

Pour se venger de cette déception, le poète se fait "auteur" ou "inventeur" sur un autre plan, inférieur : au drame réel, à l'action, à la vie, il substitue un texte qui en est le reflet déformé : parodie, comédie, et finalement, littérature.¹ "Conteur", il avoue maintenant qu'effectivement il a créé lui-même "toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames."²

Mais encore, en deuxième lieu, nous voyons ici un narrateur toujours aux prises avec son personnage, cherchant à le dénigrer, à le miner, ou bien à le supprimer par motif de vengeance. Il lui en veut de son inefficacité, de son incapacité de mener, définitivement, à bien l'entreprise. Ces attentats sur son personnage, ces continuelles interventions dans le drame qui se joue au niveau des personnages, l'engagent, en fait, dans un autre drame et font de lui un acteur de ce drame : *dramatis persona*.³

Pour ce nouveau drame un autre "schéma" dramatique se présente à nos yeux. L'ancienne relation tri-partite du

1. cf. supra, p.88. Pour le développement de ces idées : voir chapitre V, pp.187-193, et pp.201-202.

2. Adieu. (C'est nous qui soulignons)

3. L'idée de ce double drame dans lequel est engagé le poète est exprimée aussi par E. Rhodes Peschel, Flux and Reflux, Ambivalence in the poems of A. Rimbaud, Genève, Droz, 1977, p.124 :

"In thus assuming his different rôles, Rimbaud portrays his other selves in dramatic interaction...."

And Rimbaud's roles, the *dramatis personae* of his productions, relate not only to the audience and the author, but also, and most profoundly to each other."

alors une fois de plus toute l'ambiguïté, la dualité de Rimbaud, qui se manifeste dans les deux courants sensibles dans toute l'oeuvre du poète :

- l'action, le mouvement, l'élan vers un but,
- l'arrêt, le jeu, la parodie, l'aveu de l'échec.

CHAPITRE IV

THEATRE JOYEUX. THEATRE PRIMITIF

Théâtre joyeux, Théâtre primitif

Nous avons découvert, au chapitre précédent, le caractère essentiellement négatif de la "comédie" rimbaldienne : elle contrecarre tout mouvement, toute progression, comme nous allons le voir confirmé encore aux chapitres suivants.

Mais elle s'insère aussi dans une action plus vaste, dans un drame qui dépasse le drame textuel. Elle fait partie d'un mouvement qu'elle ne saurait nier, d'un effort continuellement renouvelé par le poète pour "arriver à l'inconnu". - Or, cet "élan mystique"¹ paradoxalement, semble-t-il, s'exprime aussi, souvent, dans la poésie de Rimbaud, en images théâtrales. - Nous revenons donc maintenant à la double conception, à la double fonction du théâtre dans cette poésie, et que nous avons déjà relevée dans la Lettre du Voyant.²

Dans ce chapitre il sera question de ce théâtre que nous avons nommé ailleurs : théâtre surnaturel, théâtre primitif³. Il s'agit du spectacle joyeux, féerique, dionysiaque, qui semble surgir spontanément dans les poèmes de la naissance, de la création d'un univers nouveau et chaotique.

Au chapitre suivant nous analyserons les images du spectacle parodique⁴ ("spectacle de l'incompétence"⁵) qui

1. Brouillon (Alchimie du Verbe), S. Bernard, éd. citée, p.338.

2. supra, chap. II, p.45.

3. chap. I, p.5, p.12.

4. cf. chap. I, p.6, p.12.

5. R. Chambers, L'Art sublime du comédien, in: Saggi e ricerche di letteratura francese, vol. XI, Milan, 1971, p.200

se déroule dans l'espace restreint de la "scène", lieu artificiel, et qui impose ses lois contraignantes aux personnages et à l'action.

Ces deux notions sont pourtant confondues dans la poésie de Rimbaud à tel point qu'il est souvent difficile, voire impossible, de les séparer. D'après une certaine théorie de l'évolution du théâtre, les deux conceptions : théâtre sacré - théâtre profane, ne seraient pas consubstantielles, mais consécutives. Fondée en premier lieu sur une interprétation de quelques remarques faites par Aristote dans sa Poétique,¹ cette hypothèse a été reprise par Nietzsche.² Bien qu'encore très

1. Aristote, La Poétique d'Aristote, trad. A. Hatzfeld, M. Dufour, Lille-Paris, Le Bigot Frères et Félix Alcan, 1899, pp.13 / 15.

IV-7.) "Donc la tragédie, issue d'improvisations (comme aussi la comédie : la tragédie doit sa naissance à ceux qui préludaient au dithyrambe; la comédie à ceux qui préludaient aux chants phallickes, qu'on exécute aujourd'hui encore dans beaucoup de villes), s'accrut peu à peu grâce aux poètes qui développaient tout ce qui semblait lui être propre; puis après avoir subi de nombreuses transformations, elle se fixa, dès qu'elle fut en possession de sa forme propre."

8.) "La tragédie ne passa que tard des fables courtes à sa juste grandeur, et du style plaisant, qu'elle tenait de son ancienne forme satyrique, à la noblesse."

9.) "D'abord on se servait du tétramètre, parce que la poésie était satyrique et faisait une plus grande part à la danse..."
(souligné par nous).

2. F. Nietzsche, L'origine de la tragédie dans l'esprit de la musique, Paris, Mercure de France, 1901.

contestée¹ de nos jours, surtout en ce qui concerne les diverses étapes de son évolution,² elle est considérée aujourd'hui par beaucoup de théoriciens du théâtre comme un fait historique.³

Cette conception cohérente de l'évolution du théâtre, à partir de la danse sauvage, en passant par les rites religieux - rites dionysiaques - jusqu'à l'avènement d'un théâtre "représentatif", n'est pas, c'est évident, présente en tant que telle chez Rimbaud. Mais cette théorie nous permettra néanmoins de rassembler des images isolées dans sa poésie, que le poète n'avait sans aucun doute pas l'intention de réunir, mais dont il a peut-être, quand même, obscurément senti le rapport.

1. cf. G. Steiner, Introduction, Homo Ludens, London, Temple Smith, 1970, p.14:

"On present evidence, Huizinga's confident account of the ritual origins of Greek drama looks badly out of date."

2. G.F. Else, The Origin and Early Form of Greek Tragedy, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1965.

3. R. Pignarre, Histoire du théâtre, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.

A. Artaud, Le théâtre et son double, Paris, Gallimard, 1964.

L. Serrano, Jeux de masques, Paris, Nizet, 1977, Introduction.

C. Sachs, World History of the Dance, London, Allen & Unwin, 1938.

H.D.F. Kitto, Greek Tragedy, London, Methuen, 1939.

K. Mantzius, A History of Theatrical Art in Ancient and Modern Times, (vol.I : The earliest times), Gloucester, Mass., Peter Smith, 1970.

La première étape dans cette évolution serait le théâtre "primitif". Dans la poésie de Rimbaud il se déploie en spectacles multiples : danses, féeries, fêtes, défilés, carnavaux, cirques, - toujours accompagnés¹ d'autres symboles de la joie, de la naissance, de la fertilité, de la création : fleurs, couleurs, mouvement, musiques, amours, lumière, - véritable théâtre "total" tel qu'il est défini par Artaud :

"Lier le théâtre aux possibilités de l'expression par les formes, et par tout ce qui est gestes, bruits, couleurs, plastiques, ... c'est le rendre à sa destination primitive, c'est le replacer dans son aspect religieux et métaphysique, c'est le réconcilier avec l'univers." 2

C'est parce que ce théâtre s'insère dans le contexte de la création cosmique, que nous lui découvrons un rapport avec le théâtre primitif. C'est dans la mesure où le théâtre rimbaldien agit, comme les anciens rites religieux qui "imitaient" le mystère de la création dans le but de transcender effectivement l'imitation et de devenir "création", - c'est dans la mesure où il se fait "tremplin"³ vers "l'autre monde",⁴ que nous pouvons parler d'un théâtre "primitif", "surnaturel" chez Rimbaud.

-
1. Le contexte est important puisque nous retrouvons les mêmes images dans la poésie de Rimbaud dans un autre cadre, le cadre "artificiel" que nous allons étudier au chapitre suivant. Elles n'auront alors plus la même ampleur, ni la même signification.
 2. A. Artaud, op.cit., p.108.
 3. L. Serrano, op.cit., p.9 : "tremplin vers Dieu".
 4. Ouvriers.

Car le théâtre primitif se distingue du théâtre moderne en ce qu'il "représente" le processus de la création, non pas la création accomplie. Il doit donc servir à amorcer la véritable création, et, par là, s'y intégrer, arrivant à la création elle-même. (Le théâtre moderne, par contre, est imitation et parodie du produit fini : "le Double... de cette réalité quotidienne et directe dont il s'est peu à peu réduit à n'être que l'inerte copie, aussi vaine qu'édulcorée."¹)

La fonction du théâtre primitif est donc celle de médiateur, de catalyseur, et s'apparente en ceci à la fête, telle qu'elle est définie par Caillois :

"L'homme vieillit et meurt...
La nature, à l'approche de l'hiver, perd sa fécondité et semble dépérir. Il faut recréer le monde, rajeunir le système... Il faut qu'un acte positif assure à l'ordre une stabilité nouvelle. On a besoin qu'un simulacre de création remette à neuf la nature et la société. C'est à quoi pourvoit la fête."²

"La fête se présente en effet comme une actualisation des premiers temps de l'univers, de l'Urzeit".³

"On se rend au lieu où l'ancêtre mythique a façonné l'espèce vivante dont procède le groupe..."

Des acteurs miment les faits et les gestes du héros..."

-
1. A. Artaud, op.cit., p.74.
 2. R. Caillois, L'Homme et le sacré, Paris, Gallimard, 1950, p.119.
 3. ibid., p.130.

Il s'agit, en effet, de rendre présents et agissants les êtres de la période créatrice, qui seuls, ont la vertu magique capable de conférer au rite l'efficacité désirable." 1

Chez Rimbaud, cette tendance vers la transcendance, cet effort pour s'emparer du surnaturel afin d'animer la représentation et afin de la transformer en Création, n'est évidemment pas à prendre au sens étroitement religieux. Dans sa poésie cette tendance s'exprime dans un mouvement vers les hauteurs, vers la lumière, qui sont symboles de l'inconnu. Cette montée vers les hauteurs est particulièrement évidente dans le poème Villes I, poème de la création cosmique, chaotique :

"C'est un peuple pour qui se sont montés ces Alléghans et ces Libans de rêve."

"... des vêtements et des oriflammes éclatants comme la lumière des cimes."

"Sur les passerelles de l'abîme et les toits des auberges l'ardeur du ciel pavcise les mâts."

"L'écroulement des apothéoses rejoint les champs des hauteurs..."

"Au-dessus du niveau des plus hautes crêtes..."

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

"Là-haut..." 2

Il est important pour notre sujet de préciser tout de suite que, pour nous, cette Ville qui n'est pas "ville" mais qui est plutôt vision de tout un univers, est elle-même

1. R. Caillois, op.cit., p.138.

2. C'est nous qui soulignons.

Pour le mouvement en sens inverse dans ce même poème, voir plus loin, p.126.

un symbole de cet "autre monde", ou de "l'inconnu" que cherche le poète. Ailleurs il la nomme, plus explicitement, toujours au pluriel : "les splendides villes" :

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

Le rapport entre l'image des "Splendides Villes" et la "Cité Sainte" de l'Apocalypse, ville idéale, ville rêvée, a d'ailleurs déjà été noté par plusieurs critiques.¹ - Nous découvrirons dans la poésie de Rimbaud d'autres évocations de "Villes Splendides",² bien que parfois parodiées. Dans chacune de ces Villes, l'absence ou la présence du théâtre, le rapport particulier entre la ville et le théâtre, seront significatifs.

Venons-en maintenant au théâtre surnaturel. Nous allons voir que la plupart des "spectacles" dont il sera question dans ce chapitre, se caractérisent par ce même mouvement ascendant que nous avons signalé plus haut, ou bien, tout au moins, par un mouvement énergique qui semble se diriger vers un but, et que nous supposons être : "l'autre monde".

1. cf. E. Ahearn, Imagination and the Real : Rimbaud and the City in nineteenth century Poetry, in : Revue de Littérature Comparée, Paris, Didier, 47, 1973, pp.529/530 : "the city as a symbol of transcendence...".

cf. J. Dubreuil, La fin d'"Une Saison en Enfer", in : Rimbaud Vivant, no.1, 2e trimestre 1973, p.42.

cf. aussi notre interprétation de Villes I, infra, pp.134-137.

2. "Est-elle almée?" cf. infra, pp.122-125.

Villes II, chapitre V, pp.193-195.

Ville, chapitre V, pp.195-199.

La Danse

La danse est en toute probabilité la forme la plus ancienne du "spectacle".

En premier lieu, évidemment, elle n'est qu'expression physique et spontanée de la joie, - mais, portée jusqu'à l'extase, elle peut opérer une transformation du danseur : "In the ecstasy of the dance man bridges the chasm between this and the other world, to the realms of demons, spirits and God... Whosoever knoweth the power of the dance, dwelleth in God...".¹

La danse provoque la perte de l'individualité et rend possible la communion de l'être ainsi purifié (dépouillé de sa lourdeur humaine), avec le cosmos - Dieu. Le danseur devient un autre, la danse devient le moyen pour atteindre l'autre. D'ailleurs, les masques adoptés par nos ancêtres, en cachant l'individu, devaient souligner cet effort de dépersonnalisation et appuyer les gestes du danseur pour invoquer le surnaturel.

La danse acquiert très tôt une dimension religieuse et s'associe aux rites exécutés par l'homme primitif, - les peintures rupestres nous en livrent la preuve. Elle "fut le premier acte religieux. Les mythologies de la Grèce et de l'Asie anciennes la prennent pour symbole de l'acte créateur."²

1. C. Sachs, op.cit., p.4. .

2. R. Pignarre, op.cit., p.7.

Mais c'est effectivement à partir du moment où elle s'organise en rythmes et en gestes traditionnels, donc plus efficaces, qu'elle s'approche du "spectacle". La foule se divise alors en participants et en spectateurs : le spectacle est né. Désormais ce ne seront que les initiés qui sauront exécuter la danse. Elle-même devient à ce moment-là véritablement "représentation", ou "imitation" dirait Aristote,¹ conçue consciemment comme telle.

La signification de chaque danse dépend donc, non seulement de la psychologie du danseur, de la volonté chez lui de transcendance, mais encore de tout un contexte historique, sociologique, et, finalement, artistique. - Aussi allons-nous voir dans le théâtre rimbaldien toute une variété de danses différentes, de la plus primitive jusqu'aux formes proprement artistiques.

La danse chez Rimbaud

La fascination qu'exerce "le mouvement giratoire"² sur Rimbaud est évidente dans toutes ses poésies, même dans les premiers poèmes qui, pour la plupart, n'invoquent pas encore le "surnaturel". La volonté de se livrer au mouvement rythmé : expression de la joie (Etrennes des orphelins), ou de la rage (Mes petites amoureuses), existe donc chez Rimbaud (comme déjà chez les premiers hommes) en dehors de toute dimension religieuse ou de toute notion de spectacle:³

-
1. cf. R. Pignarre, op.cit., pp.9-11.
 2. J. Plessen, Promenade et poésie, La Haye - Paris, Mouton & Cie, 1967, p.126.
 3. La déclaration de F. Rust, Dance in Society, London, Routledge and Kegan Paul, 1969, p.10 :

"Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur
les flots." (Bateau Ivre)

Mais c'est surtout dans les Illuminations que nous
trouvons la danse qui opère la transformation du danseur,
(ou de la danseuse, - elle est souvent féminine chez Rim-
baud), en un être qui communique avec l'univers. Là l'uni-
vers entier semble collaborer à la renaissance, à la créa-
tion de ce nouvel être.

La danse s'inscrit donc vraiment dans la tentative dé-
miurgique du poète :

"Rimbaud a cru trouver dans la danse onirique une
sorte de vérité existentielle qui lui apportait
une prodigieuse exaltation de son moi en même
temps qu'elle le réconciliait avec l'univers." 1

La Danse - création cosmique -

Phrases

Fairy

Being Beateous

L'antithèse: "Est-elle almée?"

Le poème Phrases évoque des moments isolés de l'expé-
rience poétique de Rimbaud, (surtout à partir de la 4e
Phrase). Dans la 5e Phrase le poète saisit un de ses
moments d'extase qu'aucun doute ne vient troubler, -
justement parce qu'il ne s'agit là que d'un moment isolé,
parce qu'il n'y a pas de suite :

"J'ai tendu des cordes de clocher à clocher;
des guirlandes de fenêtre à fenêtre; des
chaînes d'or d'étoile à étoile; et je danse."
(Phrases)

"Dancing is an instinctive mode of muscular
reaction - whose function is either to
express feeling or emotion or, at other
times, simply to express 'excess energy',"
souligne ce même phénomène.

1. J. Plessen, op.cit., p.129.

"Avant la danse, le monde s'offrait à lui comme un assemblage fortuit d'objets disparates (clochers, fenêtres, étoiles); c'est lui maintenant qui, par le mouvement, va lier cet espace hétérogène, lui, centre d'un espace parfaitement fermé, où les horizons, tenus en laisse, ne fuient plus."¹

Plessen retient de cette Phrase surtout l'impression d'un espace fermé. Pour nous, ce qui nous apparaît d'abord comme frappant dans cet espace, c'est l'ouverture : le danseur étend la main, vers les étoiles, vers l'infini. La danse ressemble ici au vol - mais au lieu de "rouler dans les étoiles" comme le clown de Banville,² ce danseur cherche à s'approprier l'univers, à le subjuguier (cordes, chaînes). Et, finalement, ne danse-t-il pas de joie, devant sa propre réussite? Ne s'est-il pas, momentanément, confondu avec le dieu-créateur : n'a-t-il pas créé, pour lui-même, un nouvel espace?

Les deux poèmes, Fairy, et Being Beauteous, évoquent une naissance, ou peut-être faudrait-il dire une renaissance. Comme dans les rites de Dionysos, et comme dans le cycle de la nature, la renaissance est toujours précédée par la destruction :

"L'ardeur de l'été fut confiée à des oiseaux muets et l'indolence requise à une barque de deuils sans prix par des anses d'amours morts et de parfums affaissés.

Après le moment de l'air des bûcheronnes à la rumeur du torrent sous la ruine des bois, de la sonnerie des bestiaux à l'écho des vales et des cris des steppes." (Fairy)

"Des sifflements de mort et des cercles de musique sourde font monter et trembler

1. J. Plessen, op.cit., p.131.

2. Odes Funambulesques

comme un spectre ce corps adoré; des bles-
sures écarlates et noires éclatent dans
les chairs superbes." (Being Beateous)

Mais voici que le nouvel être frissonne, se met à danser
et par là ranime toute la nature, se confond avec elle :

"Pour l'enfance d'Hélène frissonnèrent les
fourrures et les ombres..."

Et ses yeux et sa danse supérieurs encore..."
(Fairy)

"Les couleurs propres de la vie se foncent,
dansent, se dégagent autour de la Vision,
sur le chantier. Et les frissons s'élèvent
et grondent..." (Being Beateous) 1

C'est le moment de triomphe, l'accord complet, la com-
munion de l'univers et de la danseuse. (Dans Being
Beateous il y a même accord du poète/spectateur qui est
absorbé dans la transformation de l'Etre : "Oh! nos os
sont revêtus d'un nouveau corps amoureux.")

Ici, spectacle et création se confondent. Remarquons
justement que le spectacle dans la création organique sem-
ble s'organiser inconsciemment en spectacle théâtral. Les
éléments du paysage semblent se disposer naturellement en
décor :

"Pour Hélène se conjurèrent les séves ornamen-
tales...". (Fairy)

L'Etre de Beauté évolue "devant une neige", suggestion
d'une mise en scène, sans pour autant la dessiner de façon
plus précise.

Mais dans ces deux poèmes, le spectacle, surgi sponta-
nément, ne s'achève pas, ne semble pas aboutir. Dans les
deux poèmes, après la danse triomphante, il se produit une
chute, ou une réduction :

"Le canon sur lequel je dois m'abattre à travers

1. C'est nous qui soulignons.

la mêlée des arbres et de l'air léger!"
(Being Beateous)¹

L'image guerrière, appuyée par l'image de la chute du poète, signale une défaite, qui jette alors le doute sur la métamorphose qui vient de se produire. Cette métamorphose, était-elle complète? C'est ici que nous frappe l'ambiguïté du terme : "revêtus". Le nouveau corps" ressemble alors plutôt à un vêtement, ou à un costume - un masque.² La transformation du poète en "autre", la communion avec l'Etre de Beauté et avec l'univers entier, n'était que transitoire, n'était qu'apparence, n'était justement que spectacle.

Dans Fairy, également, le caractère théâtral du spectacle s'accuse à la fin du poème :

"Et ses yeux et sa danse supérieurs encore...
au plaisir du décor et de l'heure uniques."

Spectacle admirable, spectacle "supérieur", la danse d'Hélène évolue pourtant dans un cadre soudain rétréci. Si, dans la grande transmutation cosmique annoncée au début du poème, l'élément théâtral était peut-être déjà obscurément présent, il n'imposait pas ses limites à cet univers. Or, tout ce mouvement semble maintenant se figer dans un cadre dont nous reconnaissons immédiatement le caractère "ornemental", théâtral : "décor" artificiel, et non nature vivante.

1. D'après des recherches récentes, notamment l'article d'A. Guyaux, A propos des "Illuminations" (1. Note sur le mot illisible de Villes. 2. Y a-t-il des textes sans titres dans les Illuminations?), in : Revue d'Histoire Littéraire de la France, Paris, Armand Colin, LXXVII, 1977, on ne peut plus considérer ces lignes comme faisant partie du poème Being Beateous. Notre interprétation est basée sur l'état du texte antérieur à cette découverte.
2. Nous allons voir au chapitre VI, p.253, quelle est l'importance du "masque" chez Rimbaud.

L'équivoque de cette nature devenue décor est accrue par l'adjectif qui le qualifie : "décor et (...) heure uniques." Le qualificatif ("uniques") impose au spectacle des limites dans l'espace et dans le temps. La création espérée ne se poursuivra donc pas dans l'éternité, mais s'achèvera, ici et maintenant, dans ce cadre immobile.

Dans les deux poèmes nous avons vu la nature s'organiser autour de la danseuse. Tout conspire pour qu'elle puisse naître et exister. Mais dans les deux poèmes, également, nous avons été témoin d'un échec : le dépassement du spectacle ne s'est pas réalisé.

Il existe une troisième "danseuse" chez Rimbaud, "l'almée"¹, qui est en même temps "savante", et peut-être sorcière,² dont nous verrons non pas la naissance, mais la destruction :

"Se détruira-t-elle comme les fleurs feues...
Devant la splendide étendue où l'on sente
Souffler la ville énormément florissante!"

cf. aussi notre Conclusion, p.255.

1. "Est-elle almée?" (Derniers Vers.)
2. D'après le Grand Robert :

almée : danseuse d'Orient (de l'arabe : almé, proprement savante)

D'après le Petit Robert :

almée : danseuse égyptienne (1785 aluma "savante"), Suzanne Bernard (éd. citée, p.441, note 1) et Antoine Adam (éd. citée, p. 938, note 1) sont d'accord pour dire que "l'almée est une danseuse dans les Indes." Ajoutons-y un passage tiré de l'article de B. Leuilliot, Rimbaud, lecteur de Michelet, in : Revue d'Histoire Littéraire de la France, Paris, A. Collin, no.5, sept/oct.1974, p.856.

Curieusement, il semble que, ici, au lieu de collaborer à la création cosmique, comme dans les poèmes Fairy et Being Beateous, cette danseuse doit en fait s'effacer avant que la création puisse avoir lieu. L'image puissante de l'existence virtuelle de la ville (noter le subjonctif de "sente": on la sent déjà souffler, on ne la voit pas encore), - surgit au moment même où la question de la destruction de la danseuse est posée. Quelle peut donc être la raison de l'échec de cette danse?

Dans ce poème il existe une rupture très évidente entre la première et la deuxième strophes, rupture qui met en relief le **contraste** entre la "ville" d'un côté, et le monde de la "danseuse" de l'autre. Cette ville soufflante, "énormément florissante", nous rappelle la Ville gigantesque de Villes I : elle est associée à la lumière, à une vaste étendue. Le participe présent de "florissante" donne l'idée d'une floraison active, progressive. - N'assistons-nous pas ici, "aux premières heures bleues", (heures

"Une 'almée', nous dit-on, est une danseuse indienne. La glose devrait aussi tenir compte de l'étymologie : âmet, en arabe, c'est 'savante', du verbe qui signifie 'savoir', savoir la poésie, le chant, la danse. La sorcière n'est-elle pas destinée, selon Michelet, à 'rentrer' un jour 'dans les sciences'..."

Précisons que Leuilliot vient de relever (p.855) des ressemblances entre notre poème et un texte tiré de La Sorcière de Michelet. Notons particulièrement que les "sorcières sont, dans le livre qui leur est consacré, 'filles de la mer et de l'illusion', et que le sabbat prend chez l'auteur, l'aspect "d'un vaste bal masqué, à déguisements fort transparents". (p.856).

(Signalons encore que d'après Leuilliot, "l'adjectif (almé) figure déjà dans Les Chercheuses

magiques¹) à la naissance d'une "Splendide Ville"?

L'almée, en revanche, est comparée d'emblée aux "fleurs feues", fleurs mortes. Elle appartient au monde des "derniers masques", des "fêtes de nuit", tout un monde artificiel donc, monde de l'illusion, monde créé avec science, peut-être, et monde du spectacle dont nous allons voir au chapitre suivant toute l'importance.

Et n'est-ce pas là la raison pour laquelle il est "nécessaire" qu'elle meure? N'est-ce pas pour s'être intercalée entre le poète-Corsaire-Pêcheur² (ou Pêcheuse) et "La Ville Splendide", par lui recherchée, - n'est-ce pas pour avoir employé tout son art de séduction, tout son savoir, tout son pouvoir enchanteur pour convaincre les "masques" de son existence, douteuse? Notons justement la forme interrogative : "est-elle almée?" - son identité n'est jamais vraiment établie. Mais le poète ne s'est-il pas laissé séduire pendant un moment? N'a-t-il pas pénétré lui aussi dans le rôle : "Pêcheuse", "Corsaire"?

de poux, sous sa forme usuelle et pour qualifier la science, 'la science aux bras almes'. Or, cette image ne figure pas dans ce poème.)

1. cf. aussi "l'aube d'or" de Promontoire, à laquelle nous faisons allusion plus loin, pp.140-141.
2. Il n'est pas difficile de reconnaître le poète dans ces personnages associés à la mer.

La Pêcheuse nous rappelle d'ailleurs le "Pêcheur" de Mémoire. La "chanson" du Corsaire est peut-être la poésie.

Ne s'est-il pas rendu coupable, lui aussi, d'avoir "cru" aux "fêtes de nuit sur la mer pure"? Justement, avec quel regret ne reconnaît-il pas la nécessité de la destruction de l'illusion : "C'est trop beau! c'est trop beau!"

La mort de la danseuse est nécessaire, nous le comprenons à présent, pour que le poète, arrivé au seuil de la véritable ville, puisse y entrer¹. La danse de l'almée, au lieu de dépasser le monde du "spectacle" pour se joindre à la Vision, devient l'obstacle entre le poète et la vision de la vérité. Elle doit échouer précisément parce qu'elle s'est retranchée dans un cadre trop étroit, et nous savons que ce n'est que dans la mesure où la danse s'inscrit dans le processus de la création cosmique qu'elle réussit, momentanément, à transcender ce cadre étroit du spectacle, à devenir Création elle-même.

Il existe dans la poésie de Rimbaud un autre type de danse, forme d'art, donc d'artifice : "Rondes Sibériennes" (Fête d'Hiver), "tarentelles" et "ritournelles" (Promontoire), qui parviendront encore moins à animer le cadre dans lequel elles se déroulent, cadre figé, architectural ou théâtral, contrastant avec le cadre cosmique. Ces danses appartiennent au spectacle parodique qui sera analysé au chapitre suivant².

1. Nous renvoyons le lecteur encore une fois à la phrase d'Adieu :

"Et à l'aurore....nous entrerons aux splendides villes", déjà citée. (supra, p.115).

2. chapitre V, pp.179-180.

La danse sauvage : Villes I

Chez nos ancêtres, la danse "sauvage" avait certainement un but magique : charmer tel dieu pour rendre la chasse profitable, ou tel autre dieu pour protéger la moisson. Elle représentait donc le geste de l'homme impuissant, vers un dieu tout-puissant (ou des dieux tout-puissants), une incursion dans le domaine de la magie, un effort pour s'emparer du pouvoir magique.

Dans la poésie de Rimbaud, la danse sauvage semble occuper une place terminale. Dans Villes I : "Les sauvages dansent sans cesse la fête de la nuit", et dans Mauvais Sang : "Cris, tambour, danse, danse, danse, danse!" elle marque la fin d'une expérience.

Villes I évoque le surgissement magique ("de rêve ") d'un paysage qui semble être en train de "se monter". Nous avons déjà signalé le mouvement ascendant de cette Ville qui semble vouloir s'établir en haut, semble vouloir se stabiliser.¹ Mais ce mouvement est constamment contrecarré par un mouvement vers le bas :

"l'écroulement des apothécèses"

l'effondrement du "paradis des orages"

le mouvement des cascades - des avalanches

l'inversion de la mer et du ciel.

La présence des images "théâtrales"²:

1. cf. supra, p.114.

cf. aussi chap.V, p.181.

2. cf. aussi S. Bernard, Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, Paris, Nizet, 1959, p.193, note 274 :

plateformes¹
 corporations de chanteurs
 cortèges de mabs
 Bacchantes
 danses sauvages

semble contribuer à l'instabilité de la Vision. N'est-ce pas un théâtre qui tend vers l'absolu, et qui voudrait à chaque moment se réaliser, théâtre joyeux, exalté par la proximité du triomphe, - mais qui, en même temps, semble invoquer désespérément quelque force magique pour déclencher le mouvement, pour opérer la métamorphose et parvenir à la transcendance? Toutes ces images théâtrales sont, d'après notre interprétation, l'expression d'un vain espoir, ou d'un désespoir profond.

Ces "corporations de chanteurs géants" sont vêtues de "vêtements et d'(..) oriflammes éclatants comme la lumière des cimes", justement pour atteindre par là aux sommets, et peut-être dans l'espoir de se transformer en "blanches

" Rimbaud enrichit, semble-t-il, le paysage réel de réminiscences théâtrales empruntées soit à Shakespeare ('cortèges de Mabs'), soit à Wagner ('corporations de chanteurs', souvenir des 'Minnesinger', 'cavernes des forgerons et des ermites', souvenir de Siegfried)..."

- i. Cette image devient "théâtrale" par rapprochement avec la scène ou avec les tréteaux, comme dans le poème Scènes où le "ponton de maçonnerie" (la définition de ce terme se trouve au chapitre V, p. 176, note 1) devient la scène où s'abattent les "oiseaux comédiens". Ici, les plateformes sont la scène où les Rolands accomplissent leur geste théâtral. (cf. infra, p. 128).

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.