

Rimbaud

ou la poésie du devenir

PAR JEAN-PIERRE RICHARD

I

Matin. « A trois heures du matin, la bougie pâlit : tous les oiseaux crient à la fois dans les arbres : c'est fini. Plus de travail. Il me fallait regarder les arbres, le ciel, saisis par cette heure indicible, première du matin... »

Cette heure indicible, c'est l'heure rimbaldivienne par excellence, l'heure du commencement absolu, de la naissance. Rimbaud se lève en même temps que le soleil. Trois heures du matin : c'est entre nuit et jour, la première s'achève, mais le second n'a pas encore vraiment paru. Et dans ce creux temporel, cet hiatus sensible nommé aube, se produisent soudain une explosion de force et de pensée, une brusque giclée d'existence. D'un seul coup le silence se fait cri, l'immobilité se mue en un frisson d'ailes battantes, un charme a saisi arbres et ciel. Moment vertigineux et puissamment ambigu où quelque chose se détruit (*C'est fini. Plus de travail*), pour que quelque chose d'autre se produise. C'est ce même moment, cette même fulgurante naissance de la pensée à elle-même que décrit aussi la fameuse lettre du *Voyant* : « Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute... » Un autre on ne sait comment issu du JE, mais qui « bondit » d'un seul coup de la profondeur intérieure sur « le devant de la scène » et l'emplit de sa frénésie. L'ancienne, la morose unité du moi éclate soudain et se métamorphose en une multiplicité véhémente. Et dans le même mouvement les choses se libèrent aussi ; elles échappent à l'empire de l'habitude ou de la raison ; elles jaillissent et s'éparpillent aux quatre coins d'un ciel tout neuf.

JEAN-PIERRE RICHARD

Vie dégagée, Ainsi se réalise, sous sa forme la plus
ou vie dérégulée ? spontanée, la plus merveilleusement im-
médiata, ce *dégagement* des sens et des
objets vers lequel tend toute l'ascèse rimbaldivienne. C'est
lui que chante de manière inoubliable le petit poème *l'Eter-
nité* :

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

Pour vivre ce pur élan, aucun effort n'a été nécessaire :
tout naturellement chaque aube change et recrée notre
être, retrouve un court instant la vraie vie. Mais l'aube
véritable ne dure qu'un éclair : redescendu dans la mono-
tonie, dans le ressassement du quotidien, l'être redevient
la proie des humains suffrages, des communs élans. C'est
alors que pour faciliter son envol, sa délivrance, Rimbaud
fait intervenir le « systématique et raisonné dérèglement
de tous les sens ». Si spectaculaire qu'il apparaisse, ne
nous laissons pas aveugler par ce trop fameux désordre :
il ne constitue pas l'essentiel de l'aventure rimbaldivienne.
S'il vise à fausser la sensation, à détraquer l'habitude, à
bafouer raison et beauté, s'il veut faire sortir le moi de
son assiette et les choses de leurs casiers trop bien éti-
quetés, c'est à seule fin de secouer l'être, et de lui donner
l'occasion de se dégager, donc de s'appréhender lui-même.
Dérégulé, le monde redevient mouvant et libre. Mais com-
prenons que le dérèglement constitue un exercice préalable
en vue d'une fin plus haute : et cette fin le dépasse et le
nie, puisqu'il s'agit au fond pour Rimbaud de découvrir,
dans et par le désordre, une sorte de règle nouvelle. Dans
la hiérarchie des gestes créateurs, plaçons donc le dérè-
glement bien au-dessous du dégagement ; il en représente
la face dure et tendue ; il en est à la fois le prélude et la
caricature. Leurs climats eux-mêmes s'opposent : d'un
côté volonté et souffrance, de l'autre souplesse, sponta-
néité. Pour symbole le dérèglement pourrait prendre l'af-
freuse verrue artificielle poussée sur le visage des *compra-
chicos*, alors que le signe idéal de la vie dégagée c'est l'aile
déployée, l'aube envolée.

Oiseaux débridés. « Exaltée ainsi qu'un peuple de co-
lombes », l'aube se gonfle donc vers
une plénitude roucouillante et plumeuse. Elle s'élève vers
une allégresse qui culmine et se crève soudain en un frou-
frou d'envols, de cris ou de paroles. Création merveilleu-
sement radicale : car rien n'y retient les oiseaux à l'arbre,
aucune atmosphère, aucun souvenir ; rien non plus n'y
rejoint le silence au cri ; aucune transition n'y relie le JÉ

à l'autre. Début absolu, l'aube envolée n'est un avènement que pour être en même temps une rupture. Sa fraîcheur est faite d'un oubli total : ainsi les saules de *Mémoire* « d'où sautent les oiseaux sans brides » restent pâles « comme une robe verte et déteinte », mais les oiseaux débridés ont eux-mêmes hérité de leur vigueur ; ils s'élancent avec la violence d'un jet de sang, d'un coup de tonnerre. Dans *Vies I* : « un envol de pigeons écarlates tonne autour de ma pensée ». Et cette pensée, cessant alors de s'habiter ou de se contempler elle-même, comme celle d'un Hugo, ou de se concentrer, de se vaporiser, de se bercer elle-même, comme celle d'un Baudelaire, — se projette violemment dans toute la diversité des choses. L'oiseau porte et promeut l'élan. Son aile déploie le ciel comme un éventail de routes ; elle signifie l'espace déchiré, le monde ouvert.

Faux départs. Parfois le monde s'entrouvre seulement : la bride se tend sans se rompre, quelque chose arrête l'envol. Ainsi dans le *Bateau Ivre*, faux symbole du délire, et qui incarnerait bien plutôt la difficulté de l'ivresse totale et de la véritable liberté. Au-dessus du bateau « presque ballottant sur ses bords les querelles et les fientes d'oiseaux clabaudeurs aux yeux blancs », toute une agitation volatile, mais non pas un envol. Ces oiseaux restent sur les bords du navire, qui n'est lui-même qu'une presque-île, non une île : liés à lui, ils n'ont pas la force de le quitter, c'est-à-dire de le désintégrer pour le faire renaître. Sa quille n'éclate pas, il ne peut pas « aller à la mer » : sa demi-folie n'arrive pas à le dégager vraiment de la réalité ancienne, de ce monde clos et continental — « l'Europe aux anciens parapets » — vers lequel il ne lui reste plus alors qu'à revenir.

Au thème dynamique de l'explosion ailée s'oppose ainsi celui, passif et insatisfait, de *l'essaim* : envol arrêté, mouvant, mais condamné à se mouvoir autour d'un centre immobile et à ne jamais se déployer, — ou celui encore du *bourdonnement*, bruit indistinct, tout prisonnier encore du silence, et qui n'arrive pas à s'élancer dans l'espace des sons, à vraiment naître. Ainsi dans *Enfance*, cet admirable poème du malaise, on voit un promeneur s'avancer dans un paysage de clôture, de vide et d'hostilité : les palissades sont « si hautes qu'on ne voit que les cimes bruissantes », l'auberge est vide, le château à vendre, l'église close. Ce bruissement d'arbres incarne une vie prisonnière, une vigueur à demi paralysée et trop faible en tout cas pour faire éclater sa prison : « L'essaim des feuilles d'or entoure la maison du général », « des fleurs magiques bourdonnaient ». Ces sensations engendrent à la fois un charme et un malaise, si on se souvient que

pour Rimbaud l'oiseau est aussi feuille ou fleur. Tout serait sans doute sauvé, et les vieux eux-mêmes, « enterrés tout droits dans le rempart aux giroflées », reviendraient à la vie — ils n'auraient qu'à se laisser porter par l'éclosion des fleurs et à traverser la muraille —, si les choses parvenaient à *s'exalter*, à prendre leur vol. Mais c'est le contraire qui se produit : à mesure que le voyageur avance, on voit disparaître autour de lui tous ces signes concrets du désir malheureux. Plus d'essaim ni de bourdonnement : bientôt même aucun bruissement, aucun frisson, aucun duvet de vie ; simplement une rugosité des surfaces : « les sentiers sont âpres » ; une léthargie atmosphérique : « l'air est immobile », et ce soupir, qui nous révèle pleinement la valeur originelle de l'oiseau : « Que les oiseaux et les sources sont loin. » Enfin l'inévitable conclusion : « Ce ne peut être que la fin du monde en avançant. »

Genèse. Aux origines du monde il y avait donc l'oiseau-source. Mais avant ces origines, quelle réalité mère, quelle aile repliée, quelle infra-source ? « Ta mémoire et tes sens, chante Rimbaud à l'homme libéré, ne seront que la nourriture de ton impulsion créatrice » : mais cette impulsion, qui contient en elle l'élan même de la vie et de la poésie, par quel miracle surgira-t-elle de l'expérience ancienne, sortira-t-elle tout armée des *sens* et de la *mémoire* ? Car si JE est un AUTRE, c'est bien je qui a produit cet autre, — et qui pourtant n'a *pas* pu le produire, puisque cet autre est justement un *autre*, un être radicalement neuf, incompréhensiblement étranger. « On me pense », écrit Rimbaud, mais *ce on* c'est aussi un *moi* ; cette pensée c'est encore, et plus que jamais, la mienne. Paradoxe d'un nouveau *cogito* — on me pense, donc je deviens —, qui constitue la clef de toute l'aventure rimbalienne : le mystère qu'interroge sa poésie, c'est précisément celui de ce passage, de cet avènement du *même* à *l'autre*, celui-là même en vertu duquel la nuit devient aussi du jour, le passé du futur, et le néant de l'être. C'est le mystère de la création.

Voyons donc dans les *Illuminations* un effort, le plus complet peut-être qui ait été tenté par aucun écrivain moderne, pour vivre humainement ce mystère. Considérons-les comme la description et comme l'opération d'une genèse : genèse intérieure de l'autre à partir du moi, mais aussi genèse extérieure d'un monde vrai à partir d'un monde d'impostures, enfin genèse d'une force, d'une « santé », d'une « franchise » nouvelles, à partir du besoin désespéré que l'homme moderne éprouve de cette force, de cette franchise, de cette santé. Car s'il anéantit les faux réels, le désir d'être réussit aussi à transformer le vide en

plénitude, à créer l'être. Toute l'œuvre de Rimbaud constitue ainsi comme un essai de réponse à la fameuse question posée dans le *Bateau Ivre* :

*Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et l'exiles
Million d'oiseaux d'or, ô future vigueur ?*

Ces nuits sans fond, Baudelaire avait déjà plongé en elles pour y trouver un noyau de l'ombre, un cœur de l'être : soleil couché, bijou perdu, souvenir effacé, lac antérieur, il s'efforçait toujours vers un vertigineux en-deçà de lui-même et du monde, à la poursuite du « Dieu qui se recule ». Mais Rimbaud ne poursuit plus le Dieu, il ne remonte plus aux sources : bien plutôt épouserait-il la descente du fleuve, ou la remontée des soleils. A la profondeur défendue, il veut arracher sa force, de la nuit il veut extraire sa charge de lumière. Puis il actualise ce jour en un or multiple et vivant, il le déploie, il le projette devant lui en un futur qu'il s'efforcera de rejoindre. Tel est bien chez Rimbaud le projet essentiel de la création poétique : convertir la nostalgie baudelairienne en un mouvement de conquête, transmuier le passé en avenir, brûler si possible le présent et à tous les niveaux de l'être, éveiller la *future vigueur*.

Being Bauteous. « Son corps ! le dégagement rêvé, le brisement de la grâce, croisée de violence nouvelle... » Ainsi surgit le *génie* : surgissement miraculeux, dégagement *rêvé*, car à l'inverse de l'envol des oiseaux il ne déchire pas la forme ancienne. La brisure s'y conjugue de croisement, la violence s'y ajoute à une grâce qu'elle transforme sans vraiment la détruire. Greffée sur la vie d'autrefois, une vie nouvelle s'y élève et s'y dégage sans rupture ; c'est le glissant plaisir de la métamorphose.

Plaisir continu, qui se développe en une durée, et qui peut donc acquérir valeur théâtrale, surtout quand il prend pour objet et lieu le corps humain lui-même. La métamorphose peut même alors constituer un vrai spectacle, avec scène, spectateur, narrateur. Ainsi à la fin de *Parade*, et dans *Being Bauteous*. On y voit toute une série de signes physiques, — frissons, tremblements des membres, éclat bizarre du regard —, trahir d'abord la montée de l'effervescence : mais comme c'est en des corps d'acteur ou de danseuse que se manifeste cette ébullition charnelle, la frénésie parvient à se discipliner selon la progression toute scénique d'une mimique ou d'une danse, d'un jeu de plus en plus intense. « Les yeux flambent, le sang chante. » Puis le corps se soulève, s'agrandit, « les os s'élargissent ». La danseuse abandonne bientôt tous les traits qui faisaient d'elle un individu particulier, elle cesse même d'être femme : surhumaine, désœuvrée, élevée à

l'échelle d'une vie plus vaste et moins personnelle, elle devient un *being bauteous*, un « être de beauté de haute taille », le lieu pur et quasi abstrait d'une existence en cours de dégagement. Nul doute que le goût rimbaldien du génie ou de la fable, des êtres immenses et détachés comme la légende, que son amour aussi des architectures colossales et amoncelées les unes sur les autres, « de la ville énormément florissante », bref que son obsession de la vie superlative ne correspondent à ce besoin essentiel d'accroître toujours davantage la forme afin de la faire déboucher et culminer en une autre forme, de la métamorphoser. Car normal, anormal, extraordinaire, génial, ce sont là quatre étapes de la même ascèse délivrante. Dans cet univers en extension, où le gigantisme signale une fécondité en acte, l'exemple des *comprachicos* nous révélait déjà la valeur créatrice de l'horreur : voici maintenant que le monstre libère l'homme de lui-même, qu'il lui permet de devenir génie.

Sang rouge, sang noir. La forme ancienne commence donc par s'évider, par mourir en quelque sorte à elle-même. On assiste à une spectralisation frénétique du corps : « Des sifflements de mort et des cercles de musique sourde font monter, s'élargir et trembler comme un spectre ce corps adoré. » Mais cela ne suffit pas encore : il faut que ce corps tremblant, agrandi, soulevé, succombe finalement à la poussée interne qui lui commande de toujours s'accroître davantage. Soudain son épiderme éclate et le sang coule, comme le jus d'un fruit trop mûr, d'une pulpe à l'étroit dans sa peau. La blessure n'a chez Rimbaud aucun sens sadique : elle déverse une vie, exprime une pléthore, et c'est pourquoi le sang qui coule se marie si souvent chez lui à d'autres images de frénésie heureuse, feu qui flambe, fleurs qui s'ouvrent, « qui teintent, éclatent, éclairent ».

Voici donc « des blessures écarlates et noires », qui « éclatent dans les chairs superbes ». Ces blessures sont noires, parce que le noir s'associe toujours chez Rimbaud au rouge, dont il constitue un état limite : il est un rouge foncé, intense, excessif, un rouge dont la véhémence serait déjà à demi explosée. Souvenons-nous qu'il est aussi la couleur de la fermentation active, des « golfes d'ombre », et qu'il colore aussi, dans le sonnet des *Voyelles*, l'envol bourdonnant des mouches autour des cadavres, l'explosion des « puanteurs cruelles ». (*A, noir corset velu des mouches éclatantes Qui bombinent autour des puanteurs cruelles...*) Dans tous les cas, il signale un déchaînement, il colore un sang exaspéré. Après le noir, plus rien de possible que la mort, par éclatement et rupture, ou que la renaissance : et en effet, au bout de l'exaspération charnelle, on assiste

dans *Being Bauteous* à un dégagement léger comme une danse : « Les couleurs propres de la vie *se foncent, dansent, et se dégagent* autour de la Vision, sur le chantier... » Un nouvel être surgit de cette mort : « elle recule, elle se dresse », et cette nouveauté gagne par contagion le spectateur lui-même : « Oh ! mes os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux !... » Amoureux, ce nouveau corps, car il est une chair libre, sans frontières, ouverte à toutes les osmose, une chair qui « s'abat à travers la mêlée des arbres et de l'air léger », rejoignant un certain délire naturel. La métamorphose aboutit alors à un mélange de vie et de matière ; elle épouse une extase de perméabilité cosmique ; elle marque un premier accomplissement de cette force qui, dans sa virtualité, se nomme chez Rimbaud *jeunesse*, et dans son activité *amour*.

Stupras, fleur bleue. Que toute la jeunesse de Rimbaud n'ait été occupée que de l'amour, que de la recherche et de l'expression d'un certain état d'extase charnelle, c'est ce que nous prouvent abondamment ses premières œuvres. Emplies par des obsessions de pubescence, de turgescence, de gonflement ou de débordement, les *Poésies* sont visiblement travaillées par les « rousseurs amères de l'amour ». Leur intérêt premier tient même justement à ce que l'amour s'y enveloppe d'amertume, s'y colore de réprobation. Tout s'y passe comme si l'érotisme ne s'y acceptait pas encore, comme s'il y subissait une condamnation, y entraînait un dégoût. On y voit en effet le désir refusé s'y trahir sous les espèces les plus répugnantes, celles de la fermentation, de la pourriture ou de la scatologie. La description des stupras, — organes et substances —, la prédilection pour l'ordure, la pratique du jargon ou de l'argot, y sont pour Rimbaud des moyens de déguiser, et pourtant de manifester sa jeune force. En eux le jaillissement premier se trouve souillé ou parodié : en eux il est cependant contenu, et d'une certaine manière exprimé. Quand Rimbaud écrit par exemple à l'un de ses amis, — et cela au moment même où, travaillant aux *Illuminations*, il se trouve presque mystiquement plongé dans la contemplation de la nature —, que « la contemplotate de la nature (l') absorcule tout entier », il réussit à salir à la fois lui-même, le monde, sa contemplation, et son langage. Cet exemple montre bien que l'ignoble naît chez lui d'une pudeur retournée, et non d'un choix premier de la bassesse. L'obscène humilie un élan non assumé. Il est le signe d'une vigueur qui hésite encore à choisir le plein dégagement, c'est-à-dire l'inquiétante liberté, et qui tâche donc de se traduire indirectement, négativement, en provoquant dans le champ même du quotidien un malaise qui soit à la fois

JEAN-PIERRE RICHARD

destructeur et révélateur. Bref, le JE obscène n'ose pas encore s'avouer autre — tout en sachant fort bien qu'il n'est plus l'ancien Je. Il se laisse paralyser par toutes les facilités de la mauvaise foi.

Essaie-t-il, dans les *Poésies*, de briser ces facilités, s'efforce-t-il d'échapper à cette tentation du négatif, veut-il traduire son obsession par des moyens licites ? Le résultat n'est pas meilleur : car c'est alors pour chanter, comme pouvaient le faire dans le même temps un Glatigny ou un Coppée, de la façon la plus douceuse et la moins efficace, les attraits de la nature printanière, les charmes des jeunes filles que l'on voudrait bien embrasser, — sans oser, — la douceur des oiseaux qui chantent dans les arbres. Fadeur ou nausée, fadeur de la nausée, nausée de la fadeur, Rimbaud jeune ne sort pas de ce cercle. Pour lui pas d'autre choix que celui du mièvre ou de l'obscène, point de milieu entre l'excrément et la petite fleur bleue.

Auto-genèse. A partir des derniers poèmes au contraire, et surtout à partir des *Illuminations*, tout change. Rimbaud découvre, ou bien invente, — la distinction ici n'a pas grand sens — de nouveaux paysages qui le libèrent à la fois du banal et du scatologique. « La circulation des sèves inouïes », « l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs », toute cette effervescence d'être qui n'avait pas jusqu'alors trouvé moyen de directement se traduire, nous allons désormais la voir s'exprimer sans camouflage ni malaise. Par l'invention d'un monde neuf, Rimbaud se donne les moyens de librement rêver à sa vigueur en train de s'éveiller, à ce pouvoir de métamorphose qui l'occupe, et qui va le transformer en un *on*, en quelqu'un d'autre. Mais cette vigueur, ce pouvoir, il ne les accepte en lui qu'en les découvrant au même moment hors de lui, dans les choses. En elles seules il peut s'atteindre. Et, bien sûr, les choses varieront dans leur grain, leur forme ou leur arrangement, selon l'être que Rimbaud cherchera à posséder en elles. Ainsi plus tard, aux derniers moments de la *Saison*, voulant se ressaisir comme un individu solide et séparé, il tâchera d'atteindre une réalité rugueuse : dans les *Illuminations* il s'écoute au contraire naître et grandir au cœur d'un réel instable et dynamique, à la fois tranchant et velouté, foisonnant et déchiré, d'une nature en voie de devenir. Ce réel, impossible de comprendre Rimbaud sans tâcher de le rêver avec lui, sans explorer en même temps que lui les lieux, emblèmes ou fantômes de sa propre genèse.

La futaie violette. Ce sont d'abord les arbres, et de préférence les petits arbres, taillis ou futaies, végétaux qui portent en eux la suggestion d'une

santé sans règle ni entrave, et dont l'enchevêtrement feuillu semble protéger en outre on ne sait quelles opérations secrètes. La futaie foisonne et obscurcit ; elle déploie en tout sens un instinct d'expression, un désir de lumière, mais elle étend aussi au-dessous d'elle une ombre défendue, un espace interdit, un silence. C'est en elle que se déclarent les naissances :

*Puis dans la futaie violette, bourgeonnante,
Eucharis me dit que c'était le printemps...*

Futaie *violette* parce que cette couleur, beaucoup plus que le vert, signale une fécondité en acte. Au premier moment du printemps Rimbaud se précipite « au sein du sillon », pour y cueillir la « doucette et la violette »... Il voudra « expirer en ces violettes humides dont les aurores chargent les forêts ». Le vert signale un calme, une virginité, une abondance heureuse — « paix des pâtis, paix des rides que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux... » Mais le violet est au vert ce que le noir est au rouge : un vert foncé, actualisé, déployé, aussi vibrant, vivant et plein de sève que le taillis lui-même. (« Pour Hélène se conjurèrent les sèves ornementales dans les ombres vierges... Pour l'enfance d'Hélène frissonnèrent les fourrés et les ombres... ».) De cette ivresse violette, et à partir de « l'ombre des futaies mouvantes », s'élèvent dans *Aube*, des ailes, des paroles. Que ces futaies se meuvent un peu plus encore, qu'elles se déplacent vers les espaces libres, qu'elles gagnent sur les chemins, et ce sera le mystère incliné des *talus*, « qui tiennent dans leur ombre violette les mille rapides ornières de la route humide » : lieux de transition entre forêts et routes, terrains d'échange et de passage entre le virtuel et l'actuel, entre la vie enclose et la vie déclarée, les talus sont sans doute les endroits où l'on peut le mieux voir germer la métamorphose et circuler la féerie (*Ornières*). Mais ils prolongent seulement le taillis. C'est dans la futaie que tout couve. Toute existence part du sous-bois, et revient au sous-bois. Quand dans l'une des *Illuminations* les plus oniriques, Rimbaud imagine sa chute au plus profond de l'ombre, au cœur de la nuit originelle, il se rêve en train de tomber, de façon à la fois étouffante et délicieuse, dans l'épaisseur du taillis intérieur :

— *Postillon et bêtes de songe reprendront-ils sous les plus suffocantes futaies pour m'enfoncer jusqu'aux yeux dans la source de soie...*

Source de soie, source d'être et de vie.

Le clavecin des prés. Autre soie, autre végétal-source : l'herbe des prés. Plus délectable,

mais plus complexe encore. Car plus rien ne reste en elle de suffocant ni de dissimulé. C'est directement, en plein jour qu'elle étale sa succulence et son mystère. Dans le taillis, la vigueur demeurerait enclose, enveloppée, en tout cas virtuelle : mais dans le pré elle frissonne, s'étale, se gonfle, s'élève ; elle se manifeste sans masque comme un pur passage d'éléments, comme une libre métamorphose du sol en atmosphère. L'herbe est pour Rimbaud la forme végétale de l'éclosion.

A l'époque des *Poésies* la traduction de cette rêverie demeure encore littérale, extérieure :

— *Il rêvait la prairie amoureuse, où des houles
Lumineuses, parfums sains, pubescences d'or,
Font leur remuement calme et prennent leur essor !*

Mais voici que dans les *Illuminations*, ces « prés fous » où « tremble l'argent des pubescences » sont pénétrés, et éclairés de l'intérieur par l'activité imaginative. Tantôt alors ils se lient en profondeur à des images d'envol bruisant : c'est, dans *Dévotion*, « l'herbe d'été bourdonnante et puante », ou mieux encore, dans *La Chanson de la plus haute tour* : « ...la prairie A l'oubli livrée, Grandie, et fleurie D'encens et d'ivraies Au bourdon farouche De cent sales mouches », prairies dominées par une vie violente, et dont l'indiscipline se trahit sous les espèces un peu répugnantes de cette santé végétale : la pourriture. Tantôt l'herbe s'associe aux images d'un dégagement plus brutal, plus crispé, elle se lie à des rêveries de jaillissement métallique ou enflammé : ainsi dans *Mystique* « les herbages d'acier et d'émeraude », « les prés de flamme (qui) bondissent jusqu'au sommet du mamelon ». Tantôt enfin le dégagement herbeux se fait plus souple, plus simple : le « clavecin des prés » s'anime par en-dessous sous la main d'un maître », et les plus délicieuses mélodies matérielles s'exhalent alors de la terre. Le gazon nous apparaît finalement comme un vivant velours, une directe efflorescence du sous-sol, une chevelure de la terre, un fruit et une traduction de la sous-jacence essentielle. Il exprime le dégagement, permet la métamorphose ; il constitue le lieu privilégié de toutes « les naissances latentes » : type par-fait d'épiderme à la fois fécond et voluptueux.

Le tapis magique. A l'herbe, l'imagination rimbaldienne associe diverses substances cousines, pour composer le tapis magique d'où surgira sa féerie : par exemple la mousse, herbe infinitésimale, duvet végétal, qui regagne sur l'herbe en densité et en spongieux tout ce qu'elle perd sur elle en expressivité et en déploiement. Ou bien encore ces mousses artificielles, et davantage resserrées, affinées, que sont velours, soies, gazes ou satins.

Tous ces tissus, dans le grain desquels se concentre la douceur à demi dégagée de l'herbe, ont pour rôle d'incarner le lien charnel d'une surface et d'une profondeur. La soie par exemple marque l'affleurement de la « source de soie » ; elle complète, on l'a vu, le rêve de la « futaie profonde ». Et quand Rimbaud évoque dans *Barbare* la « soie des mers arctiques », il imagine de même une tendresse épidermique de l'eau, une surface doucement vivante chargée de faire éclore en elle toute l'ombre immobile des grands fonds ; il rêve à une mer-gazon.

Fleur-bouche, fleur-paupière. Le tapis magique est donc un tissu vivant, ou plutôt un tissu chargé de produire la vie, d'aller la chercher dans toutes les ténèbres matérielles et de la promouvoir au grand jour. Il a pour fin le dégagement aérien d'une existence, et c'est pourquoi l'herbe tremble, frissonne, semble toujours prête à s'envoler. Point de rêverie plus parfaite chez Rimbaud que celle des « pigeons qui tremblent dans la prairie »... Mais la logique végétale transforme le plus souvent cet envol en un épanouissement : à la pointe de l'herbe on voit alors naître une fleur.

On sait l'importance du lyrisme floral chez Rimbaud et la richesse de son florilaire. Mais, si variées qu'elles puissent paraître, ces fleurs n'en comportent pas moins un caractère commun, un trait essentiel : toutes sont des « fleurs magiques », puissantes, mais mal différenciées, presque impersonnelles. Comme le génie était un être de beauté — un *being beauteous* — elles sont de purs êtres floraux. Ce qui en elles hallucine Rimbaud, ce n'est pas la couleur, la valeur décorative ou pittoresque : c'est seulement l'anonyme mystère de la floraison, et le mouvement de déploiement qui les constitue, comme l'ultime métamorphose de la prairie qui les supporte ou de la futaie qui les produit. Métamorphose absolument parfaite : car entre herbe et fleur ne se glisse aucun hiatus, ne se produit aucune déchirure. Dans la fleur, l'apparition de l'*autre* — apparition qui est aussi une ouverture, et de par l'écartement des pétales, le jaillissement des corolles, le surgissement des étamines, presque un éclatement — se produit en une seule poussée continue.

Mais comment épouser *du dedans* cette continuité ? S'il est vrai que les aurores « chargent les forêts de violettes humides », comment vivre l'exact moment où l'arbre se fait explosion florale, où la forêt *devient* violette ? C'est alors au corps humain, refuge des continuités les plus profondes, que l'imagination rimbalienne emprunte ses analogies. L'herbe était déjà chevelure, ou plume : voici maintenant que la fleur se mue en une bouche, directement ouverte sur un corps endormi, et chargée d'exprimer,

JEAN-PIERRE RICHARD

d'excréter le suc le plus intime d'une chair ; ainsi le poète

*Trouve aux abords du Bois qui dort
Les fleurs, pareilles à des mufles,
D'où bavent des pommades d'or...*

Baves, pommades, comme les morves et lichens d'azur du *Bateau Ivre*, toutes ces excréments à la fois dégoûtantes et radieuses relèvent de ce choix malheureux de l'ignoble dont on a vu qu'il caractérisait le premier Rimbaud. Reste qu'originellement la fleur est une gueule ouverte au-dessus d'un sommeil végétal ; elle entrouvre un écran, signale une frontière : dans *Enfance*, c'est aussi à la lisière d'une forêt que « les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent » ; très souvent la fleur marque ainsi l'éveil de tout un univers étranger.

Et c'est pourquoi Rimbaud rêve aussi son ouverture comme la levée d'une paupière : la fleur alors s'intériorise, elle devient regard. Le « souci d'eau » de *Mémoire*, « jaune et chaude paupière », est comme un œil lumineux posé sur un œil plus vaste et plus glauque, l'étang, « œil d'eau sans bords ». Dans la fleur ce n'est plus seulement une vigueur qui s'actualise : c'est une existence qui se creuse, tout un monde intérieur qui s'exprime et qui se recueille. Car les fleurs peuvent regarder, parler, dire leur nom. Elles sont familières, curieuses ; elles peuvent même pousser cette curiosité jusqu'à l'indiscrétion ou jusqu'à l'impudeur : Rimbaud n'aime pas les fleurs trop bavardes ou trop ouvertes. « Oh ! les fleurs qui regardaient déjà », dit-il avec regret dans *Après le Déluge*. Il faut bien qu'en elles une vigueur s'épanouisse, mais que serait une vigueur totalement épanouie, une vérité absolument déployée ? La vraie fleur est la plus silencieuse, la fleur entrouverte, tout comme l'aube la plus neuve est celle qui a su conserver en elle quelques traces de l'ombre et des prestiges de la nuit.

Fleur-caillon. La fleur parfaite est donc jaillissement et réserve, fraîcheur et impénétrabilité : c'est une fleur qui serait pierre. Car la pierre a pour attribut premier la pudeur : elle est toujours prête à se clore sur soi, ou à s'enfouir dans un sol — ainsi ces pierres précieuses qui se cachent dès le lendemain du Déluge, au moment où le quotidien se réinstalle, alors qu'au contraire « les fleurs regardaient déjà ». Pierre, fleur farouche. Il existe en tout cas chez Rimbaud une étroite parenté du floral et du minéral, qui s'affirme en deux séries de rêveries parallèles : tantôt ce sont les fleurs qui se pétrifient, et cela dans leur partie la plus vivante, leur organe le plus intime, leur sexe végétal ; et Rimbaud rêve alors de trouver dans l'épaisseur obscure,

*... au cœur des noirs filons
Des fleurs presque pierres, — fameuses —
Qui vers leurs durs ovaires blonds
Aient des amygdales gemmeuses...*

Etrange rêverie que celle d'un sexe-larynx, d'une féminité-bouche... Tantôt ce sont au contraire les pierres qui se floralisent : et surtout alors les pierres précieuses, — auxquelles l'imagination rimbaldienne associe, à cause de leur éclat, les métaux riches et luisants, — et à cause de leur transparence, les substances gelées, comme cristal ou glace. Et sans doute Rimbaud reçoit de Baudelaire le goût de ces substances ; peut-être même lui emprunte-t-il le mécanisme intime de leurs associations : mais à travers ces choix, ces mariages, c'est quelque chose de très différent qui pour lui se dévoile. Car Baudelaire rêvait surtout bijoux et métaux comme des profondeurs closes ou ouvertes, comme des signes de stérilité ou de fécondité, des chemins, ouverts ou fermés, pour une possible exploration de l'être : mais Rimbaud voit en eux les signes d'un être manifesté, les porteurs d'un épanouissement actuel, les lieux et les moyens d'une création immédiate.

Apothéose florale. Ces mariages imaginaires permettent de mieux saisir le sens de mainte illumination, et en particulier de l'étrange poème intitulé *Fleurs*, qui constitue l'apothéose florale de Rimbaud. Le triomphe des fleurs s'y développe en trois mouvements successifs, où la floralité tour à tour se découvre, se consolide, enfin se dépasse et se nie elle-même.

Dans un décor tout entier composé de substances-mères, « d'objets de douceur », — soies, gazes, velours verts — ou d'objets d'étrangeté, tels ce cristal en train de noircir au soleil — et on se souvient que le noircissement des teintes indique très souvent chez Rimbaud une imminence de création, un paroxysme latent —, sur un tapis magique où se rencontrent tous les signes habituels — yeux, chevelure —, d'une sous-jacence vivante, on assiste d'abord à la simple merveille d'une floraison :

D'un gradin d'or, — parmi les cordons de soie, les gazes grises, les velours verts et les disques de cristal qui noircissent comme du bronze au soleil, — je vois la digitale s'ouvrir sur un tapis de filigrane d'argent, d'yeux de chevelures.

Alors, autour de la fleur ouverte, c'est la construction de tout un jeu d'architectures de pierre ou de bois dur : rigoureuses, géométriques, disposées en protection, presque en adoration de ce tendre cœur épanoui. Car cette fleur est maintenant un fruit aquatique, une « rose d'eau » :

JEAN-PIERRE RICHARD

née d'une fluidité, posée sur une épaisseur liquide. A l'inverse des fleurs aux « amygdales gemmeuses », c'est dans l'intimité de l'édifice floral que s'en recueille la tendresse, et c'est la périphérie qui en concentre toute la dureté. Notons d'ailleurs que cette périphérie reste elle-même féconde et créatrice : sur l'agate extérieure fleurissent des pièces d'or jaune, et « les verges de rubis » alternent avec cette efflorescence herbeuse que sont les « bouquets de satin blanc » :

Des pièces d'or jaune semées sur l'agate, des piliers d'acajou supportant un dôme d'émeraudes, des bouquets de satin blanc et de fines verges de rubis entourent la rose d'eau.

Enfin, en un dernier mouvement, la fleur se multiplie, elle fait éclater sa vigueur : « la foule des jeunes et fortes roses » se tendent vers le ciel et vers la mer :

Tels qu'un dieu aux énormes yeux bleus et aux formes de neige, la mer et le ciel attirent aux terrasses de marbre la foule des jeunes et fortes roses...

Marbre et neige — ce marbre fondu — laissent subsister jusque dans l'harmonie finale de cette rencontre le souvenir d'un monde où les pierres pouvaient encore s'émouvoir : c'est d'ailleurs le marbre des terrasses qui porte la floraison des roses.

Mais plus surprenant reste le *renversement* ultime du regard, qui fait de *Fleurs* l'un des poèmes les plus efficaces et les plus bouleversants de toutes les *Illuminations*. Car les fleurs, autrefois, étaient elles-mêmes des yeux : leur regard portait une curiosité, il dévoilait une présence. Mais voici qu'au moment de leur apothéose les fleurs n'ont plus besoin de voir : aveugles, elles se dirigent simplement vers un autre regard, elles se dressent vers cette double immensité marine et céleste que Rimbaud rêve comme un double *œil* cosmique, et qui exerce sur l'envol floral une irrésistible attraction. La fleur dès lors n'est plus regard, elle n'est plus même *sous* le regard — comme le bronze du premier paragraphe sous le soleil noircissant, ou bien encore comme un Baudelaire sous le soleil-œil de feu, ou comme un Mallarmé sous la divine ironie de l'Azur : elle est *vers* un regard, *pour* un regard. Elle s'élance pour se rejoindre elle-même dans cet anonyme regard bien évidemment issu d'elle. C'est dire que le mystère floral n'est plus celui d'une origine, mais celui d'un projet, d'une intention qui s'incarne admirablement dans toute la profondeur concrète du monde, dans le « bleu » des choses. Puisque aucune autre conscience humaine n'a pu opérer en Rimbaud le choc premier, aucune rencontre éveiller la métamorphose, — rien de plus solitaire, de plus vide d'échos

que son aventure —, il lui faudra bien se jeter en avant de lui-même, prendre pour but sa propre conscience et son propre espoir. Il se fera donc fou pour découvrir dans les choses une *raison* nouvelle, *qui soit aussi la sienne*, et pour se retrouver dans ce qu'il nomme lui-même « l'inouï ». Aveugle volontaire, toujours à la poursuite de son vrai regard, de son vrai génie, JE qui tente de se faire *autre* en se voyant et s'appelant lui-même par les yeux de l'univers entier.

Pierre-fruit. Hantée de regards, couverte d'ailes ou de corolles, la pierre relève ici d'une minéralité bien impure. Il n'y a pas chez Rimbaud, comme chez un Ponge par exemple, amour de la chose pour elle-même, goût de l'inertie objective ; son choix n'est pas celui de l'inanimé ; bien au contraire quand il imagine la matière, il la pénètre toujours de rêveries puissamment animistes ; le minéral lui est un végétal gelé, la fleur une pierre fondue. L'étude du lapidaire rimbaldien montre bien qu'en réalité sa géologie recouvre une botanique, que la pierre représente pour lui un *fruit*, un vivant produit de la terre : comme dans la fleur il choisissait surtout de voir la *flo-raison*, il imagine dans la pierre les obscures opérations d'une genèse. Il la situe au bout d'un mûrissement de matière ; il la voit non point formée de l'extérieur, comme le galet pongien, par l'action d'une série de facteurs physiques, sédimentation, érosion, roulage ; mais façonnée du dedans, selon la poussée intérieure d'une humeur chtonienne, durcie et peu à peu crispée à partir d'une boue essentielle, enfin élevée jusqu'à la surface du sol, expulsée à l'air libre. Le galet rimbaldien est un « fils des déluges », tout comme l'homme nervalien un enfant du limon.

Terre carbonisée. Cet enfantement peut prendre des formes très diverses. Il peut être brutal, comme une éruption. A partir d'un feu central, dont l'imagination rejoint étrangement celle d'une sorte de sacrifice, de supplice volcanique de la Terre —, à partir du « cœur terrestre éternellement carbonisé pour nous », jaillissent dans *Barbare*, des brasiers de diamants. Ces diamants, à peine sortis du sol, se mêlent d'ailleurs à d'autres diamants, directement tombés du ciel, aux « rafales de givre », pour composer d'éblouissantes gerbes pierreuses où se marient vertigineusement et dans un vague syntaxique suprêmement troublant, les éléments sensibles les plus disparates : « les feux à la pluie du vent de diamants... »

Ailleurs, dans les moments de spontanéité heureuse, disparaît cette suggestion que le diamant naît d'une douloureuse brûlure de la Terre : dans *Solde*, Rimbaud chante

JEAN-PIERRE RICHARD

« les richesses jaillissent à chaque démarche ! Solde de diamants sans contrôle ! » Mais plus souvent encore que la terre enflammée c'est la terre liquide qui semble porter en elle et enfanter les pierres. On voit les pierres précieuses apparaître à la surface du sol le lendemain d'une pluie ou d'un déluge, dans une boue encore humide ; ou bien elles pointent hors de la terre pour le premier dégel du printemps, dans la mollesse d'un sol fondu. Ainsi des bijoux d'*Enfance* « debout sur le sol gras des bosquets et des jardinets dégelés » : ces bijoux voisinent d'ailleurs avec ces fruits encore plus surprenants de la fécondité herbeuse et printanière : « enfantes et géantes, superbes noires dans la mousse vert-de-gris... » Dans les *Fêtes de la faim* elles-mêmes, chant de guerre de la gourmandise minérale, hymne apparent à la sécheresse — « si j'ai du goût, ce n'est guère que pour la terre et les pierres ! » — ce que Rimbaud poursuit à travers « le roc, le charbon, le fer », et tous les cailloux qu'il brise, c'est l'humidité première dont ils sont évidemment issus. « Fils des déluges », « pains couchés aux vallées grises », les galets tirent leur succulence de la fécondité liquide qui les a portés jusqu'à l'être. Et cela est si vrai qu'il suffit de voir cette fécondité se manifester à nouveau pour que Rimbaud abandonne aussitôt le monde sec des pierres : dans la dernière strophe des *Fêtes de la faim* la terre se couvre soudain de feuilles, et l'affamé se jette, pour s'y assouvir, dans la fraîcheur d'un sillon entrouvert :

*Sur terre ont paru les feuilles !
Je vais aux chairs de fruit blettes.
Au sein du sillon je cueille
La doucette et la violette...*

Directe émanation de la terre, tendre produit d'une ombre matérielle, il est normal de voir la *violette* constituer pour la soif de Rimbaud le seul véritable remède.

Le clair déluge souterrain. Sous les pierres, sous l'herbe, au fond du sillon, dans la sous-jacence invisible de la terre, dans cette obscurité où dorment les oiseaux futurs, il y a donc toujours une humidité qui veille, une fraîcheur, une eau latente. Latence qui tend d'ailleurs à devenir présence : car l'instinct de cette liquidité profonde est de s'élever, de traverser les surfaces du sol, de submerger le monde. L'univers des *Illuminations* est ainsi dominé par la hantise d'une apocalypse inondante, et l'imagination rimbalienne obsédée par une mythologie du Déluge.

Mais ce Déluge, — et c'est là une des rêveries qui polarisent le plus étrangement le paysage rimbaldien —, vient de la terre, non du ciel, du bas, non du haut : c'est une

pluie ascensionnelle, un égouttement montant ; « il sourd des prés », on le « relève », il monte avec les étangs et les prairies (*Enfance*), il atteint de « hauts chemins » (*Ouvriers*) où il laisse jusque dans les pires périodes de sécheresse des flaques d'eau « où vivent de petits poissons » ; puis, repoussé par la lumière d'un soleil toujours blême, il redescend ; son idée « se rassied », il s'enfonce à nouveau sous terre. Quand, dans *Une Saison en enfer*, Rimbaud essaie de réagir contre la vérité profonde de ses obsessions et de penser les choses selon les catégories d'une « théologie sérieuse », il affirme, comme pour se convaincre lui-même, que l'« enfer » — le feu — « est certainement en bas, et le ciel en haut » : mais dans les *Illuminations* les positions sont exactement inverses. C'est l'eau, non le feu, qui est en bas, et c'est d'en bas qu'elle part pour laver les souillures des choses et les « vomissures » des hommes, pour occuper l'azur « qui est du noir ». La véritable rédemption n'est pas chez Rimbaud une descente ; elle ne se prépare pas par des gémissements ou des humiliations ; elle épouse au contraire le mouvement d'un surgissement cosmique. La rêverie du déluge montant soutient donc exactement et nourrit en profondeur le lyrisme, fondamental chez Rimbaud, de l'insurrection, du relèvement humain, du jaillissement floral ou minéral, du bondissement musculaire : elle est au départ de toutes les imaginations qui situent l'existence dans le mouvement d'une ascension verticale. Elle exalte pleinement la vie dressée.

Enfer de Rimbaud. Dans la *Saison* aussi, le feu « se relève avec son damné » : mais c'est alors un surgissement démoniaque. Car tout comme l'eau baigne les *Illuminations* de sa puissance fécondante, le feu étend sur la *Saison* un désert d'aridité et de souffrance. Feu négatif, destructeur, rêvé dans ses effets plutôt que dans son origine, pouvoir véritablement infernal qui finit par épuiser toute matière, et par provoquer parallèlement dans l'esprit un vide, une absence, « un sommeil bien ivre sur la grève ». Car autour du damné les objets peu à peu disparaissent, et loin de lui s'efface cet univers de choses merveilleuses qui offrait au rêveur des *Illuminations* un milieu favorable où s'atteindre, ou du moins se poursuivre lui-même. Dans la *Saison*, il ne sent plus, ne perçoit plus. « Décidément nous sommes hors du monde. Plus aucun son, mon tact a disparu. » Et du même coup il n'est plus perçu, il n'existe plus : « Là-bas, ne sont-ce pas des âmes honnêtes, qui me veulent du bien ?... Venez... J'ai un oreiller sur la bouche, elles ne m'entendent pas, ce sont des fantômes. Puis, jamais personne ne pense à autrui. » « Au matin, j'avais le regard si perdu et la contenance si morte que ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas

JEAN-PIERRE RICHARD

vu. » Le damné de Rimbaud, c'est un homme insensible et un homme invisible, invisible parce qu'aveugle, privé de son épaisseur intime parce qu'insensible à toute l'épaisseur des choses.

Il est donc normal que toutes les expressions de nostalgie qui se font jour dans la *Saison* renvoient au climat de fraîcheur, à l'état de bonheur végétal et liquide où baignent les *Illuminations*. « Je réclame, je réclame une goutte de feu. » « Ah ! l'enfance, l'herbe, la pluie, le lac sur les pierres. Ah ! mon château, ma Saxe, mon bois de saules ! » Dans la *Saison*, au contraire, l'extérieur se réduit à une monotonie mortelle, au contact de laquelle aucune profondeur humaine ne risque de s'émouvoir :

*Du même désert, à la même nuit, toujours mes yeux
las se réveillent à l'étoile d'argent, toujours sans que
s'émeuvent les Rois de la vie, les trois mages, le cœur,
l'âme, l'esprit...*

Alors que le mythe de la naissance pénètre et dynamise tout l'univers des *Illuminations*, il n'est point, on le voit, de nativité possible dans l'enfer de Rimbaud. Et tout le malheur du damné, à bien y réfléchir, tient sans doute à cette stérilité, cette solitude, cette séparation d'avec les choses qui le vouent à un soliloque tragique et sans issue. Au lieu de se poursuivre continûment dans la substance d'une matière toute poreuse au rêve, la chasse spirituelle s'enferme en elle-même, se traduit en une série de secousses, d'allers et de retours, d'élans et de reprises, de prières et de railleries, d'où ne se dégage aucune progression intérieure. Le rythme de la *Saison en Enfer* est celui d'un trépignement immobile, d'une frénésie ressassante et toujours en lutte contre elle-même. Rimbaud y a la démarche d'un animal harcelé : « au dernier moment, j'attaquerai à droite, à gauche... » Si règnent ici contestation et déchirure, c'est que la recherche de soi s'y est à l'excès intériorisée, moralisée. Désormais coupé des choses, plein de méfiance à l'égard de sa sensation, Rimbaud s'y retrouve seul avec lui-même et avec les images abstraites de son passé ; sans défense, livré à ces pâles fantômes de lui-même que sont Jésus, Dieu ou Satan, les ancêtres gaulois ou bien la Vierge Folle, c'est-à-dire les représentants de ce monde lointain des hommes et des dieux qu'il n'a jamais vraiment connu que par ouï-dire ou que par nostalgie. A défaut de pouvoir être le poème de la relation, *Une Saison en enfer* réussit alors à être le tragique poème de l'absence : absence des autres, absence des choses, absence de soi. La vraie vie y est pathétiquement absente, alors qu'elle est, ou plutôt qu'elle devient si merveilleusement présente dans chacune des *Illuminations*. C'est que le feu est passé

par là, qu'il a tout consumé. L'enfer rimbaldien, ce n'est peut-être qu'un vide sensible, une terre brûlée.

Gouttes, larmes, sueurs. Le Paradis rimbaldien, c'est au contraire l'amitié naturelle, le monde humecté, la terre éponge. Et l'on comprend alors pourquoi Rimbaud est à ce point sensible à toutes les formes d'affleurement liquide, pourquoi il aime si particulièrement les substances, — boues, mousses ou gazon — qui puissent s'imbiber de l'eau profonde et la transporter à travers elles jusqu'au jour. C'est la porosité qui permet l'éclosion. « Le *clair* déluge qui *sourd* des prés » rejoint dans son imagination les « *molles éruptions* d'Etnas », les « crevasses de fleurs et d'eaux des glaciers », — ou encore cette vision troublante d'un « nid de bêtes blanches » éclos dans l'humidité entrouverte d'une « fondrière ».

Mais c'est encore la *goutte* qui incarne avec le plus de bonheur ce rêve d'avènement liquide : pleinement satisfaisante parce que formant dès sa naissance un tout, un microcosme, un petit monde clos et cependant épanoui. À moitié pierre, à moitié fleur, et surtout quand elle se recueille à la pointe d'un brin d'herbe. Former des gouttes, les faire s'égoutter, ce sera donc la fonction primordiale du pré — une fonction qui peut donner lieu aux plus stupéfiantes genèses, celle par exemple dans *Soir Historique* de tout un monde artificiel, de la « comédie » qui « *goutte* sur les tréteaux de gazon »... Toute naissance un peu miraculeuse sera ainsi rêvée comme un émergissement liquide ; tout objet *né* d'un autre objet, ou délicatement posé sur une surface étrangère, apparaîtra comme un égouttement de matière ou de chair :

*L'étoile a pleuré rose au cœur de tes oreilles...
La mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles,
Et l'Homme saigné noir à ton flanc souverain.*

Pleurs, sang, lait, ailleurs sueur : ce sont des liquides intimes, des humeurs qui trahissent une épaisseur biologique. Ils sont au corps ce que la goutte est à la terre : ils peuvent d'ailleurs jaillir directement de la terre elle-même, et la montée des larmes se mêle alors au surgissement des déluges pour inonder physiquement le monde dans le flot d'une tristesse insupportablement humaine : « Eaux et tristesses, montez et relevez les Déluges ! » Faites de votre mélancolie un remède à la mélancolie, utilisez vos pleurs comme un moyen de vous sauver et de vous perdre dans cette « haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes ». Quant au sang, — et l'on devine toute la charge érotique de ce sang noir ou vert —, il s'identifiait, dès les premiers poèmes, à l'égouttement d'une sève :

JEAN-PIERRE RICHARD

Quand tout le bois frissonnant saigne
Muet d'amour
De chaque branche, gouttes vertes,
Des bourgeons clairs,
On sent dans les choses ouvertes
Frémir des chairs...

L'expression reste encore banale, la rêverie extérieure. Mais ces vers nous sont pourtant infiniment précieux, en ce qu'ils nous permettent de saisir le projet originel du désir chez Rimbaud : transformer la terre en un vaste « corps amoureux » ; ouvrir les choses, pour provoquer en elles le frisson et l'éveil d'une chair, pour y faire apparaître un nouvel être.

Barbare. C'est l'évocation d'un paysage ainsi sensibilisé que développe, dans une étonnante richesse d'associations imaginaires, l'illumination intitulée *Barbare*. Paysage que Rimbaud tâche bien en effet d'évoquer, de susciter, car il n'existe pas encore. Tout s'y déroule entre deux mondes, dans la suspension d'un vide sensible : loin de l'univers ancien — et cet éloignement ne se maintient qu'au prix d'une tension difficile — mais à distance aussi d'une harmonie non encore créée. A mi-chemin entre « les voies anciennes » et la nouvelle « douceur ». Tout l'effort de l'imagination rimbaldivienne consiste alors à refuser le passé et à se tendre vers l'imminence, à solliciter tous les présages, si obscurs soient-ils, de la Vigueur future. Ces signes peuvent bien apparaître au premier regard absurdes, incohérents, bizarrement associés les uns aux autres : nous savons maintenant reconnaître en eux les expressions parentes d'une même obsession. Quoi de surprenant à voir le rouge d'un drapeau saigner sur la surface soyeuse d'une mer et se métamorphoser en viande, puisque Rimbaud rêve cette soie elle-même comme une chair humide et fleurie ? Pourquoi ne pas accepter de voir se marier écumes et brasiers, ces mousses de l'eau et ces mousses du feu ? Quant aux diamants et aux givres, ne sont-ce pas des cristaux, de terre et d'eau ?

Enfin le dernier mouvement de *Barbare*, — qui débute par un appel extatique à cette existence idéale non encore existante, « O douceurs, ô monde, ô musique » — parvient à rassembler sur la surface d'une eau mère, et dans la fécondité d'un chaud désordre flottant, la plupart des objets, organes ou substances où s'incarne d'ordinaire le mythe rimbaldivien de la genèse : et « là les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux, flottant. Et les larmes blanches, bouillantes, — ô douceurs ». — A tous ces signes s'ajoute la mystérieuse « voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes », une voix descendue au

fond même de l'obscur abîme où dorment nuit, oiseaux, vigueur, et où le moi futur est encore exilé. Si cette voix nous semble si émouvante, c'est qu'elle constitue un signe, — et l'on sait combien dans les *Illuminations* ces signes peuvent être rares, — d'une directe intervention d'autrui dans l'aventure rimbaldienne : elle incarne la nostalgie d'un éveil par les autres, évoque la possibilité d'une métamorphose qui serait due à une influence amoureuse. Mais cette voix bientôt s'efface : elle a touché le fond de l'être, sans vraiment l'émouvoir ni lui arracher un nouvel être. Tout se situe donc à nouveau dans le futur, dans l'espérance, et l'illumination s'achève sur l'image reprise du drapeau rouge prophétique.

Le charme unique de *Barbare* c'est qu'une douceur s'y rende presque physiquement sensible sans y être pourtant existante. La barbarie rimbaldienne est une gourmandise de l'irréel : mais elle est en même temps une tension pour réaliser cet irréel, et cette tension, finalement insatisfaite, engendre à son tour un malaise. Car nous sommes « bien après les jours, et les saisons, et les êtres et les pays », mais nous n'avons pas encore abordé aux autres rives : nous sommes en dehors du temps, mais non encore dans l'éternité ; nous vivons dans une sorte d'intemporalité provisoire. Et les choses elles-mêmes peuvent bien résonner sous l'écho esquissé d'une harmonie nouvelle — ô douceurs, ô monde, ô musique ! — : cet essai d'atteindre à un autre monde aboutit en fin de compte à détruire l'ordre ancien, à remplacer la convention par une fiction, — « *elles n'existent pas* » —, et par une incohérence. Dans le chavirement général des apparences, « le virement des gouffres et le choc des glaçons aux astres », tout se cogne à tout, sans vraiment se réunir ni se recomposer. Aucun espace humain ne sort de ces naufrages ; ce ne sont pas là les « plans magiques » auxquels rêve Rimbaud, et sur lesquels « se rencontrent lunes et comètes, mers et fables ». Le chaos barbare reste figé dans une discontinuité pathétique : l'avenir y demeure enfermé dans ses limbes.

Porosité. Effritement. C'est que l'accomplissement de cet avenir et l'avènement à une vie changée se lient sans doute au rétablissement d'une certaine continuité sensible. La réalité nouvelle ne pourra se constituer que dans l'unité d'une seule nappe matérielle. Il faudra donc dépasser le geste de la destruction, le moment du chaos et du chavirement, et recréer, au cœur de la fragmentation, des éléments de cohésion concrète : bref retrouver le sens d'un certain tissu des choses.

Pour cela Rimbaud pourra utiliser diverses forces liantes : celles par exemple que lui proposent le ruissellement des liquides ou la vaporisation des herbes. Une

JEAN-PIERRE RICHARD

certaine perméabilité cosmique corrige en effet la discontinuité barbare : et l'*arc-en-ciel* symbolise cette réunion spongieuse de l'univers. Ainsi dans la vision suivante où tous les éléments du paysage se traversent et s'entrepénètrent en une sorte de gloire poreuse :

... la fille à lèvres d'orange, les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés, nudité qu'ombrant, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer...

Mélange merveilleusement aisé, où se dévoilent les parentés les plus inattendues, — tous les dons immédiats d'un *âge d'or* :

*Reconnais ce tour
Si gai, si facile,
Ce n'est qu'onde, flore,
Et c'est ta famille...*

Ailleurs Rimbaud refuse ce *tour*, cette familiarité. « La voix angélique » qui, dans *Age d'or*, « vertement s'explique », et qui découvre à Rimbaud la simplicité des alliances naturelles, lui conseille aussi de vivre et de laisser « au feu l'obscur infortune ». Mais pour échapper à cette infortune, Rimbaud pourra aussi bien l'exaspérer et s'abandonner entièrement à la puissance dissolvante du feu.

Il demandera au soleil — « œil de feu » — d'assécher toute l'humidité terrestre, et de faire éclater les différents objets du monde. Il l'implorera dans *Alchimie du Verbe*, de désagréger les choses et de réduire le divers à l'unité d'une même pulvérulence :

Général, s'il reste un vieux canon sur tes remparts en ruines, bombarde-nous avec des blocs de terre sèche. Aux glaces des magasins splendides ! dans les salons ! Fais manger sa poussière à la ville. Oxyde les gargouilles. Emplis les boudoirs de poudre de rubis brûlante...

A l'échelle moléculaire, au dernier degré du déchirement intime, le monde retrouvera une vraie cohérence : de cette matière écrasée, ravalée, les cœurs pourront « s'éprendre ». Objet, sujet, tout s'y rejoint et s'y épouse dans l'homogène. Car la poussière met la conscience à égalité avec les choses : le moi y brille, y vit et meurt dans l'éclat d'une substance indéfiniment réduite : « Je vécus, étincelle d'or de la lumière *nature*. »

Eternité. Les extases rimbaldiennes les plus complètes, celles qui lui ouvrent véritablement les portes de ce qu'il nomme lui-même *éternité* conjuguent toutes ces formes de fusion objective. Ainsi dans *Bannières de Mai*, « l'azur et l'onde communient », mais on peut aussi être blessé par un rayon de soleil et aller « mourir sur la

mousse », sur le tapis magique : triple mort par l'air, par l'eau et par le feu.

Surtout, si le court poème l'*Eternité* constitue un sommet, poétique et vécu, de l'aventure rimbaldivienne, c'est parce qu'il reprend et satisfait, dans la pureté d'une seule résolution harmonique, toutes les tentations contradictoires dans lesquelles Rimbaud a jusque-là vécu. Il débute par une merveilleuse définition de la vie changée et réunie à elle-même, « de cette vie éternelle, non écrite, non chantée, — quelque chose comme la Providence (*les lois du monde un*) », que Rimbaud évoque maladroitement dans les brouillons de l'*Alchimie* :

... *L'Eternité*
C'est la mer allée
Avec le soleil.

Allée avec, et non pas simplement mêlée à, comme il est écrit dans l'*Alchimie* : l'union des deux extrêmes sensibles, eau et feu, ne se sépare pas du mouvement qui les attire l'un vers l'autre, et qui les pousse en même temps, l'un avec l'autre vers un autre espace et vers un autre temps, vers une nouvelle substance, une et ambiguë, une eau de feu. Comprendons bien le caractère purement intérieur de ce mouvement : tout se passe ici dans l'esprit ; cette union n'est elle-même qu'une pensée, que « l'aveu » d'une conscience poussée jusqu'à la pointe d'elle-même, « étincelle d'or », « âme sentinelle » :

Ame sentinelle
Murmure l'aveu
De la nuit si nulle
Et du jour en feu.

Nulle, la nuit, puisque pleinement accomplie, vidée de sa promesse, accouchée de ses oiseaux, de sa vigueur. Devenue actuelle, celle-ci peut emplir de son feu la totalité du monde. Puis c'est la description du *dégagement* rêvé, de l'envol idéal :

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

Selon... Cette préposition privée de complément et comme suspendue dans le vide même de son envol, posera plus tard, une fois l'extase retombée, un très grave problème : selon quoi cet envol s'opère-t-il, à quelle règle obéit-il ? Mais, dans l'*éternité* une telle question serait absurde : car l'élan ne s'y situe pas dans le développement temporel d'une action qui aurait à s'inventer en cours de route ses critères, il ne s'identifie pas au mouvement d'une liberté

JEAN-PIERRE RICHARD

qui devrait se créer sa propre loi. Il se place d'emblée dans un présent éternel ; l'envol commence, culmine, s'achève en un même moment : il est un bondissement à la fois fulgurant et immobile, une « possession immédiate » et éternelle. Inutile alors de passer par l'espérance religieuse (« Là pas d'espérance, nul orietur »), ni par la patience du savant (« Science avec patience, le supplice est sûr »). Le but est atteint dans l'instant même où il est conçu (« sans qu'on dise enfin »), et l'image de l'action juste se dégage d'elle-même sans aucune ambiguïté du spectacle de cette unité glorieuse. L'éclat soyeux de cette flamme est une image non équivoque du Devoir :

*Puisque de vous seules
Braises de satin,
Le devoir s'exhale
Sans qu'on dise : enfin.*

Rien désormais ne manque plus à Rimbaud : son dégagement lui a redonné un « monde un », un sens de la globalité des choses ; par lui il atteint à un *totum simul* sensible. D'un autre côté, et paradoxalement, son affranchissement lui a permis de découvrir la règle qui lui manquait. Des braises de satin, c'est en fin de compte un devoir qui s'exhale. La seule vraie morale de Rimbaud, c'est celle qui réconcilie le feu, la soie, l'instant, l'éternité.

(A suivre.)

Jean-Pierre RICHARD.

