

successivement en oiseau, "trainant l'aile", en ours, en âne: "dissolution du Moi... qui est en même temps un éclatement de l'humain et un passage vers l'inhumain ('le bestial théâtralisé')"¹. Le "bestial", tel qu'il est représenté dans ce poème, est exactement le contraire du "dégagement rêvé" dans L'Eternité:

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

Déshumanisation dans un sens inverse, donc. Quelle que soit l'interprétation qu'on préfère, le titre semble indiquer un mouvement vers le bas.

En ce qui concerne les personnages du poème, les critiques acceptent généralement qu'il s'agit là de personnages empruntés à diverses sources littéraires.² Ce sont donc, en plus, des personnages "littéraires"³: la déshumanisation est double!

Venons-en maintenant au personnage de Bottom, qui, dans la pièce de Shakespeare, est tisserand, mais qui est également désigné comme "clown". Ce clown est engagé dans une pièce qui se joue à l'intérieur de l'autre,

1. A. Kittang, op.cit., p.263.

2. cf.-S. Bernard, édition citée, pp.530-531.
-E. Starkie, Arthur Rimbaud, Norfolk, Connecticut, New Directions, 1961, p.275.
-A. Py, Illuminations, édition citée, pp.209-212.
-R. Etiemble et Y. Gauclère, op.cit., p.142.
-J. Richer, Quelques gloses pour les "Illuminations", in : Rimbaud Vivant, Paris, Association des "Amis de Rimbaud", no.1, 2e trimestre 1973, p.51.

3. cf. supra, pp.187-193.

c'est donc du théâtre sur le théâtre. Mais la pièce qu'on y joue, et la façon de laquelle on la joue, sont faits exactement pour détruire toute notion de "théâtre", toute notion d'irréalité:

"Bottom and his friends cannot turn their attention away from the noble spectators, and this attitude of theirs helps to turn the interlude of Pyramus and Thisby into the wild parody of a play."

.....

"The interlude becomes, in effect, an essay on the art of destroying a play."¹

Les interjections de Bottom nous ramènent constamment à la réalité et empêchent la fantaisie de s'installer sur la scène.

De la même façon, Bottom, qui voulait d'abord jouer tous les rôles à la fois, et qui ensuite en joue un qu'il n'avait pas prévu (n'y a-t-il pas là un rapport avec notre poète?), - celui de l'âne précisément, aimé de Titania, la reine des fées, - est incapable de saisir ce rêve, de réaliser cet amour. Au lieu donc de passer de la réalité ("épineuse", dirait le Bottom de notre poème) à l'irréalité théâtrale et de là au rêve réalisable et réalisé, il revient tout le temps à la réalité concrète et physique :

il lui faut quelqu'un pour le gratter
il a faim
il a sommeil
il réclame un barbier pour qu'il le rase, etc.

Peut-être que notre poète aussi n'a pas su saisir,

1. A. Richter, Shakespeare and the idea of the play, Grande Bretagne, Penguin, 1967, pp. 21 et 97.

n'a pas su retenir l'Amour qu'il avait pourtant "senti",
 "un peu", une fois (Aube)¹. D'après Py, le poème
Bottom est une "idylle"² et nous avons déjà signalé
 dans quelle mesure l'idylle peut être la parodie de l'Amour.³

Pour nous, Bottom est bien une parodie de l'Amour,
 ou peut-être même, plus précisément, la parodie de
 l'expérience évoquée dans Aube⁴. Ici, le poète se
 trompe dans l'objet de son affection, et au lieu de pour-
 suivre la Déesse, il vient auprès de la courtisane.
 Ou bien, il existe une autre possibilité : pour se venger
 de son insuccès auprès de la Déesse, - elle n'est qu'une
 illusion, il le voit maintenant, - il la transforme en
 courtisane, comme lui-même s'est déjà transformé en
 bouffon.

Dès maintenant, nous voyons aussi tous les symboles
 poétiques des poèmes de la joie, renversés et enfermés
 dans un cadre étroit. Au lieu de la campagne ouverte au

-
1. Nous sommes redevable à R.G. Cohn, The Poetry of Rimbaud, Princeton University Press, 1973, p.379, - pour le rapprochement de ces deux poèmes, bien que Cohn ne développe pas ce rapprochement de la même façon.
 2. A. Py, op.cit., p.211.
 3. cf. supra, pp. 189-190.
 4. A. Fongaro, dans son compte rendu de l'article de Mario Richter, Pour l'exégèse d'"Aube", in : Studi Francesi, Turin, 60, 3, sept./déc. 1976, p.535, signale que le poète, "n'a pas concrètement vécu l'expérience décrite dans 'Aube'; il l'a vécue en imagination à partir de ses impressions...".

L'expérience de Bottom, non moins imaginaire, est pourtant conçue en des termes beaucoup plus concrets et physiques, dans l'intention de la dé-
 précier.

ciel, le poète/bouffon se débat dans la chambre de Madame comme un oiseau dans une cage, avec, pour comble de dérision, le baldaquin (le ciel de lit!) pour horizon.¹

Le "luxe innouï", pierres précieuses symboliques, tant désirés ailleurs, sont transposés ici en "cristaux et argent des consoles" - luxe bien bourgeois.²

"L'immense corps" de la Déesse, voilé, (cf, aussi : "Son corps! le dégagement rêvé", Génie) - se transforme explicitement en "chefs-d'oeuvre physiques", parés de bijoux.

C'est dans ce cadre qu'a lieu la rencontre du poète avec "sa" dame,³ rencontre qui a déjà été comparée à celle des Déserts de l'Amour⁴, union incomplète et ambiguë, (comme celle d'Aube,⁵ d'ailleurs), mais combien sordide et pathétique : "et, dans ma faiblesse indicible, je tombai sur elle et me traînai avec elle parmi les tapis, sans lumière".

1. Ce rapprochement nous vient de M.J. Whitaker, op.cit., p.89, mais Madame Whitaker interprète dans le sens inverse :

"le baldaquin - ici comme dans Mémoire - dont il est d'ailleurs transposé tout vir - symbolise tout simplement le ciel".

2. cf. A. Kittang, op.cit., p.264.

3. cf. M. J. Whitaker, op.cit., p.29, "Les personnages de Rimbaud", Madame : "dans Bottom, Rimbaud l'appelle familièrement 'ma dame'; elle représente le crime, l'érotisme et la mauvaise science."

4. R. Faurisson, op.cit., p.22.

5. cf. A. Guyaux, "Aube", la fugacité de l'ambigu. in : Rimbaud Vivant, Paris, Association des "Amis de Rimbaud", no.13, 4e trimestre 1977, p.6:
"Suivant la glose qu'on accorde à la dernière

Dans la poésie de Rimbaud, le moment d'extase est souvent marqué par la rencontre du feu ou de la lumière avec l'eau:

"C'est la mer allée avec le soleil."

(L'Eternité)

"Les brasiers, pleuvant aux rafales de givre,-
Douceurs! - les feux à la pluie du vent de
diamants jetée par le coeur terrestre
éternellement carbonisé pour nous..."

Les brasiers et les écumes."

(Barbare)

Dans Bottom, il est évoqué par l'image de "l'aquarium ardent". L'aquarium, plus étroit encore que la chambre de Madame, est un véritable Enfer où l'on étouffe et brûle. Remarquons d'ailleurs que l'association de l'eau (des liquides en général) et du feu, ou la confusion de l'eau et du feu, se produit aussi dans le cerveau tourmenté du poète lors de son passage aux Enfers:

"Voyez comme le feu se relève."

(Nuit de l'Enfer)

phrase, Aube est un texte amer ou serein, optimiste ou ombrageux."

Pour ces diverses interprétations du poème, voir la note 5, p.18, en fin de cet article. Tenons compte particulièrement de l'interprétation d'A. Guyaux, p.15:

"Dans cette capture le narrateur aussi paraît astucieux. Il n'est pas exactement une partie de ce couple abîmé que l'aube et l'enfant finissent par former. Ainsi le moment où le héros et le narrateur ne coïncident plus suit immédiatement celui où le narrateur écrit "un peu" en parlant de ce qu'il a senti, restreignant les proportions de la conquête, exprimant la relation, nécessairement imbibée de suspicion, qu'entretient le raconté avec le vécu. Il donne ainsi une caution de vraisemblance. En un sens, il donne le change au lecteur. Tel un gamin qui s'est attribué des exploits incroyables, il protège son mythe et raconte sa prouesse en énonçant lui-même la restriction qui le rapproche de la vérité, si la vérité est qu'il ne s'est rien passé."

Ce cri est un écho du Déluge :

"Sourds, étang,...
Montez et roulez; - Eaux et tristesses,
montez et relevez les Déluges."

(Après le Déluge)

La rencontre de l'eau et du feu se produit donc aux deux extrémités de l'expérience poétique : au moment de l'extase, et au moment de la plus grande souffrance. Seulement, lors du moment d'extase, cette rencontre a lieu dans l'espace infini (cf. Barbare, L'Eternité) tandis que dans l'Enfer le poète est comme submergé par l'envahissement des éléments dans un espace claustrophobique : "aquarium ardent", enfer clos, où l'on "meur(t) de soif, (...) étouffe..., ne (peut) crier." (Nuit de l'Enfer).

La fuite aux champs, après une telle rencontre nocturne, obscure (cf. la référence répétée aux "ombres") représente le dernier mouvement de révolte ("aube de juin batailleuse") de la part du poète, le dernier effort pour se libérer d'une expérience opprimante, dernier effort d'"envol". Mais il ne se relèvera plus de sa dégradation. Les consolations que lui apportent les "Sabines de la banlieue", (lieu douteux de toute façon, ni "Ville Splendide", ni campagne fleurie¹) sont sans équivoque : elles se jettent, très physiquement, à son "poitrail".

1. cf. "Les bacchantes des banlieues" (Villes I)

cf. supra, pp.136-137, et cf. :

la "pastorale suburbaine" (Ornières), supra, pp.157-158.

Fin de bataille fort peu glorieuse, surtout quand on la compare à la victoire envisagée dans Adieu :

"Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes."

Mais alors, à l'époque où il écrivait le premier poème, Bottom, le "combat spirituel" avait sans doute déjà cessé. Il est transformé, sarcastiquement, ou peut-être qu'il est prolongé par le geste "érotique"¹ de l'âne : "claironnant et brandissant mon grief." Voici à quoi se réduit le "combat" du poète, et il ne peut alors s'achever, terme définitif, que dans une autre étreinte, celle-ci encore plus dégradante² que la première.

Conclusion

Comparé aux "maîtres jongleurs" de Parade, et au "maître en fantasmagories" de Nuit de l'Enfer, la figure du poète déchu en oiseau-ours-âne est la plus tragique,

1. A. Py, édition citée.

"grief - Motif de plainte. Mais je crois qu'il ne faut pas exclure la possibilité d'une allusion obscène. De gravare, charger, et gravis, lourd."

cf. R. Faurisson, op.cit., p.23 :

"Seul dans un pré', tel un âne lubrique, il se met à crier et brandir l'objet de ses griefs et de ses reproches."

2. Sabines

cf. A. Py, édition citée, p.210:
"il s'agit ici de prostituées."

et S. Bernard, édition citée, p.531, note 5.

D'après M.J. Whitaker, (Le thème du couple..., p.47) au contraire, les Sabines sont une incarnation de l'autre "moi", image de "l'amante déçue ou exclue, ... 'plaquée' par son ravisseur, venant demander au poète le pourquoi de la trahison."

parce que c'est là que le poète se juge le plus sévèrement. L'aventure est transposée en termes physiques et érotiques pour montrer, littéralement cette fois, la prostitution du poète (car il faut comprendre que c'est lui qui se prostitue dans les bras des Sabines). Ici, il n'y a plus aucun effort pour cacher une vérité gênante, comme dans Parade où le poète se réserve encore le droit de garder "la clef de cette parade sauvage." Le masque, ailleurs "véritable mécanisme d'allègement... dont saura profiter cet homme qui eut toujours honte de la lourdeur de son corps,"¹ - devient ici un moyen pour accuser justement la lourdeur, la gaucherie de l'homme qui n'a pas su "s'essorer".

Le masque avait été son dernier recours pour atteindre, sur un plan purement physique, aux hauteurs métaphysiques qui lui étaient interdites, "homme de constitution ordinaire". Ici, c'est le masque qui le fige, et qui lui prouve l'impossibilité de sortir de son avilissement, c'est le masque qui le force à répéter ad infinitum le même geste répugnant : celui de la prostitution.

1. J. Starobinski, L'Oeil Vivant, Paris, Gallimard, 1961, p.209 (en parlant de Stendhal).

CHAPITRE VII

CONCLUSION

Conclusion

Le masque, nous l'avons vu,¹ aux temps primitifs, lors des rites religieux et des danses sauvages, devait servir d'instrument pour mieux invoquer les pouvoirs surnaturels, pour augmenter les chances d'attirer à soi, afin d'en bénéficier, l'indulgence des dieux; ou de détourner les forces maléfiques. Le masque, genre de paratonnerre magique, devait provoquer l'action, y participer.

Le masque de Rimbaud, au contraire, étant devenu un piège qui empêche l'action au lieu d'y collaborer, a perdu toute son utilité pour un poète dont c'était le but d'arriver à l'inconnu.

Pour Rimbaud l'action est à sens unique : elle doit aboutir "là-bas". Le seul mouvement valable est celui qui le rapproche de ce "lieu". Les images du voyage - images du poète devenu voyageur, devenu "touriste", "vagabond", devenu le véhicule même du voyage²: "bateau ivre", - toute cette poésie de l'élan, attestent ce goût de l'action et du mouvement. En effet, rappelons-le, la poésie même devait "rythmer l'action", mieux encore, devait être "en avant".³

1. cf. supra, chapitre IV, p.116.

2. E. Rhodes Peschel, Flux and Reflux : Ambivalence in the poems of Arthur Rimbaud, Genève, Droz, 1977, p.126:

"... he may have become the vehicle of travel, as in Le Bateau Ivre."

3. Lettre du 15 mai.

Le jeu du comédien, du saltimbanque surtout, en imitant l'action, a réussi momentanément à nous donner, ainsi qu'à lui-même peut-être, le change. Chez Rimbaud, comme chez Stendhal, "le goût de la métamorphose, ... se lie directement au goût de l'action et de l'énergie."¹ Mais tandis que pour Stendhal l'action est dans le jeu des métamorphoses, pour Rimbaud, le masque et le jeu tiennent lieu de la véritable action. Le champ d'action stendhalien est le monde, est la société parisienne. "Conquérir le monde", "gagner du prestige" - voilà le but que vise² le jeu de cet écrivain. Ce jeu et ce masque, dépouillés de leurs attributs magiques, ne pourront effectivement plus agir que sur ce terrain restreint qu'est le monde. Le champ d'action rimbaldien, au contraire, devait être illimité, devait être justement "hors du monde".³ Or, l'épisode du thaumaturge⁴ nous l'a déjà montré : la scène, l'arène du "comédien" est précisément de ce monde. Le domaine

1. J. Starobinski, L'Oeil Vivant, Paris, Gallimard, 1961, p.209.

2. ibid., p. 210 :

"Les velléités de théâtre du jeune Stendhal visaient très particulièrement cette forme de succès parisien qui lance un homme dans le monde."

3. Charles Baudelaire, Le Spleen de Paris, Anywhere out of this world,

et : Les Fleurs du Mal, Le Voyage.

cf. C.A. Hackett, Autour de Rimbaud, Paris, Klincksieck, 1967 : Baudelaire et Rimbaud, pp. 17-28.

4. cf. supra, chap.VI, pp.238-243.

d'action du comédien est son public.

Le poète et son public

Ce "public" jusqu'ici est resté anonyme. Arrêtons-nous un moment sur cette question de l'identité du public.

Nous savons que c'est surtout aux moments où le poète se met à jouer la comédie qu'il semble être le plus conscient de ce public, qu'il semble s'évertuer le plus pour le charmer. Nous l'avons vu dans la Lettre du Voyant:

"Veuillez tendre une oreille complaisante,
- et tout le monde sera charmé".¹

- chez le "magicien de foire"² :

"Je vais dévoiler tous les mystères...
Ecoutez...
Veut-on...
Veut-on..." (Nuit de l'Enfer)

- chez le nègre de Mauvais Sang³ :

"Apprécions sans vertige l'étendue de
mon innocence."

- dans Délires I⁴ :

"Écoutons la confession d'un compagnon
d'enfer..."

Ces deux derniers exemples à l'impératif de la première personne du pluriel s'adressent en partie au poète lui-même. Nous savons depuis notre analyse du "drame"

1. cf. supra, chapitre II, p.45.

2. cf. supra, chapitre VI, pp.232-233.

3. cf. supra, chapitre III, p.85.

4. cf. supra, chapitre III, p.91.

rimbaldien, que le poète/narrateur se dédouble pour être à la fois l'acteur et le spectateur, et nous devinons à quel point cette "self-conscience" du poète se regardant doit être une activité improductive, débilitante. Nous reviendrons encore à ce problème.

Mais les deux impératifs cités plus haut sont des appels adressés non seulement à lui-même, mais encore à un public plus vaste, peut-être imaginaire. D'autres appels, d'autres interpellations, l'emploi fréquent des pronoms personnels "vous", "nous", semblent signaler encore que toute cette oeuvre est, en fait, destinée à un public. Et pourtant, une grande partie de la critique rimbaldienne nie catégoriquement que cette oeuvre soit "adressée" :

"Le 'je', le 'moi', chez Rimbaud, sont des bastions isolés, d'où se déchargent des explosifs sans but ni direction (souligné par nous). L'oeuvre rimbaldienne n'est pas adressée (souligné par l'auteur). Elle ne suppose pas un lecteur qu'elle essaierait ou de convaincre ou de charmer..."¹

-
1. M.J. Rustan, La Rhétorique de Rimbaud, in: Cahiers du Sud, Marseille, no. 324, déc. 1954, pp.122-123.

cf. aussi H. Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart, Hamburg, Rowohlt, 1956, p.53:

"Die Dichtung ist selber enthumanisiert. Zu niemandem mehr redend, monologisch also, mit keinem Wort um den Hörer werbend, scheint sie mit einer Stimme zu sprechen, für die es keinen fassbaren Träger mehr gibt."

D'après A. Kittang encore, les appels de ce comédien restent sans réponse, il joue devant une salle vide :

"Tandis que la culture carnavalesque était une manifestation collective, une pratique sociale insolite mais tout de même générale, créée et soutenue par toute une classe sociale (la classe bourgeoise) pour ouvrir une brèche dans l'hégémonie idéologique des Maîtres féodaux, le texte ludique de Rimbaud et de ses amis et successeurs constitue, au contraire, une manifestation froidement solitaire.

....

Si l'oeuvre rimbaldivienne (...) signifie un geste impuissant et un refus stérile, cela n'est pas nécessairement à cause de la pratique littéraire qu'elle manifeste, mais à cause de son manque de fondement social. L'opéra fabuleux monté par un Rimbaud comme une 'joyeuse négation de l'identité et du sens unique', se trouve irrémédiablement coupé de la culture collective, et se joue par conséquent devant une salle terriblement vide." 1

La question de la présence, dans l'esprit du poète, d'un tel public, est pour nous de la première importance. Dans l'absence d'un public, d'un "receveur"², le discours rimbaldivien serait un discours de fou :

"Quelles que soient les raisons de cette attitude, l'homme qui soliloque est toujours ridicule; souvent à ses propres yeux lorsqu'il vient à s'en apercevoir, toujours aux yeux d'autrui. Nous sommes enclins à considérer cette parole qui s'adresse en notre présence à un être imaginaire comme l'indice d'un état plus ou moins pathologique."³

-
1. A. Kittang, op.cit., p.344.
 2. R. Jakobson, Essais de linguistique générale, Paris, éd. de Minuit, 1973, p.32.
 3. P. Larthomas, Le langage dramatique, Paris, Armand Colin, 1972, p.371.

Ce n'est qu'au théâtre, prononcé devant un public que ce genre de discours aurait un sens.¹

Nous croyons effectivement, que le monologue rimbaudien se rapproche souvent de ce monologue qui peut être une manifestation de la folie : dans Nuit de l'Enfer par exemple. Mais nous pensons également que, par moments, le poète se tourne vers un "interlocuteur". Le problème, chez Rimbaud, réside dans l'ambivalence, dans la polyvalence des "vous", des "nous". Le refus de la part du poète de préciser l'identité de son interlocuteur nous ramène encore une fois au problème de l'ambiguïté. S'adresse-t-il à un "public humain", - ou fait-il appel à quelque force supérieure, surnaturelle? Contrairement à ce que fait Baudelaire dans l'exemple fameux des Fleurs du Mal :

Au Lecteur .

....

"C'est l'Ennui! - l'oeil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
- Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!"

Rimbaud ne nomme point son lecteur et son oeuvre ne contient aucune référence précise à celui-ci.

Et pourtant, Rimbaud ne se reconnaît-il pas un devoir "social"? "Je me dois à la Société, c'est juste",

1. P. Larthomas, op.cit., p.372 :

"Au théâtre, le personnage qui soliloque n'est jamais, de ce fait ridicule."

écrit-il dans la Lettre à Izambard (du 13 mai), et "il est chargé de l'humanité, des animaux même; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions;¹" (à Demy, dans la Lettre du 15 mai). La critique qui nie la possibilité de ce que cette écriture soit "adressée", n'a pas suffisamment tenu compte de cette phrase importante. Ne nous dit-elle pas, clairement, que c'est aussi pour faire sentir, palper, écouter ses inventions, bref, pour les communiquer, que le poète s'aventure "là-bas", et essaie de "donner forme" à ce qu'il en rapporte.

Evidemment, l'identité des "vous", des "nous" reste obscure et nous admettons la possibilité qu'il puisse s'agir d'un autre que le lecteur, ou qu'il ne s'agisse de personne! - Mais, comme le simple acte d'écrire suppose déjà un effort peut-être inconscient de communication, ainsi le fait d'écrire "nous", "vous" laisse subsister la possibilité que cette écriture puisse s'adresser à un lecteur.

Nous pensons en effet que, par moments, le poète se tourne vers son lecteur/auditeur/spectateur dans un effort spontané pour rétablir le contact avec un monde qu'il repousse. Ne serait-ce que pour exprimer sa haine ou son mépris, le besoin de l'exprimer à quelqu'un, témoigne aussi d'un besoin profond de communication.

L'appel à l'interlocuteur, quel qu'il soit, réduit en figure de rhétorique, en apostrophe, reste

1. C'est nous qui soulignons.
"Animaux", souligné par Rimbaud.

effectivement sans réponse. Mais la présence de cette apostrophe,¹ précisément, fait que le monologue rimbaldien ne reste pas, uniquement, au niveau du monologue de fou. C'est elle encore qui montre que le drame rimbaldien, qui embrasse la comédie, ne se déroule pas, après tout, entièrement dans un vide.

Et pourtant, dans l'optique rimbaldienne, cet effort de communication avec un public, tout imaginaire qu'il soit, constitue un aveu d'échec. Quelque "stérile", quelque "impuissant", quelque isolé que soit ce geste de la part de notre poète, il a une intention, ou une "signification sociale"². Or, tout geste qui est destiné à

1. P. Larthomas, op.cit., p.376:

"Le monologue, nous l'avons vu, est, dans le langage ordinaire, un accident; jugé nécessaire par l'auteur dramatique, il constitue, par rapport au langage ordinaire, un écart; l'emploi de l'apostrophe permet de réduire cet écart, de réintroduire l'opposition entre les deux premières personnes, opposition qui est le caractère fondamental du dialogue.

....

Rien n'est plus artificiel en un sens que cette apostrophe à des objets inanimés; mais en même temps le langage tend à re-devenir ce qu'il est dans la vie, instrument de communication; bien que l'on reste ici sur le plan de la feinte, du jeu, et, pour tout dire, de l'art."

2. cf. J. Duvignaud, L'Acteur, Paris, Gallimard, 1965, p.251:

"L'évidence banale qui consiste à dire qu'il n'est pas d'acteur sans public contient donc une vérité plus profonde, puisque cet acte

agir dans le seul domaine social, empêche automatiquement tout acte vraiment créateur, tel que l'entendrait Rimbaud.¹ La nécessité de jouer devant un public, indispensable au comédien, est finalement irréconciliable avec la mission du poète de gagner l'inconnu. Le poète/comédien gaspille toute son énergie pour "gagner" son public.

Le problème de l'activité ou de la passivité du poète

Encore dans l'optique rimbaldienne, toute action qui ne vise pas l'au-delà, vise trop bas, et par conséquent n'est pas digne du nom d'"action". Et c'est à partir du moment où le poète s'abandonne à un jeu qui est en réalité négation de l'action, le masque étant devenu instrument d'alourdissement au lieu d'allègement,² que l'image du comédien, figée, se confondra avec celle du "jouet". Car "se métamorphoser" égale "être métamorphosé"³, "jouer" égale "être

créateur est un acte collectif qui, de l'attente à la participation par l'approbation ou le simple intérêt, réalise à une échelle microscopique, dans les sociétés industrielles, ce que ne peuvent souhaiter obtenir les groupements non historiques."

1. Pour une définition de la "Création" (Poïésis) cf. chapitre I, p.19.
2. J. Starobinski, op.cit., p.209 :
 "Il suffit de songer à l'emploi du masque comme accessoire de danse, dans la fête primitive ou le bal contemporain, pour s'apercevoir que cet effet d'allègement est une constante de la vie masquée."
3. ibid., pp.209/210 : "On peut vivre la

joué"¹, - dans les deux sens du mot. Le comédien est transformé littéralement en une marionnette,² actionnée par une force obscure, par une puissance maléfique, à laquelle il donne le nom de "Vampire",³ vampire qui se nourrit de son sang, qui sape ainsi toute son énergie vitale, qui fait de lui un être docile, soumis, "gentil".

Dans Angoisse, poème qui porte tout entier l'empreinte de la défaite, nous voyons le poète "inhabile" vivre toute son expérience au passif. Réduit à l'état d'un objet, il ne se voit plus autrement, et au niveau syntaxique n'apparaît plus effectivement qu'en tant qu'objet grammatical de chaque phrase :

"Qu'Elle me fasse pardonner..."⁴

"qu'un jour de succès nous endorme"

métamorphose à l'actif ou au passif :
être métamorphosé ou se métamorphoser."

1. A. Kittang, op.cit., p.191, donne à ce phénomène l'interprétation suivante :
"... il faudra également reconnaître, comme critère fondamental de tout geste ludique, qu'il tend à constituer 'ein Gespieltwerden', un 'être joué', déplaçant et décentrant sans cesse son acteur à l'intérieur de ce champ, de ce domaine dont la langue allemande sait rendre, par son substantif 'Spielraum', le caractère éminemment spatial."
2. Pour le sens figuré du verbe "être joué" voir infra, p.268.
3. Angoisse.
4. Il n'est pas clair ici si "me" est complément d'objet direct ou indirect :
"elle fait qu'on me pardonne",

"la Vampire qui nous rend gentils commande
que nous nous amusions..." - (complément
d'objet de "commander")

"avec ce qu'elle nous laisse."

Notons encore les deux passifs :

"les ambitions continuellement écrasées..."

"... des accidents de féerie scientifique...
soient chéris..."

S'il y a une "action" dans ce poème, c'est une action
subie par le poète / jouet / victime. Ne cherchons pas à
découvrir l'identité de cette Vampire mystérieuse : elle
n'est peut-être que le symbole magnifié outre mesure de
l'impuissance du poète.

Le rêve de la force, de l'affirmation vigoureuse du
Moi :

"(O palmes! diamant! - Amour, force! - plus
haut que toutes joies et gloires! - de
toutes façons, partout, - démon, dieu, -
Jeunesse de cet être-ci : moi!)"

fait un contraste frappant avec cette image d'un poète
maté. Mais notons que ce rêve figure tout entier entre
parenthèses et ne contient d'ailleurs aucun verbe qui
puisse mettre en mouvement cette énumération.¹ Ce n'est

ou: "elle fait que je pardonne."

Dans les deux cas c'est pourtant "Elle"
l'instigatrice de l'action de pardonner.

cf. aussi A. Kittang, op.cit., p.317,
note 12.

1. Il est peut-être vrai que ce genre d'énumé-
ration ait, ailleurs, un pouvoir d'évocation
presque magique; cf. S. Bernard, Le poème
en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours,

justement qu'un rêve, inefficace, et nous savons que pour Rimbaud comme pour Baudelaire : "l'action n'est pas la soeur du rêve."¹

Les activités, d'ailleurs, commandées et permises par la Vampire au poète incapable d'une action indépendante (ce qu'elle lui "laisse"), ce sont justement des activités de comédien, pauvres restes d'une activité plus vigoureuse :

"(Elle)... commande que nous nous amusions avec ce qu'elle nous laisse, ou qu'autrement nous soyons plus drôles."

Nous savons depuis notre analyse de L'Eclair² que l'amusement égale : "feindre", "fainéanter", "rêver", "se plaindre", "se quereller"... activités toutes également inutiles.

L'ordre d'être "plus drôle" ne semble pas au premier

Paris, Mizet, 1959, p.183 : "La suppression fréquente du verbe, la construction par juxtaposition amènent la phrase à n'être plus, bien souvent, qu'une énumération pure et simple : dans ce style "déconstruit" les mots valent par eux-mêmes, par leur pouvoir évocateur..."

p.203 : "Les mots ayant reconquis toute leur puissance signifiante, il suffira de nommer les choses pour que chacune se lève en épanouissant à nos yeux toute la gerbe d'images, de sentiments, d'idées qu'elle tenait enfermée."

Mais ces énumérations expriment, à notre avis, toujours le désir d'évoquer plutôt que la réalité concrète. Le rêve de la vigueur n'est-il pas toujours futur? (cf. Le Bateau Ivre).

1. Le Reniement de St Pierre, Les Fleurs du Mal.
2. cf. supra, chapitre VI, pp.218-223.

abord rappeler le jeu du comédien. La parenté existe pourtant. Ne veut-"Elle" pas que, comme les "maîtres-jongleurs" de Parade, comme le prestidigitateur de Nuit de l'Enfer, il apprenne à être plus "habile", qu'à la place de la force créatrice qui lui fait défaut, il développe en lui, comme eux l'ont fait, la ruse, la maîtrise, l'expertise.¹

L'image du poète / pantin est, de tous les points de vue, l'extrême antithèse de l'image du poète agissant. Nous devons cependant nous demander si la passivité n'était pas, dans la Lettre du Voyant, une qualité essentielle du poète objectif qui avait souhaité qu'"On (le) pense".² Comment se fait-il qu'une qualité d'abord désirée soit maintenant dédaignée?

Nous croyons qu'il s'agit ici encore une fois d'un jeu des perspectives changeantes. La passivité rêvée par le poète Voyant dans la Lettre du Voyant, passivité éveillée, n'empêchait pas l'action. Au contraire, elle permettait à une autre action, plus vaste, de s'accomplir à travers lui : celle de la création de l'univers rêvé. Le poète participait ainsi passivement à l'acte créateur. Sa passivité se faisait créatrice, agissante.

1. Une vieille acception du mot "drôle" : homme roué, coquin (Grand Robert). Pour cette notion de la "maîtrise", voir chap. VI, p.232 et p.238.

2. cf. chap. II, pp.30-31.

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.