

La poétique du récit mythique dans les "Illuminations" de Rimbaud

Autor(en): **Brunel, Pierre**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **4 (1983)**

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-250740>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LA POÉTIQUE DU RÉCIT MYTHIQUE DANS LES *ILLUMINATIONS* DE RIMBAUD

Le 13 mai 1871, Rimbaud repoussait la « poésie subjective », « horriblement fadasse », au profit de la « poésie objective »¹. Non qu'il eût l'intention d'y travailler tout de suite : l'heure était à la paresse, à l'encrapulement. Mais « un jour », peut-être...

Cette distinction entre l'objectif et le subjectif inquiétait Antoine Adam. Il se disait surpris de voir qu'en ce mois de mai 1871, Rimbaud cessait de manier le français avec la maîtrise qu'il avait eue jusqu'ici². Il n'était pas moins offensé par l'emploi du mot « phénomène » dans les *Illuminations*³. Curieusement, les critiques refusent le langage philosophique à un poète qu'ils ont pourtant chargé de tout le poids de la tradition ésotérique. Or « subjectif » et « objectif » sont deux concepts majeurs du Romantisme allemand. Jean Paul ajoutait à la distinction formelle (drame, *epos* et lyre) la distinction réelle, ou selon la substance :

ou bien l'idéal règne dans l'objet (*Objekt*) — et c'est la poésie dite sérieuse : — ou bien il règne dans le sujet — et ce sera la poésie comique : laquelle apparaît à son tour (...) lyrique dans la verve, épique dans l'ironie ou la parodie, l'un et l'autre dans le drame⁴.

Hegel a défini le lyrique par « le subjectif, (...) l'épanchement du sujet », l'épique comme « un tableau de l'objectif dans son objectivité même », le dramatique comme « une nouvelle totalité qui comporte un déroulement objectif et nous fait assister en même temps au jaillissement des événements de l'intériorité individuelle »⁵. Et Schopenhauer a vu lui aussi dans le passage du subjectif à l'objectif l'évolution du lyrique à l'épique, de l'épanchement au récit, et même de l'enfance à la vieillesse⁶. S'il est vrai, comme il l'a écrit, que « dans la vieillesse, on aime toujours à raconter », l'affirmation, appliquée à Rimbaud, deviendrait un paradoxe. Son existence s'est arrêtée à ce qu'il est convenu d'appeler l'âge mûr, et sa carrière poétique s'est même trouvée suspendue sur l'*adagio* des « Vingt ans »⁷.

Le temps de la « Jeunesse » n'est plus celui où les phénomènes s'émouvaient avec l'enfant. Le subjectif paraît moqué dans les « Phrases ».

L'objectif tend à s'y substituer⁸. «Soir historique» congédie d'un «Non» brutal le «touriste naïf», qui soumet tout à sa vision et enveloppe tout de son «atmosphère personnelle», au profit de «l'être sérieux» à qui il sera confié de «surveiller». Initié aux *Védas* (les «Proverbes», dans «Vies» I), formé aux «sciences classiques» («Vies» III), le poète des *Illuminations* est-il prêt pour l'épopée?

Il inscrit le nom d'Ossian dans «Métropolitain» (et ce n'est pas seulement un jeu de mots avec Océan). Sans avoir des vues aussi précises qu'Edgar Quinet, qui esquissait le programme d'une épopée moderne dans la seconde partie de *L'Origine des dieux* en 1828, il est hanté par l'«immense œuvre» («Vies» III): c'est le *longum opus* par lequel Horace définissait l'épopée dans l'*Ars poetica*. Tel était déjà le projet de *L'Histoire magnifique* à laquelle, si l'on en croit Delahaye, il travaillait à la fin de l'hiver 1871-1872, «mêlée rutilante à la fois et sombre»⁹. Et s'il ne reste plus dans *Une saison en enfer* que des «histoires atroces» ou «l'histoire d'une de (s)es folies»¹⁰, si «Solde» présente, comme l'a suggéré Yves Bonnefoy, la «dégradation en objets finis, dépareillés, des ambitions initiales»¹¹, la manière de Rimbaud reste volontiers narrative.

Sans doute n'y a-t-il pas que des récits dans les *Illuminations*. «Démocratie» est une prosopopée des colons en marche, comme détachée d'une geste absente. «Marine» est l'évocation d'un paysage et un exercice de style sur l'échange métaphorique. Le texte souligne pourtant des actes («battent», «soulèvent»), des mouvements («filent circulairement»), des choses («Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière»). Ces actes sont autant d'unités narratives¹² en quête de récit.

Les *Illuminations* les plus brèves¹³ montrent que ces unités narratives simples peuvent être organisées dans un rapport de simultanéité («Pendant que les fonds publics s'écoulent en fêtes de fraternité, il sonne une cloche de feu rose dans les nuages»), de succession (une attente dans: «Le haut étang fume continuellement. Quelle sorcière va se dresser sur le couchant blanc? Quelles violettes frondaisons vont descendre?»), de conséquence («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»). Si l'on admet la définition de Ducrot et Todorov, — «le récit est un texte référentiel avec temporalité représentée»¹⁴ —, ces fragments, si brefs soient-ils, sont, déjà, empreints de narrativité.

Sans doute tous les récits ne sont-ils pas mythiques, à proprement parler, dans les *Illuminations*. Rimbaud introduit le mot «fantasmagories» dans «Métropolitain». Or Theodor W. Adorno nous a appris à distinguer la fantasmagorie du mythe. Le mythe est plein de mystère du sacré. La fantasmagorie est une pure création de l'imagination indivi-

duelle qui « cherche à dissimuler magiquement qu'(elle) a été engendré(e) dans le travail »¹⁵. Quand l'illumination rimbaldienne donne l'impression qu'elle est un nouveau produit des inventions, des hallucinations volontaires, trop volontaires, du Voyant, elle semble plus fantasmagorique que mythique. Tel est le cas de « Parade » qui, malgré la présence des Molochs, ressortit moins au mythe qu'à cette « mythologie substitutive » qu'est au XIX^e siècle, selon Jean Starobinski, l'imagerie du cirque¹⁶.

Tel est probablement aussi le cas de « Conte », le texte le plus purement narratif des *Illuminations*. Marcel A.-Ruff (qui ne voit que deux récits dans ces proses, « Conte » et « Royauté ») le présente comme un récit symbolique, exprimant le rêve d'une transformation de la société commençant par « d'étonnantes révolutions de l'amour »¹⁷. Mais n'est-ce pas plutôt le récit d'un échec, et même d'un double échec de ce rêve ? Jean-Pierre Richard préfère lui donner le nom d'apologue, mais il y lit une victoire, un triomphe même, l'histoire heureuse de *je* qui rejoint *l'autre*, du poète qui « s'atteint pleinement lui-même en un moi transfiguré »¹⁸. Mais c'est arrêter le récit avant la fin, ou plutôt avant sa reprise (dans les deux sens du terme) :

« Mais ce Prince décéda, dans son palais, à un âge ordinaire.
Le Prince était le Génie. Le Génie était le Prince ».

Tout se passe comme si, après avoir raconté une fable (au point presque de nous y faire croire), Rimbaud en dénonçait le mensonge. C'était la manière même de Shakespeare dans *A Midsummer-Night's Dream*, et l'on comprend que Rimbaud ait repris, aux mêmes fins de mystification et de démystification, ce Bottom qui s'est trouvé mêlé à l'une des plus belles fantasmagories qui soient. Il peut le renvoyer, avec ses compagnons, les « masques enlumines sous la lanterne fouettée par la nuit froide »¹⁹, avec « l'ondine niaise »²⁰, et avec le sophisme des « plusieurs autres vies »²¹.

Pour que la prose rimbaldienne pût s'intituler « Mythe » au lieu de « Conte », il aurait fallu que la « santé essentielle » fût trouvée, et mieux que « probablement ». Il aurait fallu qu'enfin fût dévoilée la vérité. Il aurait fallu que ne manquât pas cette « musique » (l'inspiration des Muses) dont Socrate se sent brusquement plein dans le *Phèdre* et dont la nécessité se rappelle à lui dans le *Phédon*, quelques heures avant sa mort.

* * *

Les *Illuminations* peuvent donner l'impression d'un bric-à-brac mythologique. De même que l'hypothétique récit (*L'Histoire magni-*

fique) éclate en fragments, de même la mythologie, que Schelling s'efforçait de concevoir comme un Tout, semble ne devoir laisser que des résidus épars : les « Erynnies » (*sic*) dans « Ville », Vénus anadyomène dans « Villes » (« Ce sont des villes ! »), les Bacchantes (dans ce même texte), Hélène (s'il s'agit bien d'Hélène de Troie) dans « Fairy », les Nornes (dans « Soir historique »), Antoine (s'il est bien saint Antoine) dans « Jeunesse » IV. Encore ne sont-ce là que des références choisies. Dans « Métropolitain » Rimbaud se plaît à étaler cette diversité même quand il fait allusion aux aristocraties « ultra-Rhénanes, Japonaises, Guaranies ».

Il n'y a point lieu ici de pousser des cris d'admiration devant la richesse des références mythologiques de Rimbaud et leur caractère inattendu. Chateaubriand traite des Guaranies dans *Le Génie du christianisme*. Et quand, dans son *Introduction à la philosophie de la mythologie*, Schelling parle des croyances des peuplades d'Amérique du Sud, qu'il connaît d'après le *Voyage dans l'Amérique méridionale* de Don Félix Azara, il privilégie les Guaranies dont la langue serait la seule qu'on arrive plus ou moins à comprendre²².

L'allusion aux Nornes, à la fin de « Soir historique », ne laisse pas nécessairement supposer que Rimbaud ait lu le *Voluspá* (*Les Visions de Vala*) dans les *Poèmes islandais tirés de l'Edda de Saemund* publiés par F.G. Bergmann à l'Imprimerie royale en 1838 :

Je connais un frêne, on le nomme Yggdrasil,
Arbre chevelu, humecté par un nuage brillant,
D'où naît la rosée qui tombe dans les vallons ;
Il s'élève, toujours vert, au-dessus de la fontaine d'Urd.
De là sortirent les trois Vierges de beaucoup de science
De ce lac qui est au-dessous de l'arbre :
Urd se nommait l'une, l'autre Verdandi ;
Elles gravèrent sur les planchettes, Skuld était la troisième ;
Elles consultèrent les lois, elles interrogèrent le sort,
Et proclamèrent la destinée aux enfants des hommes²³.

C'est tout aussi bien la mythologie de Leconte de Lisle, qui dans les *Poèmes barbares* annonçait par la voix des trois Nornes le crépuscule des dieux et cette manière de fin du monde qu'est le *ragnarök* :

Yggdrasil ébranlé ploie et se déracine ;
Tels qu'une grêle d'or, au fond du ciel mouvant,
Les astres flagellés tourbillonnent au vent,
Se heurtent en éclats, tombent et disparaissent ;
Veuves de leur pilier, les neuf Sphères s'affaissent ;
Et dans l'océan noir, silencieux, fumant,
La Terre avec horreur s'enfonce pesamment !
Voilà ce que j'ai vu par delà les années,
Moi, Skulda, dont la main grave les destinées ;

Et la parole est vraie! Et maintenant, ô Jours,
 Allez, accomplissez votre rapide cours!
 Dans la joie ou les pleurs, montez, rumeurs suprêmes,
 Rires des Dieux heureux, chansons, soupirs, blasphèmes!
 O souffles de la vie immense, ô bruits sacrés,
 Hâtez-vous: l'heure est proche où vous vous éteindrez!²⁴

Les objets de ce bric-à-brac mythologique peuvent être présentés comme dévalués et frappés de dérision. Sans doute Rimbaud n'est-il pas l'Offenbach de *La Belle Hélène* ou d'*Orphée aux Enfers*. Et nulle part dans les *Illuminations* on ne trouverait de parodie aussi appuyée que le poème du *Recueil Demeny* intitulé «Vénus anadyomène» et daté du 27 juillet 1870, évocation d'une hideuse prostituée surgissant d'une vieille baignoire. Mais la poétique du récit mythique a bien quelque chose parfois de ce «Jeu carnavalesque révolu tiré de l'ancienne vie des dieux» qu'imaginera bientôt Hermann Conradi²⁵. Il use comme lui d'anachronismes plaisants (la mer d'où jaillit Vénus est «chargée de flottes orphéoniques»). Comme lui encore il s'attarde sur la vision des mœurs bourgeoises des dieux de l'Olympe: ce n'est pas ici Aphrodite qui attend Mars, mais Vénus qui va rendre visite à son forgeron de mari. Comme dans les antiques Saturnales (et c'est bien de saturnales mythologiques qu'il s'agit), des renversements se produisent:

«Là-haut, les pieds dans la cascade et les ronces, les cerfs tettent Diane».

Ainsi se trouve poétiquement réalisé un double *adunaton*. Tityre, dans la *Première Bucolique* de Virgile, juge impossible que les cerfs légers paissent l'air («*Ante levas ergo pascentur in æthere cervi*»). Et les cerfs sont censés fuir devant Diane, la déesse chasserresse qui ne songe qu'à les tuer. Comme le note Jean Hartweg, «les fonctions sujet/objet s'intervertissent» et le renversement devient constitutif du texte²⁶. Le récit mythique dans «Villes» («Ces sont des villes!») juxtapose ainsi comme à plaisir ces *adunata* réalisés: les Bacchantes, d'ordinaire exultantes, sanglotent; la lune, considérée comme froide et muette, brûle et hurle; Vénus, brouillée avec Vulcain, qui l'a surprise et tenue captive dans un filet lors même qu'elle s'adonnait au déduit amoureux en compagnie de Mars, entre dans les cavernes des forgerons. Elle semble même prête à s'avancer vers les ermites, qui l'ont pourtant repoussée en prononçant leurs vœux.

Cette dérision est sensible dans les appellations diminutives. Bottom se heurtait aux «Sabines de la banlieue» (ce pourrait être une manière de pléonasme). Dans «Villes», les Bacchantes sont appelées de la même façon «Bacchantes des banlieues». Si l'on songe aux *Bacchantes* d'Euripide, c'est avilir et les personnages mythologiques (Agavé et ses

sœurs étaient de sang royal) et le lieu où elles se trouvent (le mont Cithéron, voisin de Thèbes).

Il est un exemple particulièrement curieux de désinence péjorative dans «Dévotion» : après celles qu'André Breton a appelées les «mystérieuses passantes», Louise Vanaen de Voringhem, Léonie Auboïs d'Ashby, après Lulu, madame*** et d'autres encore, une oraison est adressée à la magicienne Circé²⁷, mais elle devient «Circeto des hautes glaces, grasse comme le poisson, et enluminée comme les dix mois de la nuit rouge». Suffixe péjoratif, désinence masculine : l'effet paraît burlesque.

«Dévotion» n'est pas composée comme un récit. Si séquence il y a, ce n'est pas une séquence d'unités narratives²⁸, mais une succession de prières, d'appels, d'unités vocatives. Chacune de ces unités vocatives comprend en principe trois éléments : l'invocation du destinataire («A ma sœur Louise Vanaen de Voringhem»), son évocation rapide («Sa cornette bleue tournée à la mer du Nord»), l'objet de l'appel, de la prière («Pour les naufragés»). Il peut arriver que cette unité soit réduite au premier élément («A madame***./ A l'adolescent que je fus»). Il peut arriver que l'expression soit si concentrée qu'on ne sait plus si c'est ensuite l'évocation ou l'objet de l'appel qui est maintenu («A ce saint vieillard, ermitage ou mission»). Il peut arriver au contraire que chacune des trois composantes soit assez complaisamment développée. Ainsi dans la dévotion à Circeto :

Ce soir à Circeto des hautes glaces, grasse comme le poisson, et enluminée comme les dix mois de la nuit rouge, — (son cœur ambre et spunk), — pour ma seule prière muette comme ces régions de nuit et précédant des bravoures plus violentes que ce chaos polaire.

C'est l'exemple même d'un élément mythique qui, n'étant pas intégré à une structure narrative, est pourtant porteur d'une narrativité diffuse. Barthes fait observer qu'il existe une variété prodigieuse de genres de récits, «eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits ; le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances ; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à la Sainte Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les *comics*, les faits divers, la conversation»²⁹. Je retiens de cette longue liste que le récit est virtuellement présent dans une image : la célèbre représentation d'Ulysse et les Sirènes sur un vase grec, par exemple. Il est aussi virtuellement présent dans un nom qu'il illustre lui-même. Circé contient l'Odyssée. Circeto

pourrait donc bien contenir une sorte d'Odyssée rimbaldienne, non pas celle que le poète a vécue de Gênes à Chypre, ou d'Aden à Marseille (celle-là nous importe peu), même pas celle qu'il a rêvée quand, enfant, il « pressenta(i)t violemment la voile », mais celle qu'il s'est plu à transformer en usant de son « alchimie du verbe », par l'« hallucination simple » et l'« hallucination des mots ».

« Le cœur fou Robinsonne à travers les romans »³⁰. Et pas seulement à travers celui de Daniel de Foe. Sans être aussi étendue qu'on l'a dit, la culture classique de Rimbaud l'est suffisamment pour qu'il ait pu garder des réminiscences d'Homère. La traduction de *L'Odyssée* par Leconte de Lisle, publiée par Alphonse Lemerre en 1867, — « le bon éditeur »³¹ —, avait mis le poème au goût du jour, c'est-à-dire du Parnasse, et avait contribué à sa renaissance. Rien d'étonnant si, dans « Voyelles », U (le Y grec) se trouve associé aux « cycles » (les poèmes cycliques qui déroulent l'ensemble de la geste achéenne avant et après la chute de Troie) et aux « vibrations divins des mers virides » sur lesquelles a erré si longtemps Odysseus. Comme « Le Voyage » de Baudelaire, où l'allusion aux Lotophages était explicite, « Le Bateau ivre » est bien une odyssée nouvelle qui saisit l'expédition en cours et la conduit jusqu'à un maussade retour au pays (« la flache »). De nouvelles voix de sirènes se font entendre dans « Age d'or »³². Mais c'est surtout dans *Une saison en enfer* que la structure odysseenne se resserre : la folie volontaire conduit le (faux) damné jusqu'aux « confins du monde et de la Cimmérie, patrie de l'ombre et des tourbillons », là où, suivant les indications de Circé, Ulysse allait évoquer et interroger les morts. Le peuple et la ville des Cimmériens étaient « toujours enveloppés de brouillards et de nuées ; et jamais le brillant Hélios ne les regardait de ses rayons, ni quand il montait dans l'Ouranos étoilé, ni quand il descendait de l'Ouranos sur la terre ; mais une affreuse nuit était toujours suspendue sur les misérables hommes »³³. Traditionnellement placé chez les Thraces, le lieu où se déroule la *Nekuia* se trouve à l'extrême nord du monde connu des Grecs.

L'extrême Nord, dans les *Illuminations*, c'est « le chaos de glaces et de nuit du pôle » (« Après le déluge »). Rimbaud n'y est pas allé : l'hypothèse d'Antoine Adam est ici à rejeter entièrement. Sa rêverie s'est plutôt nourrie de la lecture de Jules Verne ou des journaux de voyage. Peu importe d'ailleurs. C'est avant tout une manière d'atteindre les « confins du monde » et donc le nouveau pays de Cimmériens. Nul texte n'est plus significatif à cet égard que « Barbare », où V.-P. Underwood a cru pouvoir retrouver une réminiscence du récit de Jules Verne *Un hivernage dans les glaces*³⁴. Mais quelle distance, des glaçons « qui s'entrechoquaient avec de sinistres craquements » (Verne) au « choc des glaçons aux astres » (Rimbaud) ! S'il est vrai, comme

l'écrit Barthes, que «le récit (soit) une grande phrase»³⁵, on s'aperçoit qu'ici la phrase prolifère et éclate. Il n'est pas un seul verbe principal. Le sujet, repris à la fin du poème en prose, reste suspendu sur le silence. Un même effet de suspens est obtenu par les participes présents qui se substituent aux verbes. Le mode personnel n'est utilisé que pour une négation obstinée, et placée entre parenthèses : «(elles n'existent pas)». A dire vrai, on se trouve comme hors du temps, et de toutes les façons, «bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays». Les conditions semblent remplies pour que «Barbare» soit une description pure de tout élément narratif : suspension du temps, élimination des verbes d'action³⁶. Pourtant la narrativité est présente : il demeure la dimension temporelle d'un rappel du passé, fût-il aboli (mais les «vieilles fanfares d'héroïsme (...) nous attaquent encore le cœur et la tête»); il demeure une attente (un «*suspense*» qui, comme le fait observer Barthes, maintient une structure narrative ouverte³⁷ même si dans le texte il referme un cycle); et les substantifs eux-mêmes (les brasiers, les feux, les écumes) sont des agents, sinon des actants, d'autant plus qu'ils sont flanqués de participes présents. Dominant le tout, la «musique» contribue à réintroduire la dimension du temps et se définit par une double action : «virement des gouffres et choc des glaçons aux astres». Sans doute peut-on écrire, comme Jean-Pierre Richard, que «Barbare» est un «paysage»³⁸; mais c'est aussi le lieu d'une action néante («elles n'existent pas») ou d'une action qui s'annule, puisque tout *vire* et revient au point de départ.

Les «régions de nuit» évoquées dans «Dévotion», les «hautes glaces», sont bien encore un avatar du pays des Cimmériens. Et l'attente d'une action y est plus explicite que dans «Barbare», puisque la prière à Circeto «précède(e) des bravoures plus violentes que ce chaos polaire». Le texte confirme la présence dans le paysage d'une geste latente qui ne demande qu'à s'amplifier et à s'accomplir.

* * *

Ces «bravoures», ce combat, d'autres textes les racontent. La guerre, «aussi simple qu'une phrase musicale», rétablit les droits de la *diègèsis*. C'est une lutte avec «Elle», rapportée au passé à la fin de «Métropolitain» :

Le matin où avec Elle, vous vous débattîtes parmi les éclats de neige, ces lèvres vertes, les glaces, les drapeaux noirs et les rayons bleus, et les parfums pourpres du soleil des pôles, — ta force.

Toute identification de cette anonyme avec un être réel serait vaine.

En lui refusant un nom, le poète veut réduire le récit à une épure. Mais si l'on cherche dans l'ensemble du recueil les débris d'une odyssee, on ne peut s'empêcher de penser que la partenaire peut être une autre Circé (elle luttait avec Ulysse dans le chant X d'Homère). Elle peut être la Vampire d'«Angoisse» qui, comme Circé avant le voyage chez les Cimmériens, donne des ordres, «commande», et dessine des actes, — ceux peut-être qui sont énumérés dans le dernier alinéa :

Rouler aux blessures, par l'air lassant et la mer; aux supplices, par le silence des eaux et de l'air meurtriers; aux tortures qui rient dans leur silence atrocement houleux.

Ce n'est pas encore un récit mais, juxtaposés dans l'ordre du discours, les éléments d'un possible récit.

Le personnage féminin inquiétant qui se profile dans les *Illuminations* est voix (c'est la «voix féminine» dans «Barbare»). Cette mystérieuse présence est aussi une réserve de récits. «La Reine, la Sorcière» évoquée à la fin d'«Après le déluge», sait des tas de choses que nous ignorons, qu'elle pourrait raconter, mais qu'elle ne voudra jamais raconter. Il semble qu'il faille lui faire violence, comme Ulysse tirant son glaive contre Circé, pour obtenir d'elle des paroles. Sans exclure l'hypothèse d'une référence à *La Sorcière* de Michelet ou au feu central dans *Aurélia* (I,10), il faut faire place ici à la fantasmagorie qui, comme cela arrive souvent au XIX^e siècle, vient se mêler à la mythologie. Ainsi dans *Ahasvérus* Quinet avait prêté aux Nornes et aux Walkyries des chaudières qui venaient de *Hexenküche* dans le *Faust* de Goethe et non des *Sigrdrifumal*, auxquels l'écrivain empruntait les éléments divers qu'il prétendait y jeter. Rimbaud connaît très certainement le *Premier Faust*, qu'il demandait à Delahaye de lui faire parvenir en mai 1873³⁹. La Reine, la Sorcière, la Vampire, les Nornes, Circeto peuvent donc se trouver réunies en un syncrétisme mythologique diffus dans le recueil.

* * *

Le nom de Circeto peut orienter vers un syncrétisme d'une autre sorte⁴⁰. Il fait penser en effet à la Derketo dont parle Schelling, qui serait la première divinité féminine. Lucien, dans son traité *De la déesse syrienne*, la présentait comme la mère d'Héra. Il dit en avoir vu lui-même une représentation en Phénicie :

C'est une figure singulière. C'est une femme pour une moitié de son corps; mais la partie qui va des cuisses aux pieds s'allonge en queue de poisson, au lieu que la statue qu'on voit à Hiérapolis est femme de la tête aux pieds⁴¹.

Ondine des «hautes glaces», Circeto peut être «grasse comme le poisson»⁴².

Schelling, se référant à Lucien, — non sans liberté d'ailleurs —, rapporte que «dans la ville syrienne de Hiérapolis, non loin de l'Euphrate, il y avait, d'après le récit détaillé bien connu de Lucien, un temple où l'on montrait un gouffre dans lequel se seraient écoulées les eaux du déluge: ce temple était consacré à Derketo»⁴³. La figure de Derketo est donc liée au mythe du Déluge qui occupe dans l'œuvre de Rimbaud, et en particulier dans les *Illuminations*, une place très importante.

L'allusion était transparente à la version latine de ce mythe (Deucalion et Pyrrha), la version ovidienne, dans les «Fêtes de la faim» d'août 1872 et dans la citation «Faim» d'*Une saison en enfer*:

Les cailloux qu'un pauvre brise,
Les vieilles pierres d'église,
Les galets, fils des déluges,
Pains couchés aux vallées grises!⁴⁴

Or c'était la version connue de Lucien et consignée dans le traité déjà cité.

On trouverait dans les *Illuminations* maintes allusions au mythe du Déluge: dans «Enfance» I, dans «Ouvriers» (motif de l'inondation). «Mouvement» décrit une nouvelle odyssee qui se déroule «à la lumière diluvienne», et l'embarcation sur laquelle partent «les conquérants du monde» est clairement désignée comme «l'arche». Description, là encore, plus que récit, car le texte est tout entier au présent, et l'énonciation se fait plutôt sur le mode du «Voici» («Ce sont»... «ON voit»...) que sur celui du «Il était une fois». Comme le rappelle Gérard Genette, «la narration s'attache à des actions ou des événements considérés comme de purs procès, et par là même elle met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit» alors que la description, «parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace»⁴⁵. La fonction diégétique de la description ne saurait pourtant être niée: le mouvement de l'expédition prépare l'attitude décisive d'«un couple de jeunesse» qui «s'isole sur l'arche», «et chante et se poste». Il y a, là encore, surveillance et suspens.

On pourrait songer à Orphée sur Argo, — et l'on y songe aussi quand il est question des «flottes orphéoniques» dans «Villes» («Ce sont des villes!»)⁴⁶. Le projet secrètement prêté au couple de jeunesse (le poète et son génie?) semble démiurgique comme celui que la

tradition orphique, plus que la *Quatrième Pythique* de Pindare, a attribué au chantre de Thrace.

Ce projet n'est autre que refaire le monde. Il est clairement exprimé à la fin de « Jeunesse » IV :

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

L'acte suprême de révolte est sans doute de se substituer au Créateur, ou au prétendu Créateur qu'il fut. Dans le roman de Carlos Fuentes *Terra nostra* le Seigneur explique que « le dernier acte de la Création ne fut que cela : le dernier. Non point l'acte culminant, mais celui de la décadence, de l'ennui, du manque d'imagination. Serait-il concevable que le Père Tout-Puissant ait créé directement cette odieuse farce qu'est l'humanité ? S'il en était ainsi, ou bien il ne serait pas Dieu, ou bien il serait le plus cruel des dieux... ou le plus stupide »⁴⁷. De là à penser que ce prétendu Dieu n'est qu'une création des hommes, il n'y a qu'un pas, que le Seigneur n'hésite pas à franchir. Rimbaud non plus.

« Après le déluge », dans les *Illuminations*, est un constat : refaite sur l'ordre de Yahvé, la Création est encore à refaire. La seconde création est même pire que la première. Comme le notait Schelling, se référant au témoignage du prophète Jérémie, des interdits respectés jadis ne le sont plus (bâtir, entre autres⁴⁸). Ce n'est pas le lait et le miel, mais le sang et le lait qui coulent. Le temps de Barbe-bleue est venu, même si Eucharis fait figure d'évangéliste. Il faut donc détruire cette seconde création. La prose placée par Fénéon en tête des *Illuminations* indique cette nécessité au terme d'un récit qui est cette fois une longue séquence d'unités narratives, avec abondance de verbes d'action au passé, de protagonistes et d'indications temporelles. La narration est brisée et éclate un appel au(x) nouveau(x) Déluge(s) :

Sourds, étang, — Ecume, roule sur le pont et par-dessus les bois ; —
draps noirs et orgues, — éclairs et tonnerre, — montez et roulez ; —
Eaux et tristesses, montez et relevez les Déluges.

La reprise du récit, dans le dernier alinéa, prend la valeur d'une confirmation. Il a été à l'origine de ce qu'il faut encore appeler un « mouvement ».

Ce mouvement conduit à un « moment » qui, à la fin de « Soir historique », est encore situé dans le futur, mais prophétiquement annoncé comme le terme attendu :

Non ! le moment de l'étuve, des mers enlevées, des embrasements souterrains, de la planète emportée, et des exterminations subséquentes,

certitudes si peu malignement indiquées dans la Bible et par les Nornes et qu'il sera donné à l'être sérieux de surveiller. — Cependant ce ne sera point un effet de légende!

Une telle prophétie vient confirmer celles de l'*Apocalypse* et celles du *Voluspå*. Carlyle, qui s'y était lui aussi intéressé, avait compris que l'*eschaton* annoncé dans les anciennes mythologies germaniques et scandinaves, le *ragnarök*, est une fin du monde catastrophique: «elle comporte un combat gigantesque entre les dieux et les démons, qui s'achève par la mort de tous les dieux et de tous les héros et par la régression du monde dans le chaos»⁴⁹. Leconte de Lisle y avait reconnu «un autre déluge»⁵⁰.

On comprend mieux, dans ces conditions, la prière à Circeto-Derketo: les «bravours plus violentes que (l)e chaos polaire» qu'elle précède correspondent à un effort pour bouleverser le monde et le rendre au chaos. Si, comme l'écrivait Schelling, le sens du mythe du Déluge est «celui d'un passage à la domination irrésistible du deuxième dieu»⁵¹, ce deuxième dieu ne peut être que le poète-démiurge lui-même.

* * *

Nouveau démiurge, le poète n'abolit la Création précédente que pour la recommencer. Il y a là une loi qui est bien connue des mythologues et qui implique la présence, dans tout récit d'une genèse, non seulement du couple formé par la question et la réponse, comme l'a montré André Jolles⁵², mais d'une succession de la destruction et de la construction. Étudiant la mythologie hindoue, J. Herbert notait que «toute action, quelle qu'elle soit, comporte nécessairement une destruction de ce sur quoi elle porte, une création de ce qui naît d'elle et une conservation de ce que les deux ont en commun»⁵³. Mircea Eliade, confrontant les rites aux mythes, a montré comment toute création est une régénération qui passe donc par une abolition et se manifeste comme un combat⁵⁴. Il serait aisé de retrouver la séquence initiale qu'A.J. Greimas a mise en valeur dans le récit mythique⁵⁵:

I. Déception

1. disjonction: la dissociation de l'ancien monde, son éparpillement (le début d'« Après le déluge »).

2. épreuve: le combat pour la destruction de l'ancien monde.

II. Révélation

1. conjonction: l'effort pour engendrer ou pour rassembler un monde nouveau.

2. épreuve; l'effort pour le protéger contre les forces destructrices.

Les notions d'épreuve et de révélation sont en relief dans la prose narrative de «Royauté», où les quatre temps apparaissent clairement:

1. Disjonction : la rupture que suscitent «chez un peuple fort doux» les cris d'«un homme et une femme superbes». Ils devraient être l'occasion d'une remise en question.

2. Epreuve : cet homme et cette femme la disent «terminée», sans être plus explicites.

3. Révélation : ils en parlent «aux amis», sans être explicites là non plus.

4. Epreuve : l'exercice de la royauté «toute une matinée» et «tout l'après-midi», mais d'une royauté d'un jour comme dans le scénario traditionnel (celui d'*Un Giorno di regno*, par exemple, que Felice Romani a construit pour Verdi en s'inspirant de l'histoire de Stanislas Leszcynski). D'où l'utilisation de ce qu'Albert Py a très justement appelé un «prétérit d'abolition»⁵⁶ : «ils furent rois».

On a proposé pour cet apologue diverses significations allégoriques. Je préfère observer que la structure narrative du textes reproduit celle du récit discontinu, éclaté, de l'aventure du démiurge, de ce qu'Yves Bonnefoy a appelé la tentative harmonique.

Il n'est probablement pas de meilleure illustration du moment de la révélation que la prose intitulée, «Aube». C'est le récit d'une poursuite amoureuse, d'une étreinte nécessaire pour la génération d'un monde nouveau. C'est un récit mythologique puisque, comme dans les poèmes homériques, l'«aube d'été» est une «déesse». La séquence initiale du récit mythique y est complète :

1. Dissociation : celle des «camps d'ombre» et du jour naissant.
2. Epreuve : la poursuite.
3. Révélation : le dévoilement.
4. Epreuve : l'étreinte incomplète et la chute.

Imaginons, suggérait Max Müller, «les sentiments sains et vigoureux d'une jeune race d'hommes (...). Imaginons des cœurs soudainement enflammés par un sentiment jusqu'alors inconnu, par une impulsion qu'ils ne savaient pas nommer. S'ils voulaient lui donner un nom, où pouvaient-ils le chercher? L'amour n'était-il pas pour eux comme un réveil? N'était-il pas comme une aurore brillant d'une splendeur céleste sur leurs âmes, pénétrant leur cœur d'une ardente chaleur (...)? S'il en était ainsi, il n'y avait qu'un nom qu'ils pussent lui donner; il n'y avait qu'une comparaison pour exprimer l'éclat qui trahit l'aurore de l'amour: c'était la rougeur du matin, le lever du soleil. *Le soleil est levé*, disaient-ils, quand nous disons: *J'aime*⁵⁷.

Mais s'il se confond avec le moment du lever du jour ou avec le moment du lever du soleil, le moment de l'amour ne peut être qu'un moment. Il est menacé par le *réveil*, il est menacé par *midi*⁵⁸.

On trouverait dans les *Illuminations* maint exemple de la seconde épreuve, celle qui suit la révélation. «Veillées» I, où la révélation de «la

vie» est suivie d'une mise en question des démonstratifs chargés du geste de la désignation («Etait-ce donc ceci?»). «Ville», où l'urbanisme nouveau est menacé par le retour des spectres dans une dernière phrase si concertante (et si déconcertante) qu'elle ne parvient pas à trouver sa construction. Nul exemple n'est plus net que le petit poème sans titre qui suit «Being Beateous» et qui, même s'il en est distinct⁵⁹, est lié à cette prose anthropogonique. Après la difficile surrection de l'Être de beauté, c'est le temps de la fragilité, de la chute.

* * *

«Je pense», écrit Albert Py à propos de «Being Beateous» «que ce mouvement d'explosion destructrice et de surgissement ontologique est le mouvement propre, essentiel, fondamental de la poésie de Rimbaud, poésie d'un adolescent qui ressent simultanément, dans l'intensité d'un raccourci fulgurant, l'ivresse de la naissance et l'angoisse de la mort»⁶⁰. A la révélation prophétique, digne de la vision des ossements qui s'animent dans *Ezéchiel* (XXXVII, 8), se substitue dans la lecture la pure révélation du texte. La nouvelle genèse ne serait que la métaphore mythologique de la genèse du poème. Si, comme le suggère Barthes, «comprendre un récit, ce n'est pas seulement suivre le dévidement de l'histoire», si «c'est aussi y reconnaître des 'étages', projeter les enchaînements horizontaux du 'fil' narratif sur un axe implicitement vertical», si «lire (écouter) un récit, ce n'est pas seulement passer d'un mot à l'autre, c'est aussi passer d'un niveau à l'autre»⁶¹, il convient de dépasser le récit mythologique pour trouver une manière de récit tautégorique, puisqu'il serait le miroir de lui-même.

On peut essayer de reconstituer ce récit en reprenant le schéma dessiné par Greimas pour la séquence initiale du récit mythique :

1. Dissociation : le langage dissocie l'objet de son attribut («Enfance» III : «Il y a une horloge qui ne sonne pas»), décompose les composantes du moment puis tente de leur substituer les composantes d'un autre moment («Une matinée couverte, en Juillet ; — une odeur de bois suant dans l'âtre, — les fleurs rouies, — le saccage des promenades, — la bruine des canaux par les champs — pourquoi pas déjà les joujoux et l'encens?»), donne le signal d'un départ («Départ»).
2. Epreuve : ce signal («Un coup de ton doigt sur le tambour», au début d'«A une raison») inaugure un combat ; le départ peut être départ vers la «fin du monde» («Enfance» IV) ; mais il suffit, pour revenir au chaos, de ce simple ingrédient : l'encre («Avivant un agréable goût d'encre de Chine, une poudre noire pleut doucement sur ma veillée»⁶²).
3. Révélation : elle peut alors se produire («Je baisse les feux du

lustre, je me jette sur le lit, et, tourné du côté de l'ombre, je vous vois, mes filles! mes reines!». Le texte est un jeu d'associations («Veillées» III: «La mer de la veillée, telle que les seins d'Amélie»), de métaphores («Marine»), d'harmoniques (les prolongements dans «Fête d'hiber»).

4. Epreuve: l'écriture suppose l'effort, «l'étude» («Dimanche»), le travail («Jeunesse» IV), et il n'est peut-être pas de pire menace que celle de l'œuvre elle-même, «l'œuvre dévorante qui se rassemble et remonte dans les masses» («Dimanche»).

On sait avec quelle lucidité et avec quelle amertume Rimbaud a exprimé dans l'«Adieu» d'*Une saison en enfer* son échec d'écrivain, d'artiste, de demiurge. «Solde», dans les *Illuminations*, est la braderie des «applications de calcul» et des «sauts d'harmonie inouïs», des «trouvailles» et des «termes non soupçonnés», — de l'écriture nouvelle et de la révélation qu'elle croyait apporter, sujet de risée pour la foule.

A dire vrai, les résidus mythologiques qu'on retrouvait dans le texte des *Illuminations* ne laissaient pas d'inquiéter. Qu'ils fussent incongrus (le «gracieux fils de Pan», dans «Antique»), multipliés («les Rolands», les «Mabs» dans «Villes» I), renversés (Diane dans ce même texte), déformés (Circeto dans «Dévotion»), ils risquaient fort d'être dévalués. La mythologie s'y trouvait menacée par la fantasmagorie. Le mélange est très sensible dans «Villes» («Ce sont des villes!»). Dans «Nuit de l'Enfer», le «maître en fantasmagories» se faisait fort de «dévoiler tous les mystères: mystères religieux ou naturels, mort, naissance, avenir, passé, cosmogonie, néant». Mais la liste s'achève sur une chute, comme certaines des *Illuminations*, («Les Ponts» par exemple). Et surtout la mythologie, réduite à une fantasmagorie, n'est plus, comme l'écrit Adorno, qu'«illusion», «marchandise»⁶³. Se retrouvant charlatan, comme le (faux) damné, le (faux) demiurge n'a plus qu'à la solder avec le reste...

Hegel prévoyait la dégradation du mythique en fabuleux, à partir du moment où la nature et le monde humain étaient dépouillés de tout caractère divin: «la continuité de la chaîne des causes et des effets s'étendant à l'infini se trouve rompue, et les nombreux anneaux de cette chaîne prosaïque de circonstances qui échappent à la claire compréhension et à l'interprétation précise sont réunis au hasard; mais lorsque cela se fait sans nécessité ni raison interne, ce mode d'interprétation qui est celui de la plupart des contes des *Mille et une nuits* apparaît comme un simple jeu de l'imagination qui cherche, par des inventions de ce genre, à donner à l'incroyable une apparence réelle et possible»⁶⁴.

«Conte», le récit le plus proche des *Mille et une nuits*, dit finalement l'absence de la musique, de la plénitude qu'on attend du mythe,

plus qu'il ne raconte l'histoire fantasmagorique du Génie et du Prince. «Génie», l'une des proses le plus ferventes, reste une attente dans la «nuit d'hiver», dans le chaos polaire. La révélation reste de commande. Après une séquence d'unités apodictiques («Il est l'affection et le présent», «Il est l'amour»), et une séquence d'unités vocatives (plus magiques que phatiques⁶⁵) vient une brève unité narrative («Il nous a tous connus et nous a tous aimés») qui semble marquée, elle aussi par le prétérit d'abolition. L'ensemble du texte, et encore la phrase finale, malgré son didactisme, semble marqué par une sorte de *fading*, une alternance de la présence et de l'absence, ou plutôt une sorte d'affaiblissement inéluctable de la présence. On songe aux premiers vers de «L'Automne» de Hölderlin :

Ces légendes (qui s'éloignent de notre terre)
De l'Esprit qui fut et qui s'en revient.

Mais peut-il en être autrement quand le mythe se réduit à «un effet de légende» («Soir historique»), quand «l'Adoration s'en va», quand l'apparence de la religion nouvelle s'installe dans le déménagement de la religion installée (éloignement des superstitions, négation de la rédemption, abolition des «agenouillages» et des rites d'absolution⁶⁷) ?

Refusant de concevoir la mythologie comme un produit de la poésie ou comme une invention de la philosophie, Schelling essayait d'en découvrir le principe à l'intérieur de la mythologie elle-même, et il fixait le principe décisif : «la mythologie est un processus théogonique⁶⁸». Dans les *Illuminations*, elle tend à devenir plutôt un processus textogonique. Et cette substitution explique à elle seule que le processus puisse être arrêté.

* * *

On ne peut analyser les *Illuminations* comme les contes folkloriques : la fonction narrative y semble seconde. Certains textes semblent échapper à la tyrannie de la narrativité. La plupart du temps ou bien les unités narratives sont trop isolées pour former de véritables séquences ou bien d'autres types d'unités (descriptives, vocatives, magiques) s'y substituent. La référence est souvent insaisissable, et la temporalité y est parfois éludée.

Quelques textes se présentent pourtant comme de purs récits («Conte») et même comme l'épure du récit («Royauté»). Cela ne signifie pas que l'intention en soit plus réaliste. Rimbaud, avant Borges, ferait comprendre que «la grande littérature occidentale (pour ne pas parler des autres) n'est pas réaliste, que le conteur est un mythographe⁶⁹». La séquence initiale du récit mythique est apparue avec une

singulière clarté. Devenue le lieu d'une révélation, la *diègèsis* rimbaldienne («Aube», par exemple) mériterait l'autre terme dont use Aristote pour désigner le récit : *apangelia*⁷⁰.

Il a même semblé possible de reconstituer à l'aide de ces fragments poétiques et de la poussière des mythes qui y sont semés une sorte d'*histoire* : une odyssee nouvelle, guidée par une magicienne («Circeto») et orientée vers le paysage polaire d'une autre Cimmérie ; l'aventure d'un autre Deucalion ou d'un autre Noé, dont «l'arche» est portée sur les flots d'un nouveau déluge ; et surtout le recommencement de toute cosmogonie et de toute anthropogonie, après la destruction systématique des «phénomènes», des «apparences actuelles». Ce récit imaginaire se déroule comme naturellement selon les quatre temps de la séquence initiale du récit mythique.

Dans tous les cas, la révélation semble terriblement menacée. Pas plus que ses «proses évangéliques», les proses «apangéliques» de Rimbaud ne semblent pouvoir échapper à la fantasmagorie et découvrir l'essence. Aussi est-il le premier à les considérer comme dévaluées et se déclare-t-il prêt à les solder. Il juge, comme dans l'«Adieu» d'*Une saison en enfer* que sa «gloire d'artiste et de conteur (est) emportée».

«La mise au monde de l'humanité est poésie,
et jamais poésie ne fut tranquillité»⁷¹ :

Ces vers d'Henri Pichette auraient pu être mis en épigraphe à ma présentation des *Illuminations*. Porteuse de l'espoir en la manifestation d'un nouveau dieu, la poésie rimbaldienne raconte sans doute d'abord sa propre naissance. La théogonie se fait textogonie. Par conséquent, la poétique du récit mythique cède le pas au récit mythique d'une poétique. C'est que, comme le suggérait Barthes, «le langage ne cesse d'accompagner le discours en lui tendant le miroir de sa propre structure»⁷². Dans les *Illuminations*, ce miroir est le récit.

Pierre Brunel

Université de Paris — Sorbonne

NOTES

- 1 Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871.
- 2 *Œuvres complètes* de Rimbaud, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 1074 (note 5 de la p. 248).
- 3 *Ibid.*, p. 1007 (note 4 pour « Guerre »).
- 4 *Vorschule zur Aesthetik*, 1ère éd. 1804, 2e éd. 1813; trad. A.-M. Lang et J.-L. Nancy, *Cours préparatoire d'esthétique*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1979, p. 68.
- 5 *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, *La Poésie* I, Aubier, 1965, p. 127-131.
- 6 *Le Monde comme volonté et comme représentation (Die Welt als Wille und Vorstellung* 1ère éd. 1819, 2e éd. 1844), trad. A. Burdeau, rééd. P.U.F., 1966, p. 321.
- 7 Troisième partie de « Jeunesse », dans les *Illuminations*.
- 8 « En un sens, on peut dire qu'un certain nombre de poèmes des *Illuminations* sont 'objectifs' », écrit Suzanne Bernard à propos de la lettre à Izambard citée (*Œuvres* de Rimbaud, Garnier, 1960, p. 545).
- 9 *Rimbaud, l'artiste et l'être moral*, Messein, s.d., p. 45. Sur ce projet d'*Histoire magnifique*, son rapport avec les « Photographies du temps passé » et les *Illuminations* voir la note 64, p. 200-201, dans Frédéric Eigeldinger et André Gendre, *Delahaye témoin de Rimbaud*, Neuchâtel, La Baconnière, 1974.
- 10 Lettre à Delahaye de mai 1873 contenant le projet d'un *Livre païen*, ou *Livre nègre*, éd. Adam, p. 267-268; « Délires. — II. Alchimie du verbe », dans *Une saison en enfer*.
- 11 Yves Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même*, éd. du Seuil, 1961, p. 166.
- 12 Sur cette notion d'unité narrative, voir Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale du récit », dans *Communications* n° 8, *L'Analyse structurale du récit*, 1966, p. 6-8.
- 13 André Guyaux a démontré qu'il s'agissait là de six textes courts; sans titre, « six textes à part entière, autonomes, indépendants les uns des autres » et non de la suite de « Phrases » (« A propos des *Illuminations* », dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, 77, 5, septembre-octobre 1977, p. 805-807).
- 14 *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, éd. du Seuil, 1972, p. 378.
- 15 *Essai sur Wagner*, trad. Hildenbrand et Lindenberg, Gallimard, 1966, p. 120.
- 16 *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, 1970, p. 14.
- 17 *Rimbaud*, Hatier, « Connaissance des lettres », 1968, p. 231.
- 18 « Rimbaud ou la poésie du devenir », dans *Poésie et profondeur*, éd. du Seuil, 1955, p. 207, n. 39. A noter que la citation est fautive: « promesse d'un amour multiplié et complice » au lieu de « complexe ».
- 19 « Métropolitain »: on songe au personnage qui fait la lune avec sa lanterne (*Moonsbine*) dans *A Midsummer-Night's Dream*.
- 20 *Ibid.*; même dédain au début de « Soir historique » pour une imagerie analogue.
- 21 Voir « Alchimie du verbe ».
- 22 Schelling, *Introduction à la philosophie de la mythologie*, tome I, p. 139.
- 23 *Poèmes islandais*, p. 191.
- 24 « La Légende des Nornes », dans *Poèmes barbares*, Lemerre, rééd. 1942, p. 54-55.

- 25 « Ein weiland Fastnachtsspiel aus dem antiken Götterleben », dans *Gesammelte Schriften*, tome III, p. 25-26. Par exemple Aphrodite, attendant Mars, se rappelle n'avoir autant goûté la béatitude que dans une seule circonstance : la lecture de son premier roman, à quinze ans, le soir de sa confirmation, c'est-à-dire *Nana* !
- 26 « *Illuminations* : un texte en pleine activité », dans *Littérature* n° 11, octobre 1973, p. 83.
- 27 Sur « Dévotion » voir l'article de Mario Richter, « Lecture de *Dévotion* d'Arthur Rimbaud », dans *Saggi e ricerche di Letteratura francese*, Bulzoni, vol. XX, 1981, p. 159-188.
- 28 Sur la notion de séquence, voir Claude Brémond, « La logique des possibles narratifs » dans le n° 8 de *Communications*, p. 60.
- 29 Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », article cité, p. 1.
- 30 « Roman ».
- 31 Lettre de Rimbaud à Théodore de Banville du 24 mai 1870, éd. Adam, p. 236.
- 32 Je reprends la suggestion de Jean Richer dans *L'Alchimie du verbe de Rimbaud ou les Jeux de Jean-Arthur*. — *Essai sur l'imagination du langage*, Didier, 1972, p. 114.
- 33 Traduction Leconte de Lisle, *Rhapsodie XI*, tome I, p. 187.
- 34 V.P. Underwood, *Rimbaud et l'Angleterre*, Nizet, 1976, p. 24. La nouvelle de Verne avait été publiée dans *Le Musée des familles* en 1855. La citation d'un texte intitulé « Confins du monde » était prévue dans le brouillon d'« Alchimie du verbe ».
- 35 Barthes, article cité, p. 4.
- 36 Voir la distinction établie par Gérard Genette entre description et narration dans « Frontières du récit », *Communications* n° 8, p. 156-159.
- 37 Article cité, p. 24.
- 38 *Poésit et profondeur*, p. 213.
- 39 Ed. Adam, p. 268.
- 40 Sur un autre syncrétisme — d'un nom de personne et d'un nom de lieu — voir l'article cité de M. Richter, p. 173-174.
- 41 *Œuvres complètes* de Lucien de Samosate, trad. E. Chambry, Garnier, 1934, t. III, p. 361.
- 42 Je ne suis pas ici la démonstration de M. Richter, p. 177-178, selon laquelle Rimbaud jouerait avec le mets des jours maigres (le poisson). Si jeu de mots il y a, c'est l'équivoque Glace/Grasse. Et il suffit de songer à la peau un peu gluante du poisson pour justifier l'adjectif.
- 43 *Introduction à la philosophie de la mythologie*, tome I, p. 184.
- 44 On notera le syncrétisme entre la tradition latine (métamorphose des cailloux en hommes) et la tradition biblique (prolifération des pains).
- 45 « Frontières du récit », article cité, p. 158.
- 46 Ce serait cet « orphique mâtiné d'orphéonesque » que Jean-Luc Steinmetz, je ne sais trop pourquoi, préfère appeler « orphesque » (« Ici, maintenant, les *Illuminations* » dans le numéro spécial de *Littérature* consacré à Rimbaud, n° 11, octobre 1973, p. 37).
- 47 Carlos Fuentes, *Terra nostra*, 1977, trad. C. Zins, Gallimard, 1979, p. 209.
- 48 *Introduction à la philosophie de la mythologie*, t. I, p. 186. Or ici les étals se dressent, les castors bâtissent, il y a une grande maison de vitres et l'on va jusqu'à construire le Splendide-Hôtel dans le chaos de glaces et de nuit du pôle.
- 49 Carlyle, *Les Héros*, p. 62 sq.
- 50 « La Légende des Nornes », éd. cit., p. 54.
- 51 *Introduction à la philosophie de la mythologie*, t. I, p. 185.
- 52 *Formes simples*, trad. fr., éd. du Seuil, 1972.

- 53 *La Mythologie hindoue*, Albin Michel, 1953, p. 103.
- 54 *Le Mythe de l'éternel retour*, Gallimard, coll. Idées/N.R.F., n° 191, p. 69 sq.
- 55 A.J. Greimas, « Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », dans *Communications* n° 8, p. 38.
- 56 Albert Py, édition critique des *Illuminations*, Genève, Droz, 1967, p. 113.
- 57 Max Müller, *Essai sur la mythologie comparée*, publié sous forme abrégée et en traduction française dans *La Revue germanique* de juin-juillet 1858, p. 33. Une autre traduction, complète cette fois, de ce même ouvrage a été publiée en 1872. Max Müller a par ailleurs révélé les textes védiques en en donnant une traduction anglaise.
- 58 Même passage de l'heure d'amour (quatre heures du matin, l'été) à midi dans le même poème de 1872 intitulé « Bonne Pensée du matin »).
- 59 Comme l'a montré à juste titre André Guyaux dans son article cité de la *R.H.L.F.*
- 60 Ed. citée des *Illuminations*, p. 103.
- 61 Article cité, p. 5.
- 62 Dernier texte sans titre du feuillet 12 du manuscrit Lucien-Graux. C'est comme l'expression ironique de la pluie diluvienne et des pluies de feu correspondant au chaos de « Barbare ».
- 63 Adorno, *Essai sur Wagner*, trad. cit., p. 120.
- 64 Hegel, *Esthétique*, trad. cit., *La Poésie* I, p. 183.
- 65 La distinction jakobsonienne est distinction de personnes: la fonction phatique est liée à la deuxième personne, la fonction magique à la troisième.
- 66 Hölderlin, *Œuvres*, éd. Ph. Jaccottet, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1028.
- 67 Le prêtre déclare, après la confession: « Je vous relève de toute peine ».
- 68 *Introduction à la philosophie de la mythologie*, tome I, p. 241.
- 69 Rodriguez Monegal, *Borges*, éd. du Seuil, « Ecrivains de toujours », 1970, rééd. 1978; p. 9.
- 70 *Poétique* 1449 b. . *L'apangelia* est un récit chargé de révélation.
- 71 Henri Pichette, *Révendications*.
- 72 Barthes, article cité, p. 4.