

La cathédrale qui, normalement, s'élance vers le ciel, descend. Le lac "monte", comme pour usurper la place du ciel, pour le "boucher".¹ Le style de cette partie du poème est volontairement aride, anti-poétique, mécanique:-

il y a
il y a
il y a

Dans ce paysage stérile fait irruption "une troupe de petits comédiens en costumes" sur la route. Rimbaud insiste sur leurs "costumes", donc sur leur inauthenticité: leur rôle leur est plaqué dessus comme leur costume.

Peut-être que leur apparition "sur la route, à la lisière du bois" représente un moment d'espoir. Mais est-ce qu'ils arrivent pour remplir le vide créé par l'absence de vie dans Enfance II - ou est-ce qu'ils s'en vont parce que ce lieu désert n'est pas une scène convenable pour leur jeu?

Il est déjà évident ici que la métaphore théâtrale ne doit plus servir, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, de tremplin vers l'au-delà, - elle servira maintenant d'instrument pour déformer ou pour détruire la vision de l'autre monde. Là où d'autres images théâtrales surgissaient pour exprimer l'espoir, et où elles fournissaient une ouverture qui devait déboucher sur l'inconnu, - elles deviendront maintenant moquerie, fermeture : expression de l'attitude critique du poète vis-à-vis de tout ce qu'il avait espéré.

1. J.P. Richard, Poésie et Profondeur,
(Rimbaud ou la poésie du devenir), Paris,
éd. du Seuil, 1955, p.228.

C'est ce que nous avons déjà signalé au chapitre III.¹
C'est encore ce que confirme Starobinski en songeant à
toute une génération de poètes :

"Le choix du cirque (et du théâtre)... correspond
au déclin des sources traditionnelles d'inspira-
tion, et leur oppose une mythologie substitutive:
il faut y voir la critique implicite des grands
thèmes autour desquels la culture occidentale
avait développé son cortège d'images... Quand
on présente le cirque et ses illusions comme le
lieu de vérité, que reste-t-il de la tradition
académique du Grand et du Beau?"²

Il s'agit maintenant de découvrir quel sera précisément le
caractère de cette comédie rimbaldienne.

Mais revenons d'abord encore une fois au problème de
la chronologie³: est-ce qu'il y a eu un avant et un après
pour Rimbaud? Logiquement, le moment de l'espoir doit pré-
céder le moment du désespoir et de la résignation. Mais
dans l'absence de toute preuve pour la datation des poèmes,
nous préférons y voir deux perspectives différentes, mais
consubstantielles, du même objet : perspective optimiste,
- perspective critique. Nous croyons que les deux peuvent

1. cf. chapitre III. Nous y avons vu que la
comédie représente l'image déformée de
l'action, du drame rimbaldien.

2. J. Starobinski, Le Portrait de l'artiste
en saltimbanque, Genève, éd. A. Skira, 1970, p.14.

cf. aussi A. Mariano, Remarques sur l'é-
volution de la notion "Comédie", in :
Zagadnienia Rodzajów Literackich, XVIII,
1 (34), 1975, p.37:-

"La comédie devient alors une méta-
phore pour l'image littéraire de toute
l'existence contemplée sous l'angle criti-
que du spectacle visuel."

3. cf. chapitre III, p.63.

exister presque en même temps dans l'esprit du poète, que l'espoir peut se transformer à tout moment en désespoir, qu'il peut reprendre vie sous une autre forme, pour se détruire de nouveau.

"Un écrivain peut fort bien céder dans les mêmes mois à deux intuitions opposées, jeter dès avant l'échec pressenti de l'une les fondations intellectuelles de l'autre, mener par conséquent de front deux expériences de forme..."

Il y a dans l'intelligence poétique, même quand elle s'engage aussi nettement que chez Rimbaud dans l'épreuve de soi et par conséquent dans un devenir, une simultanéité des tendances qu'il ne faut pas oublier..."¹

La thèse de la création poétique rimbaldienne à deux temps : période "Voyance" - période "tentative harmonique", que semblent soutenir actuellement la plupart des critiques,² bien qu'elle mette l'accent sur une "chronologie", corrobore au fond notre argument. L'Adieu de Rimbaud n'était pas final, - d'autres "adieux", d'autres moments de silence ont précédé le silence final, toujours suivis d'autres moments d'espoir, de moments d'inspiration et de création. Pour nous, quelle qu'ait été la méthode de Rimbaud pendant les courtes années de sa

1. Y. Bonnefoy, Rimbaud par lui-même, Paris, éd. du Seuil, 1961, p.153.

2. S. Bernard, éd. des Oeuvres de Rimbaud, Paris, Garnier, 1960, p.524, note 1 : "Un nouveau travail qui ne sera plus tant, cette fois, fondé sur la "voyance" que sur la création."

cf. aussi P. Brunel, Rimbaud, Théma Anthologie, Paris, Hatier, 1973, pp.101-104 : "La nouvelle genèse".

et Y. Bonnefoy, op.cit., p.146.

création poétique, son but n'a pas changé : celui d'arriver à l'inconnu. Notre but à nous, ne sera pas d'essayer de situer les poèmes de Rimbaud à tel ou à tel autre moment précis de son entreprise, mais de suivre les péripéties d'un poète engagé dans une lutte perdue d'avance. Nous allons isoler, dans la mesure du possible, les moments du désespoir, les distinguant des moments d'espoir (que nous avons essayés de recueillir au chapitre précédent), en tenant compte toujours de la complexité de la poésie de Rimbaud, et de la rapidité avec laquelle il peut passer d'un état d'esprit à un autre. Tous les poèmes d'espoir (sauf peut-être Eternité) contiennent déjà quelques éléments équivoques, quelque doute. Tous les poèmes du désespoir contiennent aussi quelques images du bonheur.

Dans ce chapitre nous allons grouper les poèmes sous deux catégories:-

-ceux qui débutent sur un ton joyeux, pleins d'espoir - mais qui se transforment par la suite en poèmes de l'échec.

-les poèmes où le désespoir du poète lui fait nier dès le début toute vision du bonheur.

Quatre poèmes du bonheur transformé en échec :

Ornières
Fleurs
Les Ponts
Bruxelles

Ornières

Nous avons vu au chapitre précédent¹ qu'Ornières évoque d'abord un spectacle joyeux : "défilé de féeries",

1. cf. chap.IV, pp.139-140.

cirque qui apparaît au moment quasi-magique où "l'aube d'été éveille les feuilles et les vapeurs et les bruits", début qui nous rappelle les premiers moments de fraîcheur et de vitalité naissante d'Aube. D'autres images contribuent à l'exaltation de cette ouverture : le mouvement des "mille rapides ornières", des chevaux qui se déplacent "au grand galop", l'image de la "route humide", la présence des fleurs ("véhicules fleuris"), des couleurs ("bariolées", "tachetés", "bois doré"), des véhicules (chars, véhicules, carrosses anciens), symboles du rêve et du voyage (renforcés des "mâts" et des "toiles" qui évoquent un voyage marin). L'impression générale de cette première partie du poème est celle de la fécondité, de la prolifération, du mouvement rapide.

Mais il y a dès le début du poème un effort de structuration : "à droite", "les talus de gauche...". Le sentiment de contrainte qu'impose cette précision au mouvement spontané est renforcé par un autre détail gênant : ce spectacle multiple a lieu dans un "coin du parc". Le décalage entre la rapidité du mouvement, la multiplicité du spectacle, - et l'espace restreint sur lequel il s'exerce, crée déjà un malaise.

Nous voyons ensuite dans la deuxième partie du poème, séparée de la première par un tiret, que ce spectacle si varié se rétrécit encore en l'image des "enfants attifés pour une pastorale suburbaine". C'est probablement le mot "conte" ("carrosses anciens ou de conte") avec son double

sens de "fable merveilleuse", mais aussi de "récit mensonger"¹, qui déclenche ce rétrécissement. C'est comme si le poète se rendait compte tout d'un coup de l'illusion. Là où, avant, il avait été émerveillé devant le spectacle féerique, il voit clair maintenant : ce ne sont que "enfants attifés", déguisés donc, et même de façon assez ridicule, "pour une pastorale suburbaine". La pastorale n'étant déjà pas un très grand genre littéraire, (pensons à certains passages de L'Astrée et à tout ce que ce roman a de prétentieux et de ridicule), elle est encore dévalorisée par le fait d'être "suburbaine".² Cette opposition entre "pastorale" et "suburbaine" accuse le caractère dérisoire, artificiel du spectacle, qui n'est maintenant qu'un jeu, - pièce de théâtre piteuse.

Ce changement de perspective, cette démystification, qui transforme un spectacle "féerique" en pièce de théâtre inférieure, entraîne aussi la mort de la Vision : un "cortège de cercueils" prend la place du défilé féerique, la nuit remplace l'aube, les couleurs sombres suppriment les couleurs de la vie.

Fleurs

Dans Fleurs aussi, le spectacle ("d'un gradin d'or, -

-
1. cf. déjà nos observations au sujet de "l'Opéra fabuleux", chapitre II, p.47, et des "fabuleux fantômes des monts", chapitre IV, p.136.
 2. cf. "la banlieue", supra, p.137, et infra, p.251.

parmi les cordons de soie...")¹ est le point de départ de l'évolution vers l'inconnu : il y a un mouvement vers le "dieu aux énormes yeux bleus", vers "la mer et le ciel" (renvoyons encore une fois au poème L'Eternité où la mer et le soleil, équivalent du ciel, sont les composantes de l'Eternité). Mais ici, comme dans Ornières, c'est peut-être justement le fait d'être parti d'un "spectacle" qui empêche le mouvement de s'achever : il s'arrête déjà aux "terrasses" ("la mer et le ciel attirent aux terrasses de marbre la foule des jeunes et fortes roses"). Les terrasses, comme le théâtre primitif lui-même, lieux de transition,² et non lieux d'aboutissement, - sont faites de marbre, symbole du "luxe", mais qui ressemble aussi à la "neige" (cf. le dieu "aux formes de neige"), symbole de la congélation et de l'échec. D'ailleurs, les terrasses sont normalement solidement bâties, et liées étymologiquement à la terre. Elles ressemblent aussi trop au

1. Les critiques ont suffisamment relevé ce que ce cadre peut avoir de théâtral : cf. S. Bernard, édition citée, p.510; P. Brunel, op. cit., p.109. et

S. Bernard, Le poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours, Paris, Nizet, 1959, p.193

2. cf. J Plessen, op.cit., p.255. Plages : "lieux de transition,... mais lieux qui par l'étendue participent déjà de la vastitude maritime qu'elles annoncent. Une fonction analogue semble être attribuée aux TERRASSES, que Rimbaud aime à situer près de la mer."

cf. Enfance I, IV, Promontoire.

"gradin"¹ qui avait été le point de départ. Il est évident, finalement, qu'il n'y a pas eu de départ, d'envol.

Les Ponts

Ce poème peut servir d'exemple du talent d'"illustrateur" de Rimbaud. Dès le début, le paysage est comparé à un "dessin", comparaison qui est renforcée par l'emploi du terme "ciels" (cf. Guerre : "Enfant, certains ciels ont affiné mon optique"), terme de peinture, ou du moins terme qui ne désigne que l'aspect concret, visuel du ciel.

Il s'agit ici d'un paysage "artificiel", qui manque étrangement de "profondeur". La troisième dimension semble lui faire défaut. La comparaison avec la peinture impose tout de suite un cadre à la Vision, et suggère qu'elle n'est pas vivante, qu'elle n'est que reproduction. "Le point de départ" est donc "statique".²

Mais elle semble vouloir se mettre en mouvement : les adjectifs descriptifs du début (droits, bombés) sont remplacés par des participes présents (descendant, obliquant, se renouvelant - forme verbale de l'adjectif qui retient un peu du mouvement du verbe). Le mouvement est comme suspendu pendant un moment, mais est confié ensuite aux verbes à l'indicatif actif :

"Les rives ...s'abaissent et s'amoindrissent"

1. "gradin" (Grand Robert) :

Chacun des bancs posés en étages dans un amphithéâtre. Par analogie - Les différents plans d'un terrain en pente : collines, jardins en gradins. (Terme de jardinage.)

2. A. Kittang, op.cit., p.241.

"les ponts... soutiennent (des mâts)"

"se croisent et filent"

"montent."

A mesure que s'établit le mouvement, les ponts, déjà fragiles, se "désincarnent" : ils perdent leur caractère concret. Lourdemment chargés au début de "masures", de "mâts", de "signaux" et de "parapets", - ils deviennent maintenant "accords mineurs", "cordes".

Et c'est à ce moment-là, au moment de la décomposition des ponts, que le théâtre apparaît sur la scène :

"On distingue une veste rouge, peut-être d'autres costumes et des instruments de musique."

C'est le premier indice de vie humaine dans ce tableau. Il semble vouloir s'animer. On pourrait voir dans l'apparition de ces "personnages" justement une manifestation de l'espoir et le même effort pour se réaliser que nous avons déjà signalé dans le théâtre primitif.

Mais non, ces "personnages" restent à l'état de "spectres". Ce n'est qu'une apparence, ce ne sont que "costumes" - "peut-être". La musique, elle aussi, ne se concrétise pas. Le poète n'est même pas sûr d'avoir bien entendu : "Sont-ce des airs populaires, des bouts de concerts seigneuriaux, des restants d'hymnes publics?"¹ - se demande-t-il. Comparons avec Villes I:

"Des groupes de beffrois chantent les idées
des peuples.
Des châteaux bâtis en os sort la musique
inconnue."

1. Les Ponts, (C'est nous qui soulignons.)

Dans Les Ponts, il ne subsiste qu'un écho vague, "des bouts", et "des restants", de cette musique populaire, "inconnue".

La Vision, donc, immobile au départ, se met en mouvement, mais n'arrive pas à exister, à vivre. Et c'est précisément, ironiquement, l'apparition des "costumes", - image théâtrale et momentanément peut-être symbole de l'espoir, - qui déclenche la condamnation finale :

"Un rayon blanc, tombant du haut du ciel,
anéantit cette comédie." 1

Ce rayon blanc, est-ce le Soleil, "symbole mouvant, plurivalent; (qui) exprime tour à tour... la vocation poétique, l'amour universel, la force révolutionnaire..." 2? Est-ce "un rayon de jour blanc et cru", qui détruit "la féerie qui était née dans la grisaille indécise des brumes londoniennes." 3? Ou est-ce que le ciel est ici, comme dans d'autres poèmes de Rimbaud, un symbole, symbole de l'inconnu, de l'absolu? 4

Ce ciel s'oppose aux "ciels" factices contre lesquels se détache toute cette construction "artificielle"

1. Les Ponts. (C'est nous qui soulignons.)

2. M. Eigeldinger, Rimbaud et le mythe solaire, Neuchâtel, éd. de la Baconnière, 1964, p.14/15.

3. S. Bernard, édition citée, p.499.

cf. Aube. A la fin du poème, "midi" rétablit la réalité.

4. cf. Couvriers : "l'autre monde béni par le ciel".

Matin : "le chant des cieux".

des ponts. Et n'est-ce pas là justement la raison pour la destruction de la Vision : le véritable ciel, inaccessible, n'admet pas d'imposture. Il supprime donc ce ciel imposteur. Et c'est maintenant seulement que le poète apprécie à sa juste valeur la qualité de sa Vision : elle n'était que "comédie", parodie de la surréalité qu'elle avait cherché vainement à rejoindre.

Bruxelles

Dans Bruxelles, poème des Derniers Vers, au lieu de partir d'une construction "artificielle", la Vision se compose à partir d'une ville réelle, mais transformée dès le début en lieu féerique : ce boulevard bordé de plates-bandes d'amarantes semble mener au palais de Jupiter, dieu du ciel et de la lumière diurne. L'abondance des fleurs, des plantes, les bruits heureux des oiseaux, des enfants, le chant de l'Irlandaise, la danse des diables bleus, le "Bleu presque de Sahara", se réunissent pour créer une atmosphère de bonheur. Le poète se laisse momentanément charmer.

Mais dès le début, aussi, sont introduits des éléments qui imposent des réserves. Les fleurs sont reléguées aux plates-bandes. Le palais de Jupiter est médiocrement "agréable", son Bleu est "presque" de Sahara. Et ensuite apparaissent toutes sortes de symboles de la clôture, de l'enfermé, de l'intérieur, de l'arrêt : cages, kiosques, calmes maisons,

"station... au coeur d'un mont, au fond d'un verger",¹

"salle à manger guyanaise".

1. C'est nous qui soulignons.

Quelle que soit la cause de la déception¹ du poète (suggérée par ces symboles), il est évident que nous nous trouvons ici devant un échec. Celui qui aurait voulu créer "un verbe accessible à tous les sens"², finit par garder le silence. Le boulevard vivant, bruyant, "florissant", se fige en

"Boulevard sans mouvement ni commerce,
Muet, tout drame et toute comédie
Réunion de scènes infinie....".

La critique est double. Le poète supprime non seulement toute activité urbaine correspondant à la réalité quotidienne, il enlève encore à son boulevard toute possibilité de transcendance : il ne mène plus nulle part. Immobile, sans "commerce", (il n'y a plus aucun moyen d'échange, de

1. Serait-ce "l'amer savoir" acquis par le poète au cours de sa carrière poétique : "Je te connais...", "Je sais que c'est Toi..."; ou la prise de conscience de l'impossibilité de l'entreprise : "C'est trop beau! trop!"? Ou peut-être quelque "veuvage"? - cf. la référence aux "anciennes passions", à la "folle par affection", à Juliette, à Yseult. Juliette et Yseult sont évidemment des amantes malheureuses. (S'il s'agit bien d'Yseult. Cette hypothèse est confirmée par M.J. Whitaker dans son article : Le thème du couple, in : Rimbaud Vivant, no.2, Paris, 4^e trimestre 1973, p.58. Mais il semble y avoir confusion entre Yseult La Blonde, Irlandaise, et Yseult aux Blanches Mains. Cette confusion devient pourtant compréhensible dès qu'on lit ce passage du Tristan de Thomas - il est question ici d'Yseult la Blonde - : "Yseult chante d'une voix douce et s'accompagne de la harpe. Que ces mains sont belles et que le lai est émouvant". Tristan et Yseult, éd. J.C. Payen, Paris, Garnier, 1974, p.171.

2. Alchimie du Verbe.

"commerce", de communication¹), muet, il n'est plus maintenant le "lieu" magique qui est sur le point de se métamorphoser en "l'autre monde". Il devient la "scène" pour "tout drame et toute comédie, réunion de scènes infinie...". Devant cet "espace théâtral non-signifiant, silencieux"², le poète avoue son échec poétique : il ne peut plus parler!

Poèmes - parodies : La négation de la Vision :

Scènes
Nocturne Vulgaire
Fête d'Hiver
 (Soir Historique)
 (Promontoire)
Villes II

Dans les poèmes que nous avons étudiés jusqu'ici, le terme "comédie" s'est introduit vers la fin du poème, pour juger la Vision. Il y a un autre groupe de poèmes où la Vision ne parvient pas à surgir. Son cadre trop artificiel, trop théâtral, trop étroit, l'écrase dès le début. La Vision est parodiée au moment même où elle fait son apparition, au point de la rendre presque méconnaissable. Le poète n'est plus dupe maintenant, et il se venge, en la mutilant, sur la Vision qui n'a pas tenu sa promesse.

Le poème le plus important de cette section est évidemment Scènes, parodie du théâtre (dans la mesure où celui-ci est le symbole de la création) par le théâtre : "Le

1. Commerce (Grand Robert) : Du point de vue social, se dit des relations que l'on entretient avec les personnages ou les choses.

Le Littré, par extension, cite un exemple : "On est dans le commerce des choses saintes..." (Bossuet).

- Echange, par ex. "le commerce des idées."

2. A. Kittang, op.cit., p.260.

véritable acteur du texte c'est la théâtralité même".¹

Mais dans tous ces poèmes, le spectacle, s'il essaye encore quelquefois d'opérer une ouverture², ne réussit finalement qu'à comprimer la Vision et à empêcher sa métamorphose.

Si nous trouvons sur cette scène encore des symboles du bonheur : routes, bateaux, véhicules, musiques, féeries, lumière ("Orient"), promeneurs, oiseaux, cascades, danseuses, Nature, ils sont atrophiés, déformés, incapables de répandre ici la joie. Ce n'est pas ici le théâtre de l'exaltation, de l'abondance, de la naissance et de la croissance, c'est le théâtre de l'amertume, de la dérision, de la négation.

Le Cadre - La Scène

(Architecture)

Cette tristesse du décor de Scènes s'explique déjà quand on regarde de plus près le cadre dans lequel se déroule ce spectacle. Le théâtre joyeux est un théâtre sans scène, avons-nous dit³. Le théâtre parodique, par contre, a lieu sur une scène bien définie. Il n'y a aucun doute, dans un poème comme Fête d'Hiver :

"La cascade sonne derrière les huttes d'opéra-comique",

il s'agit ici d'un décor théâtral et non d'une simple

1. A. Kittang, op.cit., p.267.

2. cf. Nocturne Vulgaire, infra, p.168.

3. cf. chapitre IV, p.146.

allusion¹. Alors que, dans d'autres poèmes, le poète a laissé subsister jusqu'à la fin le caractère équivoque de la Vision, (est-elle Vision ou n'est-elle que spectacle?), ici il désigne la Comédie dès le début :

"L'Ancienne Comédie"².

"Derrière les huttes d'opéra-comique"³.

"Un souffle ouvre des brèches opéradiques"⁴.

Nous avons affaire ici à ce qui est connu, à ce qui est nommé, nous sommes donc aussi éloignés de "l'inconnu", qu'il est possible de l'être. En outre, si le spectacle est déjà désigné dès le début, le poète y revient encore volontairement à la fin du poème, comme pour enfermer, emmurer, irrémédiablement la Vision :

"L'Ancienne Comédie poursuit ses accords et
divise ses Idylles..."

....

"L'opéra-comique se divise sur notre scène
à l'arête d'intersection de dix cloisons..."

(Scènes)

D'abord, l'activité du spectacle comportait des aspects positifs autant que négatifs : elle poursuit ses accords et divise ses Idylles. Mais l'aspect négatif s'impose à la fin : la division de la scène est telle que tout spectacle devier impossible.

Dans Nocturne Vulgaire nous découvrons un procédé analogue:

1. N.B. l'emploi de l'article défini : "les huttes". Ce ne sont pas des huttes qui ressembleraient au décor d'opéra-comique, ce sont "les huttes d'opéra comique", qui font donc partie du décor.
2. Scènes.
3. Fête d'Hiver.
4. Nocturne Vulgaire.

"Un souffle ouvre des brèches opéradiques dans les cloisons, - brouille le pivotement des toits rongés, - disperse les limites des foyers, - éclipse les croisées."

...

"Un souffle disperse les limites du foyer."
(Nocturne Vulgaire)

Le mouvement d'ouverture du début du poème est donc repris à la fin. Le même souffle reprend le même mouvement, éternel retour en arrière d'un mouvement inefficace qui ne réussira jamais à dépasser le cadre opéradique.¹ Nous dirons plus loin encore la signification d'un tel mouvement

1. D'après A. Kittang, op.cit., p.310 :

"Nocturne Vulgaire se termine par une répétition de son mouvement initial, et il est bien possible de lire ce geste de conclusion comme le signe d'une articulation cyclique ou circulaire, donc comme le signe d'un certain bonheur scriptural parallèle à celui de Barbare."

L'auteur signale pourtant la différence de qualité entre le mouvement "d'ouverture", la "spatialisation" du début du poème, et la conclusion du poème où il n'est plus question que d'une "dispersion".

cf. E. Rhodes Peschel, Flux and Reflux : Ambivalence in the poems of A. Rimbaud, Genève, Droz, 1977, p.43 :

"In each of the circular poems, Barbare and Nocturne Vulgaire, the last line echoes words of the composition's first sentence. These poems reveal an evolving, but nevertheless static, world where the vision itself becomes a kind of dreadful and yet delightful prison from which there is no escape."

et p.45 :

"... the closing words begin the 'Common Nocturne' once more since, as the title implies, this song will be sung over and over again."

circulaire.¹ L'effet de cette scène qui offre un cadre connu, fermé, architectural :

"pontons de maçonnerie"
 "amphithéâtre"
 "boulevards de tréteaux"

(Scènes)

sera à chaque fois le même. Par sa lourdeur même il empêchera le mouvement.

Toutes ces caractéristiques de la scène se réunissent dans Soir Historique, "sur ces plans stupides" où

"l'Allemagne s'échafaude vers des lunes; les déserts tartares s'éclairent; les révoltes anciennes grouillent dans le centre du Céleste Empire; par les escaliers et les fauteuils de rocs, un petit monde blême et plat, Afrique et Occidents, va s'édifier. Puis un ballet de mers et de nuits connues, une chimie sans valeur, et des mélodies impossibles."²

La "vision esclave" qui se construit devant nos yeux, en termes structurants très précis, ne peut fatalement que ressembler à un monde que nous connaissons déjà : Allemagne, Afrique, Occidents, déserts tartares, éclairés d'une lumière douteuse, "blême". Ici, pas de surgissement magique d'un nouveau cosmos, mais "magie bourgeoise" : "univers de l'artificiel, et de l'humain, du 'man-made'".³

Le théâtre, lieu de culture (il est placé dans Scènes, sur "l'arête des cultures"⁴), ne pourra pas, après tout, servir

1. Voir plus loin, pp.178-179.

2. C'est nous qui soulignons.

3. Chambers, op.cit., p.217.

4. Il est évident qu'on peut interpréter le terme "culture" dans les deux sens:-

au sens concret :

terres cultivées.

au sens figuré :

ensemble des connaissances acquises qui permettent à l'esprit de développer son sens critique, son goût, son jugement.

Culture générale : ensemble des connaissances générales sur les lettres, la philosophie, les arts.

d'instrument pour reconstituer "l'état primitif"¹ des choses.

Nous avons déjà remarqué dans (rnières et dans Les Ponts comment le caractère exact du lieu semblait empêcher l'épanouissement du spectacle. Dans les poèmes du théâtre parodique les précisions de ce genre se multiplient:

"Dans un défaut en haut de la glace de droite
...". (Nocturne Vulgaire)

"L'opéra-comique se divise sur notre scène à
l'arête d'intersection de dix cloisons
dressées de la galerie aux feux." (Scènes)

Malgré la spécificité du cadre, il est parfois difficile de situer le spectacle sur la scène. En fait, plus il y a de précision de lieu, plus il devient impossible de fixer le spectacle:

"Des scènes lyriques accompagnées de flûte et
de tambour s'inclinent dans des réduits ménagés
sous les plafonds, autour des salons de
clubs modernes ou des salles de l'Orient
ancien"

....

"La féerie manoeuvre au sommet d'un amphithéâtre
couronné de taillis, - ou s'agite et module
pour les Béotiens dans l'ombre des futaies
mouvantes sur l'arête des cultures." (Scènes)

Les Ponts et Villes I nous ont déjà montré la précarité du théâtre². Or, voici que la manie de la précision³ chez Rimbaud suscite le paradoxe d'un théâtre solide et architectural, mais en même temps précaire au point de ne presque plus

par ext.: Culture est parfois synonyme de Civilisation (Grand Robert).

1. Vagabonds.
2. cf. supra, pp.160-163, et chapitre IV, pp.126-131.
3. cf. N. Wing : Rimbaud's "Les Ponts", "Parade", "Scènes":

pouvoir exister. Le poète finit par priver son spectacle de "Lebensraum" (d'espace), pour ne plus être obligé de contempler ce "spectacle de son incompetence."¹

L'Action

Ceci nous amène justement à considérer l'action qui se passe sur cette scène :

"L'Ancienne Comédie poursuit ses accords et divise ses Idylles." (Scènes)

"Le texte signale que 'l'ancienne Comédie', sujet dynamique du poème et dont le caractère essentiel gît dans sa virtualité scénique infinie, déploiera sa force propre non seulement en poursuivant 'ses accords' (c'est-à-dire en tissant ses rapports harmoniques d'analogies, de ressemblances et de similitudes), mais encore en divisant 'ses Idylles' (c'est-à-dire en spatialisant et dispersant ses unités intimes)."²

En fait, le "travail" de "l'Ancienne Comédie", n'est-il pas un travail de regroupement, (ou de re-constitution) d'éléments connus, plutôt que de création, mais dans un cadre différent, artificiel? C'est un travail positif

The poem as performance. in: French Review, American Association of teachers of French, vol. XLVI, no.3, Feb. 1973, p. 520:

"In fact, the more precise the description of the space, the more that space appears materially impossible".

cf. J. P. Richard, op.cit., p.247:

"Divisions, arêtes, intersections, cloisons dressées, la scène se trouve alors presque bouchée par la prolifération insolite du décor. L'effort de théâtralité a si bien occupé l'espace qu'il a réussi à l'anéantir."

1. R. Chambers, op.cit., p.200.

2. A. Kittang, op.cit., p.267.

dans la mesure où il produit un spectacle, ou des spectacles : scènes lyriques, féeries, ballets de mers, danses. Mais en même temps, ce travail est négatif puisque le spectacle est détruit ou rendu impossible par l'obsession de la "division". Le poète cède à une manie de la précision qui tue la créativité.

Le travail de la "Comédie" est exactement le contraire de la "Création cosmique" telle que nous l'avons vue dans Villes I, dans Being Beateous, et dans Fairy. Il n'aboutit pas à la naissance d'une Vision, il s'achève au contraire dans sa propre négation. Le poète opère un tour d'escamotage. Alors que le spectacle est déjà la négation de la Vision, le même spectacle, en disparaissant, va détruire la Vision.

Le Mouvement

(L'Art)

Le mouvement qui a lieu sur cette scène fermée est évidemment un piétinement sur place. Incapable de quitter ce monde clos, il rappelle pourtant parfois encore "le rêve ascensionnel"¹ de Rimbaud :

"La féerie manoeuvre au sommet d'un amphithéâtre couronné de taillis, ou ... sur l'arête des cultures."

"L'opéra-comique se divise sur notre scène à l'arête d'intersection..." (Scènes)

"Un souffle ouvre des brèches opéradiques dans les cloisons, - brouille les pivotements des toits rongés ...". (Nocturne Vulgaire)²

1. J. Plessen, op.cit. p.112.

2. C'est nous qui soulignons.

Mais la plupart du temps le mouvement sur la scène parodique est un mouvement descendant : les "oiseaux des mystères" s'abattent, les promeneurs pénètrent dans "des corridors de gaze noire", les "scènes lyriques... s'inclinent (Scènes). Le voyageur de Nocturne Vulgaire descend dans son carrosse, pour s'enfoncer finalement "jusqu'aux yeux dans la source de soie". Le spectacle s'enfuit.

Attardons-nous un moment sur l'image si significative de Soir Historique : "La comédie goutte sur les tréteaux de gazon." D'autres critiques y ont vu surtout l'émerveillement du poète devant le spectacle,¹ mais pour nous (le seul terme de comédie étant déjà péjoratif, ou du moins ironique chez Rimbaud) - il faudrait opposer cette image à celle d'Enfance I, par exemple : "Le clair déluge qui sourd des prés." Là encore on note cette même proximité de l'eau et de l'herbe. Il existe cependant une différence très nette entre le pré, "prairie fleurie" (Chanson de la plus Haute Tour), et le "gazon", poussée d'herbe contrôlée, herbe cultivée. Il faut tenir compte

1. cf. J.P. Richard op.cit., p.212. - Richard interprète ainsi la fonction des gouttes :
... "c'est la goutte qui incarne avec le plus de bonheur ce rêve d'avènement liquide..."

Former des gouttes, les faire s'égoutter, ce sera la fonction primordiale du pré, une fonction qui peut donner lieu aux plus stupéfiantes genèses, celle par ex. dans Soir Historique de tout un monde artificiel, de la "comédie" qui "goutte sur les tréteaux de gazon". Toute naissance un

également de la direction différente que prennent les eaux abondantes : mouvement vigoureux, ascendant, qui s'oppose au mouvement descendant des gouttes sur le gazon, mouvement lent, quantité d'eau faible.

Si nous doutons encore de la dimension ironique de cette image, nous n'avons qu'à la remettre dans son contexte :

"La comédie goutte sur les tréteaux de gazon.
Et l'embarras des pauvres et des faibles sur
ces plans stupides."

Ne sont-ce pas les tréteaux de la scène, où un mauvais acteur joue avec "embarras", - n'est-ce pas le poète lui-même, pauvre maintenant (lui, qui ailleurs était "mille fois le plus riche", Nuit de l'Enfer), et faible (qui devait "être fort", Lettre du Voyant)?

Comme le "gazon" est le contraire de la prairie, ainsi l'image des "boulevards de tréteaux"¹ est le contraire de toutes les images où la route constitue un symbole de l'espoir : "la grand'route" (Enfance IV), "les énormes avenues du pays saint" (Vies I), "le petit valet suivant l'allée dont le front touche le ciel" (Enfance IV). "La jetée partie à la haute mer" (Jeunesse IV) se fige en l'image du "long pier en bois d'un bout à l'autre d'un champ rocailleux".² Ce boulevard, ce pier ne mènent nulle part. La syntaxe même de ces phrases (l'absence du verbe),

peu miraculeuse sera ainsi rêvée comme un émergement liquide."

et A. Py d'ajouter : "la scène (...) où les gouttes de pluie ou de rosée jouent leur transparente et légère comédie." Edition citée, p.206.

1. Scènes.
2. Scènes.

indique un arrêt, qui est appuyé dans le cas du pier par la précision "d'un bout d'un champ à l'autre". Toutes les voies d'issue sont bouchées : les promeneurs "évoluent" dans cet espace fermé, mouvement circulaire qui s'exécute sur place. Presque tous les mouvements du poème Scènes sont ancrés à l'endroit précis où ils ont lieu :

"...évolue sous les arbres"
 "...s'inclinent dans des réduits"
 "...manoeuvre au sommet"
 "...s'agite et module... dans l'ombre"
 "...se divise sur notre scène."

Les promeneurs prennent alors le parti de descendre dans "des corridors de gaze noire", seul moyen d'évasion, et s'approchent par là du "tombeau souterrain", peut-être.

Dans Nocturne Vulgaire, également, la "grand'route" est effacée, et le véhicule n'a plus le choix que de virer sur le gazon, et de s'arrêter :

"Dételage aux environs d'une tache de gravier."

Dans Fête d'Hiver, "les allées voisines du Méandre" imitent forcément le mouvement du fleuve qui ondule¹, mais ce n'est pas ici un fleuve qui débouche sur la mer comme celui que descendait le "Bateau Ivre" parti à la poursuite de la liberté.

S'il y a véhicules, carrosses, et bateaux, - ailleurs symboles du voyage, du rêve, dans ces poèmes ils expriment tous plus ou moins la même frustration dans le mouvement:

"Un ponton de maçonnerie mû par l'archipel

1. Voir plus loin p.178 et pp.186-187.

couvert des embarcations des spectateurs."

(Scènes)

L'image du bateau et de la scène se confondent ici en cette image du ponton,¹ trop lourd ("de maçonnerie"), pour pouvoir partir définitivement, et comme pris dans cette surface solidifiée de la mer ("l'archipel couvert des embarcations"), véritable embouteillage qui empêche le départ.

Le carrosse de Nocturne Vulgaire : "ce carrosse dont l'époque est assez indiquée par les glaces convexes, les panneaux bombés et les sofas contournés", "symphonie de lignes courbes"², ce carrosse appartient à une époque passée, connue, et ne conduira donc jamais vers "l'inconnu". Il deviendra plutôt "corbillard de mon sommeil", "maison de berger de ma niaiserie", - lieu d'exil donc, comparable au "tombeau souterrain"³ où toute activité poétique⁴ devient "niaise". C'est dans Enfance IV que le poète nous donne un exemple de ce genre d'activité :

1. Ponton (Grand Robert).

Construction flottante formant plate-forme et supportant en tablier de pont, une construction.

-Vieux navire désarmé et à l'ancre, servant de dépôt de matériel, de caserne, de prison, ou de poste d'amarrages.

2. J.P. Richard, op.cit., p.237 (C'est J.P. Richard qui souligne).

3. Le poète nous avait déjà signalé qu'il était "descendu" dans ce carrosse - corbillard - tombeau.

4. A. Kittang, op.cit., p.250 : "ma niaiserie... ne peut signifier après tout que 'mon activité poétique'".

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.