-
cepter le retour à la réalité. Cette "réalité", pénible, est
marquée par la référence à l'heure, et par le mouvement

1. C'est Rimbaud qui souligne.

2. C'est nous qui soulignons.

descendant. La danse semble représenter moins un effort pour transcender cette réalité, ou pour atteindre l'au-delà, qu'un effort pour s'hypnotiser, donc une tentative pour prolonger l'illusion.

Si, à la fin de Villes I, et à la fin de la Ve partie de Mauvais Sang, la danse, qui était à l'origine invocation d'un pouvoir surnaturel, cesse effectivement d'être appel, se dégradant et se satisfaisant d'un simple état hypnotique, c'est que le poète a déjà perdu la foi en la possibilité d'une intervention du surnaturel, et se replie maintenant sur ses propres pouvoirs, quasi-magiques¹

Dans les véritables danses sauvages l'hypnose est sans doute un moyen puissant pour se libérer de son Moi et pour se préparer au contact avec le surnaturel.¹ Mais dans Villes I, venant après un effort sans cesse renouvelé, effort vers la transcendance, le geste final, manifestant une volonté d'hypnose dans la danse, est moins un geste vers l'extérieur, vers l'au-delà, qu'un mouvement de

1. Un témoignage intéressant, rapporté par Jean Duvignaud, dans son livre L'Acteur, Paris, Gallimard, 1965, p.246, confirme ceci :

"Quand, à Haïti, lors de la célébration du culte 'vaudou', les dieux que l'on appelle les 'loa' descendent sur les danseurs qui se disposent à les recevoir par un exercice d'hypnose collective (...), les figures que représentent ces 'esprits' dominent entièrement ceux qu'elles touchent. Ceux qui assistent le prêtre ou la prêtresse, le 'houngan' ou la 'mambo', en tournant autour du 'poteau mitan' sont, selon un terme très éclairant, 'montés' par la divinité au moment où ils chavirent dans une extase qui les dépersonnalise."

défense et de désespoir. - Cette danse ressemble plutôt aux danses "pathogènes",¹ danses convulsives, torturées, et qui s'achèvent souvent par la perte de la connaissance, comme dans Mauvais Sang. ("Je ne vois même pas l'heure où, les blancs débarquant, je tomberai au néant."²) Ce n'est plus ici, ni dans Villes I, une danse exaltée, telle qu'elle était définie par Plessen,³ c'est une danse frénétique qui précède l'échec.

La poésie devenue danse : Jeunesse II

Il nous reste encore une conception de la danse à analyser : celle de la poésie devenue "danse" et "voix".

(Jeunesse II) :

"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 forcées... la force et le droit réfléchissent la danse et la voix à présent seulement appréciées."

Cette image appartient à une autre catégorie, ne s'insérant pas dans la série que nous venons d'interpréter, qui était celle de la danse, geste triomphant et invocatoire à la fois, exprimant toute la puissance, mais en même temps toute l'impuissance du poète. Celui-ci nous était apparu ainsi : être mobile, non pas volatile,⁴ la danse pouvant déclencher la vaste réorganisation de

1. C. Sachs, op.cit., p.20.

F. Rust, op.cit., p.18.

2. C'est nous qui soulignons.

3. cf. supra, p.118.

4. J. Plessen, op.cit., p.126 : "la danse reste en deça de l'élan fusant du vol".

l'univers sans pouvoir l'achever.

Le poème Jeunesse semble être posé sur la limite entre le "travail ancien" et le "travail nouveau" du poète, que définira, ainsi que notre analyse le montre, tout ce poème :

"Jeunesse est une pause" : "entre l'imparfait et le futur, entre le souvenir et le projet, entre l'accablement et la résolution." ¹

La danse de Jeunesse : poésie devenue danse et chant ("musique céleste"?) est le couronnement du "labeur", "labeur comblé". Elle exprime l'exaltation, le triomphe du poète. Le poème Jeunesse, comme le poème Phrases cité plus haut, ² est "affirmation de la danse (qui est simultanément chant, donc poésie) comme un signe de la liberté totale, du non-assujettissement systématique, et du refus général de la clôture..." ³.

Est-ce que la série des manifestations ne se complète pas ici? La danse qui, à l'origine, était l'expression

1. A. Py, éd. critique des "Illuminations", Genève Droz, 1967, p.193.

2. supra., p.118.

3. A. Kittang, Discours et Jeu, Presses Universitaires de Grenoble, 1975, p.177. Pour une analyse plus complète de Jeunesse II, voir pp.174-177. Kittang montre surtout qu'il n'y a pas seulement opposition entre "autrefois" et "à présent", mais que "autrefois" contient aussi une dichotomie : celle de la plénitude et de la privation (p.175), celle de la nuance nostalgique, et de l'aversion et du refus (p.176). Il n'y a donc pas passage d'un "autrefois" riche en sensations, à un "à présent" appauvri, mais passage d'un "autrefois" complexe, à un "à présent" qui annule "les effets de cette antithèse étreignante" (p.175).

spontanée, non formulée, de la joie ou de l'émotion, reprend au bout du "labeur" la même fonction, la même signification. A ce moment-là, toute notion de "spectacle" est écartée. Cette danse a dépassé "la séance des rythmes" (Jeunesse I), cette danse et cette voix ont rejoint la "nouvelle harmonie".

La Fête : féeries, carnavals, cortèges, cirques, rites de Dionysos.

Fêtes, féeries : Villes I

La fête, d'après Caillois, est un temps détaché du courant des événements quotidiens, - c'est le temps du renouvellement, de la renaissance, de la re-crédation. La fête est un moment de transition, transportant le spectacle de la vie quotidienne, donc de la réalité, dans le lieu occupé par le surnaturel.

"La fête se définit toujours par la danse, le chant, l'ingestion de nourriture, la beuverie,"¹ : bacchanales! Elle s'exprime encore en carnavals, cortèges, - spectacles qui sont, avec le cirque, des survivants des rites de Dionysos.

Dans la poésie de Rimbaud, les fêtes se transforment très souvent en "féeries", ce qui leur donne déjà un caractère irréel.² Justement Rimbaud ne distingue guère

1. R. Caillois, op.cit., p.124.

2. Nous ne sommes pourtant pas d'accord avec J.P. Richard qui affirme que "tout théâtre lui est féérique. Aucun risque ici de se laisser emporter par le réel, car d'emblée le théâtre se place hors de toute réalité". (C'est nous qui soulignons.) J.P. Richard, Poésie et profondeur, Paris, éd. du Seuil, 1955, p.245.

entre la fête réelle et la fête "féerique". Un théoricien comme Eliade, bien qu'il s'agisse chez lui de réécits mythologiques et non pas de "spectacles", nous fournit pourtant des indices quant au cadre de nos "féeries". Eliade établit la distinction entre "histoires vraies" (mythes), et "histoires fausses" (fables ou contes de fées) : "Bref, dans les histoires "vraies", nous avons affaire au sacré et au surnaturel, dans les "fausses", au contraire, à un contenu profane..."¹.

Les féeries de Rimbaud, par contre, sont peuplées indifféremment de personnages mythologiques, personnages légendaires ou féeriques. Villes I nous le montre très clairement : Rolands, chanteurs géants, Bacchantes, Mabs, Vénus, Diane, centauresse séraphiques y vivent côte à côte. Tous ces personnages doivent servir, nous l'avons déjà montré,² d'intermédiaires entre le haut et le

Pour nous il existe une différence très nette entre le théâtre "féerique" et le théâtre "parodique", - différence qui fait, en fait, le sujet de notre thèse et que nous développerons au chapitre suivant. Tout théâtre n'est pas féerique. Toute fête n'est pas non plus féerie (cf. Fête d'Hiver). Il faut distinguer entre la fête féerique et la fête de nuit ou la fête d'hiver qui sont plutôt parodies de la véritable fête.

1. M. Eliade, Aspects du mythe, Paris, Gallimard, 1963, p.19.
2. cf. supra, pp.127-128.

bas, donc entre la sphère surnaturelle et la sphère de la réalité quotidienne :

"Des cortèges de Mabs... montent des ravines."

"Là-haut... les cerfs tettent Diane."

"Vénus entre dans les cavernes des forgerons
et des ermites."

Rimbaud entretiendrait-il exprès la confusion? - Un autre texte d'Eliade nous apporte des précisions utiles pour éclairer le caractère de la "féerie" rimbaldienne. Nous songeons notamment au passage où Eliade traite de la "désacralisation" ou de la "dégradation" du monde mythique:

"... au lieu de "désacralisation" il serait préférable de dire "dégradation du sacré" ... si dans les contes les dieux n'interviennent plus sous leurs propres noms, leurs profils se distinguent encore dans les figures des protecteurs, des adversaires et des compagnons des héros. Ils sont camouflés, ou si l'on aime mieux, "déchus" - mais ils continuent de remplir leur fonction."¹

Chez Rimbaud évidemment les personnages mythologiques gardent leur identité. Mais est-ce que le texte de Villes I ne représente pas quand même un tel univers "désacralisé" ou "dégradé"? Si ce poème évoque le mythe² de la "restauration du Paradis" (Eliade signale justement que "le nouvel Israël sera bâti sur le Mont Sion, parce que le Paradis se trouverait sur une montagne",³ et notre Ville se trouve également confondue avec "ces Alleghanys et ces Libans

1. M. Eliade, op.cit., p.241.

2. Nous n'avons pu, et nous le regrettons, consulter à temps les articles de P. Brunel, notamment : Mytho-critique de "Ville", in : Revue des Lettres Modernes, Paris, Minard, nos. 594 - 599, 1980.

3. Isaïe, XXXV, 10/Ps. XLVIII, 2, et cf. M. Eliade, op.cit., pp. 84/85.

(de rêve)"), - nous avons déjà vu que c'est d'un paradis très précaire qu'il s'agit¹ et qui finira justement par s'effondrer. C'est donc peut-être précisément à cause de la "désacralisation" de ce "paradis des orages" que, après la descente, en vision rétrospective, la "montagne de la sainteté"² se dégrade en sphère des "fabuleux fantômes des monts."³ C'est peut-être encore la présence des personnages "féeriques", donc fabuleux, qui empêche l'ascension définitive, la transcendance : ils sortent de la fable, du conte de fées, donc de l'illusion et du mensonge.⁴

- Nous allons voir, au chapitre suivant, cette "désacralisation" portée plus loin encore : le théâtre parodique mettra en scène surtout des personnages "littéraires" ou "artistiques".⁵

Il nous reste encore un mot à dire sur la présence des "bacchantes". Dans l'antiquité, elles participaient à la fête de Dionysos, fête de la renaissance de la nature;⁶ leur apparition ne nous étonne donc pas ici. En outre, les bacchantes rimbaldiennes sont des personnages ambigus

1. cf. supra, pp.126-131.

2. Ps. XLVIII.

3. Villes I.

4. cf. notre observation au sujet de l'"opéra fabuleux", chapitre II, p.47, note 2.

5. chapitre V, pp.187-193.

6. cf. Euripide, The Bacchae and other plays, Grande Bretagne, Penguin, 1972, p. 216. Dans la pièce d'Euripide, ce sont les bacchantes qui **têtent** gazelles et louveteaux sauvages, pour signaler, comme est supposé faire ici Diane, la parfaite harmonie qui règne dans ce paradis.

comme tous les autres personnages de fête. Elles viennent "des banlieues" (lieu ambigu)¹ et elles "sanglotent", pendant que la "lune brûle et hurle". Venant de la banlieue, sont-elles exclues des "Villes", comme les vierges folles sont exclues de la fête?² Ou bien, subissent-elles, comme dans la pièce d'Euripide, le châtiment infligé par Dionysos, dieu qu'elles ont refusé de reconnaître? De toute façon, leurs sanglots s'ajoutent à tous les autres éléments qui troublent la fête, et jettent un doute sur le caractère "joyeux" du théâtre primitif rimbaldien en général.

Défilés : Scènes
 Ornières
 Promontoire

A l'époque des fêtes de Dionysos, bacchantes et satyres, ornés de feuilles et de branches - qui symbolisaient la nature renaissante - formaient un défilé qui s'acheminait vers le lieu du culte. Or, la prédilection de Rimbaud pour les défilés est frappante. Dans Scènes, il y a justement un défilé de promeneurs (acteurs ou spectateurs?) "aux lanternes et aux feuilles". Les feuilles, symboles de la

-
1. cf. notre interprétation de la signification de la "banlieue" dans Bottom, chapitre VI, p.251.
 2. cf. M.J. Whitaker, Le thème du couple, in: Rimbaud Vivant, 2, 4e trimestre 1973, p.47.

"La Vierge folle en quête de son amant se rencontre en plus d'un endroit de l'oeuvre rimbaldienne - presque toujours dans le rôle d'amante déçue ou exclue : "misérable femme de drame" abandonnée; Bacchante bannie des fêtes amoureuses de la ville, ou Sabine "plaquée" par son ravisseur venant demander au poète le pourquoi de la trahison".

fertilité, semblent être passées des arbres "dépouillés" aux mains des promeneurs. Pouvons-nous douter désormais de la fonction du défilé : aux temps antiques, où acteurs et spectateurs participaient à la procession, accompagnés de la "flûte" et du "tambour", ne se mettaient-ils pas en route pour célébrer la fête de la renaissance de la nature, dans un effort pour éclairer (de leurs lanternes?) pour ranimer ce monde défunt? Les rites de Dionysos s'exécutaient souvent dans des amphithéâtres. Or, le spectacle dans Scènes "manoeuvre au sommet d'un amphithéâtre". (Même l'image des "corridors de gaze noire" s'expliquerait ainsi dans une certaine mesure : dans certains amphithéâtres, à Eritréa par exemple, une espèce de cave se trouvait sous l'orchestre, et servait, à l'époque classique, de trappe pour faire apparaître ou disparaître des personnages!¹)

Précisons que nous ne voulons absolument pas suggérer ici que Rimbaud ait réellement eu l'intention d'évoquer un "mystère" antique dans ce poème qui est, comme nous allons le voir, plutôt une parodie du spectacle qu'une évocation du spectacle lui-même.² Il s'agit de signaler la présence de certains éléments (comme des "oiseaux des mystères" encore), rudimentaires il est vrai, appartenant aux spectacles-mystères antiques, et qui nous permettent d'interpréter

1. K. Mantzius, op.cit. p.145.

2. Pour une analyse plus complète de ce poème nous renvoyons le lecteur au chapitre suivant, chapitre V, p.166, et ss.

l'image du défilé rimbaldien dans le cadre du théâtre surnaturel.

Dans Ornières, le "défilé féerique" ressemble d'abord à une procession de cirque. Notons ici les chars chargés "de mâts et de toiles bariolées" - des chars-navires donc : symboles du mouvement et du voyage. Ils nous rappellent encore le "carrus navalis", qui, dans les processions grecques, transportait le chœur et le danseur principal des dithyrambes au lieu du spectacle.¹ Et il est encore plus intéressant de voir que l'image des carrosses, portant des "enfants attifés pour une pastorale suburbaine" - comédiens donc, de petits bergers - se superpose à l'image du cirque : ici, comme dans la procession initiale de Dionysos, on se dirige vers un spectacle.

Nous savons que les rites de Dionysos étaient exécutés par les satyres. "Le satyre, et aussi le berger de notre idylle moderne sont tous les deux le résultat d'une aspiration vers l'état primitif et naturel."² Nietzsche semble voir dans le berger un genre de prolongement, affadi, civilisé, du satyre, idée peut-être un peu farfelue, mais intéressante pour nous. Soulignons encore qu'il ne s'agit pas de prouver à tout prix que Rimbaud évoque partout des processions dionysiaques, - loin de là, - mais ces rapprochements nous aident peut-être à saisir quelque chose de l'esprit et de la fonction des défilés chez

1. C. Sachs, op.cit., p.242.

2. F. Nietzsche, op.cit., p.75.

le poète¹: processions joyeuses pour la plupart (bien qu'elles puissent se transformer en cortèges de cercueils), processions "féeriques" donc irréelles, processions qui s'acheminent vers le spectacle qui doit renouveler le monde. Le défilé, image du mouvement vers un but, devient alors le symbole de l'espoir poétique.²

Promontoire s'ouvre justement sur une note d'espoir :

"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'Epire et le

-
1. Un autre poème, Antique, qui n'a aucun rapport avec le spectacle, mais où figure un satyre - "gracieux fils de Pan" - peut aussi nous donner quelques indications utiles quant à l'esprit "dionysiaque" de la poésie de Rimbaud. (Pan, divinité de la fécondité, fut accueilli, justement, par Dionysos, comme un de ses compagnons, et figure souvent dans la procession des satyres et des bacchantes, - de là son front "couronné de fleurettes et de baies" et ses joues "tachées de lies brunes".) Statue ou fantaisie dans l'esprit du poète, n'est-il pas sur le point de s'animer : déjà ses yeux, "boules précieuses" remuent, déjà ses "crocs luisent", comme pour mordre "d'amour l'écorce des rameaux" (Soleil et Chair), déjà la musique circule dans ses veines: cette "statue" antique semble vibrer d'une vie intérieure, virtuelle - et n'attendre que le moment où elle pourra se mettre en marche.

(Mais voici que se produit un effet curieux : ce faune "gracieux" s'en va en claudiquant, "en mouvant doucement cette cuisse, cette seconde cuisse et cette jambe de gauche". Sous quelque angle que nous considérons la démarche du faune, il y a ou bien une jambe qui manque, ou bien une jambe supplémentaire : Ironie de la part du poète qui se moque de son rêve devenu chair et os, ou de cette oeuvre d'art qui s'anime, mais qui ne peut atteindre dans la réalité à la grâce qu'elle avait dans son rêve?).

2. cf. notre analyse de ce poème, chapitre V. pp.156-160, où nous allons considérer le point d'aboutissement, la déception.

Péloponnèse, ou que la grande île du Japon, ou que l'Arabie!"

"L'aube d'or", (nous savons ce que signifie pour Rimbaud cette "heure indicible"¹), "la soirée frissonnante" (nous avons déjà relevé dans Being Beauteous et dans Fairy le "frisson" qui évoque une vitalité naissante²), le "brick en large" (au large?) sont autant de symboles du bonheur et du rêve.

Pourtant, même ce moment joyeux du départ (ou de l'arrivée?) contient déjà quelques ambiguïtés : le brick se trouve là à l'aube et au soir - il a donc l'air d'être ancré, d'être immobile. Impression qui est renforcée par "notre brick en large en face...". Notons la contradiction d'un bateau parti "en large", mais qui reste immobile, "en face".

Un autre détail atténue la joie : ce Promontoire d'un gigantisme incroyable, est pourtant comparé plus d'une fois à des pays déjà connus, pays "nommés"³, - il ne peut donc jamais atteindre les dimensions de "l'inconnu".

1. Lettre à E. Delahaye, datée de "Parmerde, Jumpshe 72", Rimbaud, Oeuvres, Paris, Garnier, 1960, p.350.

2. cf. supra, p.170.

3. cf. Enfance I : "cette idole court sur des plages nommées, par des vagues sans vaisseaux, de noms féroceement grecs, slaves, celtiques."

cf. Soir Historique : "A sa vision esclave, l'Allemagne s'échafaude vers les lunes; les déserts tartares s'éclairent... un petit monde blême et plat, Afrique et Occidents, va s'édifier. Puis un ballet de mers et de nuits connues...". (C'est nous qui soulignons.)

Nous nous trouvons ici devant ce genre de cadre restrictif que nous allons étudier en détail au chapitre suivant. Le "touristenaïf", dans son brick, à ce moment-là peut-être encore inconscient de l'ambiguïté du pays merveilleux qu'il contemple, voit se détacher sur l'horizon

"des fanums qu'éclaire la rentrée des théories,¹
d'immenses vues de la défense des côtes modernes;
des dunes illustrées de chaudes fleurs et de bacchanales."

Pour nous, cette procession qui "éclaire" le temple, les "chaudes fleurs", les "bacchanales" sont autant de notes positives, ainsi que les "grands canaux de Carthage" (qui relie la ville avec la mer), ainsi que les "talus de parcs singuliers" (lieux fertiles en événements imaginaires, ces parcs se trouvent à mi-chemin entre la nature sauvage et la ville, posés sur la diagonale du talus, ce qui suggère la possibilité d'un mouvement ascendant, tout autant que le risque du glissement et de la descente). Mais chaque image est juxtaposée à une autre, contradictoire. Les "fanums" éclairés sont comme éclipsés par

-
1. Théorie - Grand Robert (repris au XVIII^e siècle, au gr. "théôria", "procession"). Antiq. Députation envoyée par une ville à une fête solennelle, à un grand temple... pour offrir des sacrifices à un dieu, lui demander un oracle... Procession solennelle. Par ext., Groupe de personnes qui s'avancent les unes derrière les autres.

cf. ces vers de Lamartine, cités d'après E. Littré, Dictionnaire de la langue française, Paris, Gallimard/Hachette, 1964. (Dit : Le Littré) :

"Regardez sur les mers cette pompe fleurie,
C'est le vaisseau sacré, l'heureuse théorie."

"d'immenses vues de la défense des côtes modernes"; les "chaudes fleurs", les "bacchanales" "illustrent" les dunes: "le paysage se trouve soudain transformé en surface picturale"¹ - ce qui relie ce détail avec la fin du poème où le paysage entier est réduit à l'art, se transformant en décor. Les "canaux de Carthage" se figent dans l'image des "Embankments d'une Venise louche", où l'architecture écrase l'idée même de l'eau mobile, ou de tout mouvement vers la mer.

Ce que nous voulons souligner ici, c'est que dans un poème où le cadre étroit et artificiel écrase finalement la création,² les images apparentées aux spectacles joyeux, aux rites religieux, sont des lueurs provenant d'un monde plus ouvert, plus épanoui. L'absence totale de théâtre, comme dans Ville,³ sera significative aussi : toute joie, toute espérance seront exclues de cette architecture.

Cirques : Ornières
Après le Déluge

Dans Ornières, le défilé était d'abord celui du cirque:

"des chars chargés d'animaux de bois doré, de mâts et de toiles bariolées, au grand galop de vingt chevaux de cirque tachetés, et les enfants et les hommes sur leurs bêtes les plus étonnantes."

Le cirque est ici "... le domaine de la plus grande fantaisie, le lieu où tout apparaît possible, le lieu des métamorphoses - où nous approchons notre rêve et notre enfance."⁴

1. A. Kittang, op.cit., p.235.

2. cf. aussi infra, pp.166 - 171.

3. cf. chapitre V, pp.195-199.

4. Jean Laude, Le monde du cirque et ses jeux dans la peinture, in : Revue d'Esthétique, Paris, P.U.F., oct./déc. 1953, p.428.

Mais en même temps : "l'arène circulaire, n'est-elle pas une figure du monde?"¹. Le cirque n'est-il pas l'image du monde, mais métamorphosé, n'est-il pas le lieu "où l'on va... pour voir des corps chercher, glorieusement, vainement, leur rédemption par le mouvement..."² Nous allons discuter au chapitre suivant l'ambiguïté de l'image du cirque. Retenons pour le moment qu'il peut représenter un spectacle qui tend vers la transcendance.

Il y a, dans la poésie de Rimbaud, deux autres images du "cirque" (dans Après le Déluge, et dans Villes II³), mais il faut préciser tout de suite qu'il s'agit là plutôt du cirque romain, qui rappelle à la mémoire des spectacles de violence, de souffrance, de sacrifice, - autant que de force et de gloire :

"Le sang coula, chez Barbe-Bleue, - aux abat-toirs, - dans les cirques, où le sceau de Dieu blêmit les fenêtres. Le sang et le lait coulèrent." (Après le Déluge)

Le poème évoque le mythe du Déluge, c'est à dire le mythe du chaos qui ouvre" la voie à la fois à une recreation du Monde et à une régénération de l'humanité".⁴ Dans la première partie du poème, la vie reprend après le Déluge,

1. J. Starobinski, Le Portrait de l'artiste en saltimbanque, Genève, A. Skira, 1970, p.140.

2. ibid., p.64.

3. Pour Villes II, voir chapitre V, pp.193-196.

4. M. Eliade, op.cit., p.72.

apparemment. Le cycle de la vie, représenté par le lait et le sang qui coulent, s'accomplit comme avant. C'est donc ici un des poèmes de la création cosmique, et la présence du spectacle y est toute naturelle. Collaborer à la création, n'est-ce point là sa fonction même? Le spectacle du sang qui coule est nécessaire pour amorcer la nouvelle vie, puisque la mort précède la vie. Et c'est dans cette perspective qu'il faut voir le rapprochement du "sceau de Dieu" et des spectacles de la cruauté, leur proximité dans le texte. Les cirques, et les autres spectacles sanglants, - sacrifices, représentent autant de gestes nécessaires pour invoquer Dieu, et se joignent à d'autres gestes invocatoires dans ce poème : la "prière" du Lièvre; l'enfant tournant ses bras comme pour animer ce monde, "enfant magicien";¹ "la messe et les premières communions" célébrées "aux cent mille autels de la cathédrale"; l'établissement du "piano" sur les hauteurs des Alpes, peut-être pour capter quelques échos de la "musique inconnue"; le départ des "caravanes", défilés prêts à faire un long voyage, voyage comme le suggèrent les barques tirées vers la mer; et finalement la construction d'un "Splendide- Hôtel", château ou palais, demeure princière.²

Et pourtant, c'est d'une lumière bien ambiguë ("blême") que ce Dieu récompense tous ces efforts. Il est possible que, dans l'optique rimbaldienne, ces gestes s'adressent à mauvaise enseigne, au Dieu chrétien, Dieu connu, qui ne

1. A. Py, édition citée, p.33.

2. Pour une analyse de l'image de la "demeure" chez Rimbaud, voir M.J. Whitaker, La Structure du monde imaginaire de Rimbaud, Paris, Nizet, 1972, pp.51-66.

peut être identifié avec "l'inconnu". Quoi qu'il en soit, tous les efforts pour construire une nouvelle vie n'aboutissent justement qu'à la re-construction de l'ancienne vie et "c'est un ennui!" Ici, comme déjà ailleurs, le spectacle s'avère impuissant.

Conclusion

Résumons maintenant pour qu'apparaisse le caractère de ce théâtre si complexe.

Au départ, ce théâtre est un théâtre joyeux qui jaillit spontanément dans les poèmes de la création cosmique pour donner à cette création un espace "hors du monde", étant lui-même lieu intermédiaire, point de départ pour l'envol vers l'inconnu.

C'est un théâtre qui se peuple volontiers de personnages mythologiques, légendaires, féeriques, exotiques, gigantesques : personnages dont la fonction est de donner appui à ce mouvement vers "l'autre monde", vers la sphère surnaturelle, ou l'inconnu.

Il n'y a pas, pour la plupart, de précision concernant la "scène", la présence du théâtre n'est pas exprimée explicitement. C'est comme si ce théâtre s'organisait inconsciemment, laissant quelques éléments : un gradin, une plateforme, - mais il n'y a pas de cadre scénique.

Si donc, au départ, ce théâtre est un théâtre joyeux, s'il s'inscrit dans et collabore à la tentative démiurgique du poète, - nous avons néanmoins remarqué qu'il est imprégné d'éléments équivoques et qu'il mène normalement à l'échec. Serait-ce que le spectacle, après tout, n'est qu'un art, incapable de se transcender, un art

nocturne,¹ trop éloigné de la "lumière nature". C'est aussi ce que confirmerait l'affirmation suivante :

"Ars (...) est depuis l'Antiquité, lié à la notion de l'imitation, de la facticité, et s'oppose, dans une certaine mesure à la nature, étant quelque chose de dérivé et de secondaire par rapport à la vie." 2

C'est ce qui formera la matière du chapitre suivant.

Notons pour le moment qu'il est impossible de séparer nettement, catégoriquement, les poèmes du triomphe, des poèmes de l'échec, les poèmes du théâtre surnaturel, des poèmes du théâtre-art, parodie. Quelques-unes des images que nous avons étudiées dans le contexte du théâtre surnaturel, prendront une autre signification dans le contexte du théâtre "artificiel". Parfois la conception du spectacle semble subir un changement au cours du poème (cf. Ornières) : là où au début le spectacle était triomphant, à la fin il sera dérisoire. Nous aurons donc à reprendre non seulement quelques images déjà analysées, mais encore des poèmes entiers, pour montrer le point d'aboutissement d'un théâtre qui tendait d'abord vers la lumière.

1. M.J. Whitaker, Le problème de l'architecture dans les "Villes" rimbaldiennes, à paraître dans Arthur Rimbaud 4, Revue des Lettres Modernes, Paris, Minard.

2. T. Kowzan, op.cit., p.46.

CHAPITRE V

LE THEATRE PARODIQUE. THEATRUM MUNDI?

Le théâtre parodique

Theatrum Mundi?

("Je hais maintenant les élans mystiques et les bizarreries de style. Maintenant je puis dire que l'art est une sottise".
Brouillons d'Une Saison en Enfer,
Alchimie)

Après avoir examiné le théâtre qui tend vers la transcendence, nous allons passer maintenant à cette autre conception du théâtre - conçu comme jeu et parodie.

Nous nous sommes demandés au premier chapitre si l'oeuvre de Rimbaud s'inscrivait dans une longue tradition littéraire, celle notamment qui voyait dans la vie l'équivalent d'un spectacle et dans le monde l'équivalent d'une scène : la tradition du "theatrum mundi", résumée par Shakespeare dans la phrase "All the world's a stage", et reprise et "corrigée" par Rimbaud dans Mauvais Sang : "La vie est une farce à mener par tous".

Cette conception de la vie - spectacle, "theatrum mundi sécularisé",¹ s'exprime chez Rimbaud peut-être dans quelques rares poèmes de jeunesse : dans A la musique, et surtout dans Mes petites amoureuses, et dans Bal des pendus. Dans ces deux derniers, la rage du poète transforme les mouvements des personnages/pantins en danses grotesques, en spectacle ridicule :

"Piétinez mes vieilles terrines
De sentiment;
-Hop donc! soyez-moi ballerines
Pour un moment!...

1. R. Chambers, L'art sublime du comédien, in : Saggi e ricerche di letteratura francese, Milan, 1971, vol.XI, p.204.

Vos omoplates se déboîtent,
 O mes amours!
 Une étoile à vos reins qui boitent
 Tournez vos tours!"

(Mes petites amoureuses)

"Messire Belzébuth tire par la cravate
 Ses petits pantins noirs grimaçant sur le ciel,
 Et, leur claquant au front un revers de savate,
 Les fait danser, danser aux sons d'un vieux Noël!"

(Bal des pendus)

Un autre exemple de cette volonté de parodier la vie sous forme de spectacle se trouve dans L'Orgie parisienne :

"Ecoutez sauter aux nuits ardentes
 Les idiots râleux, vieillards, pantins, laquais!"

Mais le contraste entre la notion du "spectacle" qui est jeu, divertissement, et le contenu sinistre de ces poèmes, sert à accuser la hargne du poète, plus qu'il n'exprime une philosophie profonde de la vie. Nous avons déjà signalé l'absence relative d'images théâtrales dans les Poésies.¹ Il serait donc admissible d'affirmer qu'au début de sa carrière de toute façon, Rimbaud ne considérerait pas automatiquement la vie comme un spectacle.

A partir des Derniers Vers, par contre, et surtout dans les Illuminations, les images théâtrales abondent : tréteaux, scènes, masques, costumes, cirques, défilés, comédies, décors ; références aux personnages de drames connus apparaissent en une succession rapide devant nos yeux. La seule fréquence de ces images peut nous amener à la conclusion suivante : il y a quelque chose de changé dans la vision du poète. Mais qu'est-ce qui a changé ? Est-ce simplement son attitude vis-à-vis de la vie ?

1. cf. chapitre I, p. 23.

Nous verrons par la suite, qu'au fond, depuis les Lettres du Voyant, la conception qu'a Rimbaud du monde ne s'est pas modifiée : il s'agit de le quitter, aussi vite et aussi totalement que possible, pour arriver à l'inconnu. Le refus du monde s'exprime dans toute sa poésie, des premiers poèmes révolutionnaires, scatologiques, sarcastiques, sacrilèges, - jusqu'à Une Saison en Enfer, et jusqu'aux Illuminations. Ce qu'il reproche surtout au monde, c'est sa fausseté :

"Vous êtes de faux nègres, vous maniaques,
féroces avarés. Marchand, tu es nègre;
magistrat, tu es nègre; général, tu es
nègre; empereur, vieille démangeaison,
tu es nègre..."

(Mauvais Sang)

C'est ce même sentiment d'inauthenticité qu'il exprime dans Jeunesse :

"Quant au monde, quand tu sortiras, que
sera-t-il devenu? En tout cas, rien des
apparences actuelles."

Partout dans la poésie de Rimbaud, Epoux Infernal, se manifeste le désir de "changer la vie", de retrouver "la vérité", l'heure du désir et de la satisfaction essentiels."¹

Dans ce sens nous pourrions dire que le monde tel que nous le voyons s'oppose à cet "autre monde", essentiel, inconnu. La vie, telle que nous la vivons n'est pas la "vraie vie", l'apparence n'est pas la réalité. La vraie réalité, la sur-réalité est ailleurs. Dans ce sens aussi, il semblerait que Rimbaud rejoint effectivement la tradition du "theatrum mundi" où la vie terrestre n'est qu'un

1. Conte (c'est nous qui soulignons).

"spectacle". Mais rappelons-nous qu'au premier chapitre nous avons découvert deux types distincts de "theatrum mundi" ou de "jeux profanes"¹:-

- celui qui "représente" et critique la vie terrestre;
- celui qui "représente" en le déformant l'univers sacré.

Les poèmes cités plus haut appartiendraient donc à la première de ces catégories.

Il est intéressant, pourtant, de noter qu'après les premières Poésies - qui, elles, traitent du monde, la hargne de Rimbaud, dans les Illuminations et dans la Saison, se concentre de plus en plus sur lui-même, et sur le monde qu'il aurait voulu atteindre. Ce n'est plus ce monde-ci qui est présenté sous forme de "spectacle" ou d'"apparence", - c'est la Vision, avortée, de l'"autre monde" qui est déformée en spectacle. Le spectacle maintenant, chez Rimbaud, ne parodie plus ce monde-ci, ou la société, comme il l'avait fait dans "A la musique" par exemple. Le spectacle devient la parodie de la Vision inaccessible.

Toute l'impuissance de Rimbaud, toute sa déception, tout son échec se résument alors dans la métaphore théâtrale. Enfance III par exemple, représente un moment d'arrêt dans la carrière poétique de Rimbaud : le poète s'arrête, l'horloge s'arrête, la voiture s'est arrêtée (ou elle descend).

1. cf. chapitre I, p.16.

Author Dednam J S

Name of thesis Le Spectacle dans la poesie de Rimbaud 1981

PUBLISHER:

University of the Witwatersrand, Johannesburg

©2013

LEGAL NOTICES:

Copyright Notice: All materials on the University of the Witwatersrand, Johannesburg Library website are protected by South African copyright law and may not be distributed, transmitted, displayed, or otherwise published in any format, without the prior written permission of the copyright owner.

Disclaimer and Terms of Use: Provided that you maintain all copyright and other notices contained therein, you may download material (one machine readable copy and one print copy per page) for your personal and/or educational non-commercial use only.

The University of the Witwatersrand, Johannesburg, is not responsible for any errors or omissions and excludes any and all liability for any errors in or omissions from the information on the Library website.