

Rimbaud

Œuvres complètes III

Illuminations



Présentation
de Jean-Luc Steinmetz

GF

Rimbaud

Œuvres complètes III

Changer la vie par les moyens de la poésie : telle fut l'ambition de Rimbaud. Le poète devenu mythe a défriché un chemin nouveau, où il s'engage à corps perdu et précipite son lecteur. Dans cette aventure, que Mallarmé a qualifiée d'« unique dans l'histoire de l'art », chaque étape nous surprend, mais toutes sonnent juste.

Avec les *Illuminations*, Rimbaud compose sa légende. Ces étincelants poèmes en prose croient pouvoir combler l'absolu du désir. Par la force performative de leur expression, ils nous éveillent, et nous initient à un monde magique, aux harmonies inouïes.

Ce volume contient :

ILLUMINATIONS
CORRESPONDANCE

Présentation, notices, notes, chronologie
et bibliographie de Jean-Luc Steinmetz

Texte intégral

En couverture :

Illustration

de Virginie Berthemet

© Flammarion,

d'après un dessin de Rimbaud
par Verlaine (1876).



Flammarion

ŒUVRES COMPLÈTES

*Du même auteur
dans la même collection*

*Je ne suis pas venu ici pour être heureux. Correspondance.
Œuvres complètes.*

Œuvres complètes I. Cahier de Douai. Poésies.

Œuvres complètes II. Vers nouveaux. Une saison en enfer.

Œuvres complètes III. Illuminations.

Rimbaud, Verlaine, Cros..., Album zutique. Dixains réalistes.

ARTHUR RIMBAUD

ŒUVRES COMPLÈTES

III

Illuminations
Correspondance

Préface, notices et notes
de
JEAN-LUC STEINMETZ

GF Flammarion

Nouvelle édition mise à jour, 2020.

© 1989, Flammarion

ISBN : 978-2-0815-0607-7

PRÉFACE

A l'heure des merveilles

pour Muriel

« C'est cette époque-ci qui a sombré ! »
A. Rimbaud.

Les *Illuminations* forment l'un de ces recueils illustrés qui cependant ont marqué la littérature d'une empreinte dont nous mesurons encore mal l'amplitude et la profondeur. Il est certain que le surréalisme, pour ne citer que ce mouvement artistique si important dans notre siècle, leur doit un certain style (du moins, crut-il y reconnaître, déjà incandescentes, les merveilles que devait faire surgir l'écriture automatique). Et toute une tendance de la poésie contemporaine poursuit la trace inaugurée par Rimbaud, recherche ou création d'un univers analogique qui pourrait être tout simplement celui de l'esprit quand il s'éveille à l'inconnu.

*
**

La lecture d'*Une saison en enfer* au chapitre intitulé *Alchimie du verbe*, instant pivotale dont on sait, à vrai dire, plus ce qu'il referme que ce qu'il ouvre, contraint de poser l'inévitable question, différemment résolue par les critiques, de la datation des *Illuminations*. L'accent de témoignage que comporte la *Saison* entraîne à y entendre une certaine vérité. Rimbaud n'y

multiplie pas les dates, mais plusieurs précisions frappent le lecteur. La fin du livre, notamment, fut longtemps reçue comme une décision sans appel, à la suite de laquelle l'auteur aurait dit adieu à la littérature. Le Rimbaud de Claudel comme celui d'Étiemble suivent cette trajectoire¹. Et il fallut attendre les démonstrations parfois laborieuses, mais souvent justifiées, d'Henry de Bouillane de Lacoste² pour que fût prouvée, par l'analyse graphologique surtout, que les *Illuminations* devaient être, pour la plupart, postérieures à *Une saison en enfer*. Une éclatante preuve supplémentaire viendrait d'ailleurs confirmer cette hypothèse : l'absence du moindre poème en prose dans les citations que fait *Alchimie du verbe*. La postériorité des *Illuminations* a tellement prévalu depuis que presque toutes les éditions n'hésitent pas à les placer après *Une saison en enfer*. Le problème, cependant, est plus insidieux. Il demande à être exposé en pleine clarté. Ce n'est pas, on s'en doute, un pur point d'érudition. De lui, en effet, dépend « notre » Rimbaud — un être héroïquement fidèle à lui-même ou le contradicteur de sa propre parole.

Si les poèmes cités dans *Alchimie du verbe* suffisent, aux yeux de Rimbaud lui-même, pour représenter son ancienne poésie, il n'empêche que le début de la *Saison* laisse entendre que plusieurs autres textes sont pour l'instant passés sous silence et que l'auteur se réserve de les publier par la suite. Ce sont ces fameuses « petites lâchetés en retard » qu'il ne semble pas aberrant d'identifier avec plusieurs *Illuminations*. Souvenons-nous que Rimbaud, écrivant à Delahaye en mai 1873, lui annonçait qu'il composait certaines « histoires en prose », mais parlait également de quelques « fraguemants en prose », à l'évidence bien distincts des « histoires atroces » mentionnées auparavant. Déjà, Verlaine, dans une lettre de Londres adressée à Edmond Lepelletier le 8 novembre 1872, avait indiqué parmi les affaires à lui renvoyer de Paris une « dizaine de lettres de Rimbaud contenant des vers et des poèmes en prose³ ». Certes, l'analyse de

l'écriture de Rimbaud sur les feuillets des *Illuminations* montre bien que la plupart de ces poèmes furent écrits (recopiés) en 1873-1874, durant une période où il vivait à Londres avec Germain Nouveau. *Metropolitain* et *Villes [I]* (corrigés par Rimbaud) sont même de la main de Nouveau⁴. Cependant, comme le conseille toujours la prudence en matière de critique littéraire, il convient de revenir aux textes — ce qui, en l'occurrence, n'est pas simple. *Les Illuminations ? Une saison en enfer ?* A première vue, nous avons affaire à des genres distincts. Mais cette dissemblance formelle ne consigne pas nécessairement des temps de composition différents. Certes, nous lisons séparément — et nous ne pouvons guère procéder autrement — ici des poèmes en prose, là les « hideux feuillets d'un carnet de damné ». Mais ce que tout lecteur est en mesure de découvrir à la longue, par la fréquentation des mots et des tournures dont il devient vite le familier, c'est la contiguïté, voire l'osmose, qui existe entre les deux œuvres, comme si, d'instant en instant, de vocable en vocable, de situation en situation, se développaient des effets de résonance et comme si chaque texte renvoyait à l'autre, le réfléchissait, y scintillait. Il est peu douteux, selon moi, que les *Illuminations* ne fassent encore pleinement partie de ces prestidigitations, de ces élans mystiques, de ces virevoltes de l'art que Rimbaud condamne dans la *Saison*. Ainsi se trouverait justifié le terme de « lâchetés » qu'il prononce au seuil de ce livre pour désigner des écrits dont la nature demeure énigmatique cependant. Il les révoque, non sans les désigner par une périphrase. Quelque part en lui, demeurerait-il une confiance dans leurs qualités magiques, leur vertu inventive, leur irradiation visionnaire ?

Une saison en enfer veut coûte que coûte quérir le réel, s'écarter des faussetés, des images, des mirages : religion, poésie, tentations sentimentales, quand bien même devraient leur céder place la « réalité rugueuse » et, par exemple, l'épuisant travail des paysans qui se déroule non loin de « la main à plume ». Mais Rimbaud garde sous le coude la

mystérieuse liasse de ses « poèmes en prose » dont il ne se résout pas à détruire la beauté. Que l'on songe au geste qu'il eut durant l'automne 1873, quand, de retour de Bruxelles avec les quelques exemplaires de la *Saison* qui lui revenaient, il jeta ceux-ci au feu. Certains ont cru qu'il confirmait ainsi l'adieu prononcé à la fin du livre. Ne devrait-on pas penser plutôt que son acte visait à détruire une résolution qu'il estimait hâtive? Souvenons-nous que lui-même n'avait pas livré à l'imprimeur la phrase la plus irritante de ses brouillons : « L'art est une sottise. »

Le fait est là. Des *Illuminations* seront recopiées, voire composées en 1874, peut-être plus tard. En outre, quelques témoignages prouvent le souci tardif qu'il eut (en 1875) de faire imprimer un ensemble de « poèmes en prose » (dont nous avons la mise au net, à défaut d'un manuscrit homogène). Rien, donc, ne s'était achevé avec la *Saison*. Mais ce qui continuait relevait peut-être plus du souci de mettre au net des textes, qui tout aussi bien auraient pu être abandonnés, que d'une nouvelle phase dans la création rimbaudienne. Il n'est pas interdit de penser que Rimbaud, ayant sacrifié lui-même son seul livre publié, n'ait eu, par la suite, l'intention de donner l'ultime « coup d'archet » et de produire, aux yeux d'un public qu'il savait pourtant hostile, ses dernières visions. De la *Saison* aux *Illuminations* passe — répétons-le — une volute réciproque⁵. Énergie, refus, assentiment les éclairent de l'intérieur. Double voix. Connivences. Nous devons accepter qu'elles soient séparées. Non d'ailleurs que Rimbaud ironise ainsi (comme Lautréamont-Ducasse imposant après *Les Chants de Maldoror* l'apparente palinodie de ses *Poésies*). Il suggère plutôt un mode inédit de lecture où l'idée se révélerait selon des formes différentes, unité dans la diversité.

Maurice Blanchot s'est interrogé sur une telle gémellité : « Il est manifeste — dit-il — que, dans les deux ouvrages, la rapidité est le trait essentiel de la parole, son pouvoir d'atteinte et sa chance de dire vrai. » Mais il ajoute : « Alors pourquoi le mouvement des deux écritures est-il tel qu'on ne saurait les

soumettre à la même mesure ? »⁶ C'est qu'en effet les *Illuminations* et *Une saison en enfer* ne constituent pas une totalité rêvée, mais qu'une série de contradictions « maintenues » les affilie.

On le voit, le véritable livre sur l'œuvre de Rimbaud serait celui qui, évitant le parti de la rupture ou de la continuité, choisirait plutôt, pour ces années décisives, la simultanéité — non sans estimer que l'auteur occupait alors une position de funambule de laquelle il voyait tantôt l'ombre, tantôt la lumière.

*
**

Des quelque cinquante-quatre textes qui nous sont parvenus, nous ne saurons sans doute jamais la vraie période de rédaction, bien que l'on devine certaines phases ou zones similaires et, pour ainsi dire, de même couleur. Retenons seulement qu'en plusieurs se lisent des références à l'Angleterre⁷ — ce qui, certes, ne suffit pas pour assurer qu'ils furent composés lorsque Rimbaud se trouvait là-bas, mais tend à montrer que les séjours qu'il y fit laissèrent des traces sémantiques dans son œuvre. Par certains côtés, les *Illuminations* sont exotiques ; elles tiennent compte d'un autre pays, et surtout de Londres, la ville de la Bible (comme Sodome), constamment flagellée par les Érinnyes du monde moderne. L'Angleterre fut peut-être l'occasion d'une nouvelle forme d'écriture, cartes postales dynamisées où Rimbaud voulut aussi tirer « son » épreuve, cependant qu'une autre langue résonnait auprès de lui et le plongeait dans le climat d'étrangeté de l'exil.

Quant au réel plan de l'ouvrage (qui n'en avait peut-être pas !), il faut nous contenter de celui qu'instaura sur le tard le critique Félix Fénéon⁸, qui, chargé de les éditer, leur imposa un ordre auquel l'habitude veut que l'on se conforme, encore que bien des éléments révélés par l'analyse interne comme par la graphologie conseillent de le remettre en cause. A commencer d'ailleurs par le titre. Ne sommes-nous pas déjà placés devant une incertitude ? Si opportun soit-il, si riche et désormais indispensable, jamais il n'apparut sous la

plume de Rimbaud et nous devons nous contenter à son endroit de conjectures. Verlaine parle des « Illuminécheunes » dans une lettre à Charles de Sivry⁹, laissant entendre ainsi une prononciation anglaise du mot que, par ailleurs, il accompagne de précisions telles que « *painted plates* » ou « *coloured plates* ». Nous n'avons aucune raison de soupçonner le bien-fondé de ses assertions, d'autant plus qu'elles semblent coïncider avec les affirmations d'*Alchimie du verbe* où Rimbaud se dit séduit par des « enseignes » et des « enluminures » populaires (que signifierait précisément *Illuminations*). *Plates* veut dire « assiettes » (?), « plaques » ou encore « planches ». Coloriées ? Peintes ? Je serais tenté, pour ma part, d'y voir l'indication d'un dispositif plus complexe, assez proche du travail du rêve. Dans *Une saison en enfer*, Rimbaud fait référence une fois à la lanterne magique (« La lanterne nous le montra [...] »). Par cet objet, surtout jouet, on projetait sur une toile ou sur une paroi lisse le motif de certaines *plaques coloriées*. Je me demande si un certain nombre d'*Illuminations* ne fonctionnent pas selon un tel mécanisme — par analogie¹⁰. Sans récuser le premier sens d'enluminures qui assure du goût de Rimbaud (attesté par ses poèmes de 1872) pour certains spectacles naïfs, pour des histoires populaires, pour des scènes de contes, j'accorde plus précisément à ces « assiettes peintes » ou à ces « enluminures » une lumière, en arrière placée, qui les produit aux yeux du lecteur, et peut-être de ce premier lecteur que fut Rimbaud. Ainsi se met en position un ensemble qui, d'abord référentiel à une certaine image dynamique que nous nous faisons de la production du rêve, se retrouverait dans l'écriture projective de Rimbaud. A décomposer les mouvements de ce processus (dont j'admets, pour l'instant, que je le reconstitue par pure intuition), je noterai d'abord la préexistence d'une scène interne illuminant Rimbaud lui-même et se répandant en lui, exactement comme le rêve (le film du rêve) investit l'esprit du rêveur. Il se trouverait qu'ensuite Rimbaud en tirerait une plaque « littéraire » visuelle (ce qui suppose

moins une *reproduction* qu'un entraînement, un *développement* par les mots). Chaque « illumination » en serait la réplique et pour tout lecteur équivaldrait alors à une véritable scène hypnotique se mouvant sous son regard (et dans son audition). Je crois que les *Illuminations* valent moins comme message d'« illuminé » (au sens où Nerval parle des penseurs « illuminés », voire « illuministes », de la Révolution française) ou perception mystique du monde (élévation, extase) que comme mécanisme quasi matériel invitant à tenir compte tout à la fois du cadrage du texte et de ses composants visuels : signes de ponctuation, blanchiment des paragraphes, liaison entre les mots, ces mots eux-mêmes dont les constituants minimaux peuvent s'assembler ou se désagréger comme des atomes. L'écriture assure la projection de la lumière, reprise par le faisceau lumineux de la lecture.

A lui seul, le terme d'*Illuminations* indique donc, si on doit le conserver, une forme de style, de composition et, de ce fait, une perception du texte véritablement conçu pour le regard. Rimbaud, dans l'histoire du poème en prose¹¹, où il s'inscrit pleinement, trace un certain retour aux origines, pour un nouvel élan vers la modernité. On sait que le poème en prose naquit sous la plume d'Aloysius Bertrand, aux alentours de 1830. Le seul recueil qu'il composa, *Gaspard de la Nuit* (publié posthume), prenait ses modèles dans l'art pictural. Référence était faite aux tableaux ou gravures de Callot et de Rembrandt et, ce qui bientôt intéressera notre réflexion, au théâtre de Séraphin. La peinture offrait donc à Bertrand l'exemple d'une surface délimitée, occupée par des linéaments et des couleurs. Selon les modalités diverses d'une transposition soigneusement étudiée, son œuvre empruntera à de tels procédés. Ses poèmes étaient déjà des embrasures donnant sur le réel, l'imaginaire ou l'onirique. La scène composée, cohérente, n'est pas figée toutefois. La référence faite au théâtre de Séraphin¹² s'en trouve justifiée. Elle attire d'autant plus notre attention qu'elle permettait, dès cette époque, de sortir de l'art classique de la peinture pour explorer des zones

encore vierges où s'annonçait la magie du cinéma. En effet, Séraphin proposait dès 1780 une attraction qui devint fort célèbre dans tout Paris. Il tenait au Palais-Royal un théâtre d'ombres chinoises que fréquentaient aussi bien les adultes que les enfants. Les canevas en étaient simples. Ils allaient de la fable au conte merveilleux. Retenons de tels sujets, naïfs (souvent moralisants), et l'usage d'une production d'images dans une salle obscure. Ce théâtre d'ombres ne laissera pas indifférent Baudelaire lui-même, ni, plus tard, Antonin Artaud¹³, à une époque où, bien entendu, le brave Séraphin et sa baraque n'existaient plus, mais où, pour ces poètes, la question d'un dispositif producteur d'images se posait en tant qu'il offrait des analogies avec les impressions envahissant l'esprit du rêveur, du haschichin, de l'écrivain, du dramaturge. Au milieu de la nuit ou dans un monde où règne artificiellement l'obscurité, l'image « colorée » apparaît, irrécusable, hallucinatoire, fantasmatique plutôt que fantomatique. Elle acquiert une vertu d'évidence.

Rimbaud rejoindrait donc ici, tout en les gauchissant, les intentions des premiers poètes en prose. Dans une certaine mesure, son texte serait moins proche des petits poèmes baudelairiens volontairement narratifs, prenant parfois l'extension d'une nouvelle et combinant l'éphémère et l'éternel, ces composants d'une modernité où domine le symbole. Baudelaire, présentant *Le Spleen de Paris*, s'attache davantage à une stylistique¹⁴ ; il néglige cette lumière spéciale dont sont éclairés *Gaspard de la Nuit* et les *Illuminations*, lumière ayant trait à une projection à partir de l'esprit de l'écrivain jusqu'à ce monde-ci. Les *Illuminations* nous introduisent donc, par le choix d'un titre présumé, à un type d'œuvre qui suppose angle de vision, chromatisme, ombres et clartés, symétries et décrochements. Cela, moins pour refléter un réel originel (qui reste toujours aléatoire pour quiconque écrit) que pour ouvrir dans le réel et, pourrait-on dire, dans la nuit du réel un hublot de clarté, des « brèches operadiques » (pour citer Rimbaud lui-même)¹⁵. Une

telle décision d'ouverture, cernée par un cadre, donne au texte sa forme et sans doute son style. Il est fait pour être regardé, ensemble mobile, mais enclos, structure où se répondent dans un espace tabulaire les tropes, les mots, voire les syllabes. Le « donner à voir » offert par le texte s'inverse dans un texte donné à voir, sans jamais qu'une telle opération soit réductible à un geste métalinguistique. Le texte propose à voir quelque chose d'autre que lui ; il est transitif, en dépit des blocages qu'il impose et des commentaires dont il accompagne ce qu'il produit.

*
**

J'ai, jusqu'à maintenant, présenté les *Illuminations* comme des « plaques colorisées » anticipant sur nos modernes diapositives, avec tout ce que comporteraient de visions mentales ces verres peints. De même, j'ai pensé, comme beaucoup d'autres, avoir affaire à des « poèmes en prose ». Il n'empêche qu'une fois, du moins, ces textes furent l'objet d'une autre caractérisation. C'est en effet en tant que « série de superbes fragments » que Verlaine les décrivit dans son article sur Rimbaud, d'abord paru dans *Lutèce* en 1883 et repris dans *Les Poètes maudits* l'année suivante. Or, dès le mois de mai 1873, Rimbaud, dans une lettre adressée à E. Delahaye, réclamait « quelques fraguemants en prose de moi ou de lui » [Verlaine]. Certes, rien ne prouve que l'objet de cette demande correspondait aux « superbes fragments » rappelés par Verlaine dix ans plus tard, et cela d'autant moins que lesdits « fraguemants » par lesquels Rimbaud signalait alors certains de ses textes nommaient également des écrits de Verlaine que nous ignorons ; du moins savons-nous que le « poète saturnien » n'a que très rarement composé des fictions rappelant de près ou de loin le poème en prose¹⁶. Pourquoi, en ce cas, les « fraguemants » de Rimbaud désigneraient-ils ses *Illuminations* ? La question est loin d'être résolue et l'esthétique même du fragment, telle qu'elle fut pensée, à l'époque romantique par exemple, par les

théoriciens de l'*Athenaeum*¹⁷, ne paraît nullement confirmer l'utilisation d'un tel genre, même profondément modifié, par Rimbaud¹⁸. Cependant, Verlaine, en 1883-1884, en jugeait ainsi. Il est vrai qu'en 1886 il les considérera comme de « courtes pièces ».

Je me suis attardé sur ce problème, parce que de sa résolution aurait pu naître une vision d'ensemble des *Illuminations*, dont le classement, on le sait, demeure sujet à caution. Leur lecture montre toutefois que nous sommes en présence d'une même forme¹⁹ — définissable par l'étendue et ce qu'on pourrait appeler les partitions. Le texte est le plus souvent constitué de quatre ou cinq paragraphes ; il est bref, à l'exception de quelques pièces comme *Villes* ou *Promontoire*. L'espace typographique est aéré par des blancs mesurés suggérant une organisation de la lecture. La progression narrative existe à l'intérieur du modèle tabulaire adopté. Mais le mouvement l'emporte sur la linéarité. Fréquemment des sous-genres sont mis à l'épreuve : l'énigme dans *H*, le conte dans le texte portant ce titre, la prière dans *Dévotion*, la parade dans *Solde*, la nouvelle réaliste dans *Ouvriers*, la description parnassienne dans *Antique* ou *Fleurs*, etc. Rimbaud sait très bien assimiler des manières différentes, mais il les rend siennes. Au-delà d'une variété patente, d'un déploiement de feux d'artifice, on peut cependant repérer plusieurs ensembles qui, bien entendu, ne sont pas nettement délimités, mais paraissent appartenir à l'ordre d'une décision. Des liens les appariant. Des préoccupations communes les rapprochent — et non point seulement des figures de style, des traits d'écriture. Ils peuvent, certes, être réduits à cela, à des structures. Tout laisse supposer cependant qu'ils illustrent un ou plusieurs projets, esquisses parfois, pièces achevées le plus souvent, comme le prouvent les manuscrits où Rimbaud sans ratures (ou presque) les recopia. A ce titre, le terme de fragment mérite d'être retenu, non plus tant pour la forme qu'il implique que pour la distribution qu'il suppose.

Grande est la tentation, quand on parcourt les *Illuminations*, de conférer d'abord une certaine préé-

minence à plusieurs poèmes déjà considérés par Rimbaud comme séries²⁰. *Enfance* (5 textes), *Vies* (3 textes), *Jeunesse* (4 textes) composent une sorte de domaine biographique. Toute lecture de ces poèmes nous assure néanmoins que l'existence de Rimbaud, transparaissant comme un spectre, y est constamment modifiée, dévoyée, en sorte que j'ai pu proposer pour nommer ce phénomène le terme d'*anabiographie* montrant par là que nous avons affaire à des vies ou fragments de vies entièrement transformées, obéissant à un principe de projection (comme les anamorphoses) opérée cette fois par le désir. Rimbaud affirme dans *Une saison en enfer* qu'à chaque être plusieurs vies lui semblaient dues. Je verrais assez dans de tels poèmes comme l'aboutissement de cette intuition. Ainsi, on peut retrouver (et de même perdre de vue) Rimbaud. Car il y est et il n'y est pas. Et versent aussi bien dans l'erreur ceux qui disent qu'il n'y est pas (seul le texte l'emporterait, issu d'un auteur définitivement privé de son sang) que ceux qui profèrent qu'il y est et qui, dans ce cas, s'empêtrent dans le réalisme de la représentation. Exemplaires me paraissent donc ces poèmes pour mesurer un certain régime d'écriture, utilisé de façon privilégiée et qui porte en tout premier lieu sur celui qui le produit. Dès lors, qui parle dans ces textes formateurs d'une ou de plusieurs existences ? La variation des pronoms personnels, où nous nous serions attendu à voir dominer le Je, reste en ce point confondante, et si, dans *Vies* par exemple, les trois poèmes de la série dépendent bien d'une première personne qui nous rapproche évidemment de l'auteur, dans *Enfance*, deux textes sur cinq n'ont nullement besoin de cette autorité pronominal (bien qu'ils brassent des références typiquement rimbaldiennes). Rimbaud — son œuvre en offre maintes preuves, depuis le « Cahier des dix ans » jusqu'à *Une saison en enfer*, en passant par *Les Poètes de sept ans*, *Comédie de la Soif* ou *Mémoire* — a toujours placé au centre de ses préoccupations un projet biographique et cherché à se recomposer lui-même. Ce programme, plus ou moins conscient selon les époques, j'ai déjà

montré qu'il dépendait d'un « connais-toi toi-même » révélant, de ce fait, non plus l'autorité du sujet psychologique, mais sa pluralité. De là, dès 1872, la polyphonie d'*Age d'or*, puis ce concert de voix contradictoires qui anime la *Saison*. Tout laisse penser que Rimbaud, dans ses *Illuminations*, n'a pas renoncé à cette mise en scène de ses virtualités (avant de jouer sa vraie vie : « commerçant, colon, médium »). Il agite les silhouettes des vies qui lui sont dues — et les enfances et la jeunesse, prenant son bien, l'éparpillant, modelant son génie, son « tempérament », au gré des infortunes et des fortunes, réelles ou rêvées. L'ensemble anabiographique des *Illuminations*, qui déborde d'ailleurs les poèmes que j'ai dits, peut aussi bien se concevoir en contrepoint de la *Saison* que lui donner suite. Il est proche du légendaire auquel Rimbaud a toujours aspiré. Le pseudo-réel de la *Saison* entrerait donc en concurrence avec l'imaginaire des *Illuminations*. Une parole, vraisemblable ici, serait là prise en relais par une parole problématique : « Dans une demeure cernée par l'Orient entier, j'ai accompli mon immense œuvre. » Que vaut ce Je qui décrit ainsi sa vie et qui, en fait, la forme ? Ce que l'on n'a guère compris, c'est que Rimbaud, dans sa création, dispose d'un matériel personnel pour s'« accomplir » et que son invention ne se fait pas à partir du néant. Affirmer cela ne cherche pas pour autant à réhabiliter un obligatoire antécédent référentiel. La multiplication dans le texte d'éléments qui évoquent sa vraie vie n'est évidemment pas gratuite ; mais d'autre part, elle pose des pièges à la lecture ; elle forme une matière variable, tantôt fiable, tantôt égarante. Qualifions-la de *transférentielle*. En de nombreuses *Illuminations* apparaît, puis se cache (comme dans le jeu du furet qui court toujours...), non point une signification, mais l'existence même de Rimbaud se donnant en spectacle crypté. Le même poème peut alors affirmer « Je suis le saint en prière sur la terrasse » et nous laisser entendre qu'il n'y a là qu'image, et « Je suis le piéton de la grand'route » et confirmer ainsi une expérience, celle des vagabon-

dages. Dans le tableau projeté par Rimbaud, l'un vaut l'autre, mais le trait biographique y résonne avec une évidence suffisante pour nous déconseiller de ne voir là que pure gratuité.

C'est pourquoi je ne pense pas qu'il faille considérer les *Illuminations* comme des sortes d'exercices de style supérieurs dont l'unique résultat serait de nous enseigner un nouveau mode de lecture. Je n'y entends pas une aussi stérile modernité. Certes, leur lecture est souvent empêchée; elle n'en demeure pas moins transitive²¹, et nous avons à suivre avant tout cette transition et ce transfert (ce que Mallarmé appelle ailleurs « transposition »). L'un des poèmes où domine le Je portait d'abord le titre de *Métamorphoses*, avant de s'intituler *Bottom*. On y voit les mues d'une première personne prenant tour à tour plusieurs figures animales : oiseau gris-bleu, gros ours, âne braillant son grief. Cette manière de fable onirique de la déception amoureuse nous enjoint surtout de considérer à quel point les *Illuminations* baignent dans un climat de transformations à vue d'œil et d'opérations magiques par le fait du texte lui-même. Alchimie du verbe, donc, qui se continuerait et ne bornerait pas à la seule littérature ses effets. Par le désir de Rimbaud se constitue « sur le chantier » un monde de la mobilité, du dynamisme, de l'énergie²², de la mutation. Si le texte est en mutation, provoquant ainsi confusions, polyphonie, glissements sémantiques, anagrammes, brouillage du sens, il semble chercher prioritairement à changer. *Changer* absolument, et non pas se changer. Sa destination se lit dans ce change qui pourrait, selon une logique platonicienne, s'en prendre encore aux « apparences actuelles », mais surtout qui place au premier plan (du tableau mouvant) les Phénomènes. Il faut comprendre ce qu'a de philosophiquement *phénoménal* la dernière poétique de Rimbaud, nous mettant à l'heure de sa création, que les surréalistes confondront vite avec leur écriture automatique. Cette poétique *fait naître*. L'effort est, certes, inhumain et sans doute beaucoup plus faustien que celui dont témoignaient les poèmes de 1872. Son

caractère insensé tient dans la croyance que les mots pourraient avoir une vertu performative, et nous songeons au Christ des miracles, au Christ du « ceci est mon corps ». La tentative de Rimbaud est extrême. On en lit l'orgueil dans *Génie* ; on la devine dans *Royauté* ; elle éclaire *A une Raison* ; elle explique *Conte* ; et l'on pressent par quelle espérance elle se rattache au motif biographique, pris, rejeté, repris, comme on modèlerait le nouvel homme à partir de la très ancienne argile.

Les *Illuminations* ne présentent pas autre chose : la refonte du corps, le change de l'esprit, l'accroissement des quelques pouvoirs dont nous sommes les inexperts détenteurs. Dans le domaine de la poésie, le programme est assurément sans précédent, sauf à lui annexer les formules des arcanes, les prophéties, les incantations, les oracles. La particularité de Rimbaud consiste bien à tenter l'impossible avec les moyens de son art, sans davantage s'aider de l'alchimie ou de la magie traditionnelle. Sa poésie n'est pas sujette à de telles sciences maudites ; elle ne leur emprunte (comme Baudelaire²³) qu'une comparaison. Pourtant nous ne devons pas plus la réduire à un effet de langage. Elle valide, certes, une langue transformée (où nous reconnaissons la nôtre) ; là toutefois n'est pas son dessein majeur, puisqu'elle ambitionne au premier chef de changer le réel. Une audace l'emporte, l'idée que les paroles captent l'illimité. Tous les poèmes ne se tiennent pas sur cette ligne de crête ; certains témoignent, bien sûr, d'un recul, d'un échec, d'une remise en question, tout comme le *Bateau ivre* voyait se refermer son parcours dans l'étroitesse d'une flaque d'eau. Qu'ils soient victoire ou détresse, ils portent tous cependant le ton d'une démesure, un élan, un essor, parfois moins purs que dans les « espèces de romances » chantées en 1872, mais greffés sur l'imaginaire, éclairés d'une lueur de genèse, si bien que nous assistons à l'avènement d'un nouveau corps, non plus vaine et vanée Vénus anadyomène, mais Beauté à tout jamais inconnaissable (sinon par ce que nous en adresse Rimbaud), Raison, Génie.

Il est quelqu'un, plus que Baudelaire, qui permet de comprendre assez précisément ce que voulut Rimbaud — et c'est Artaud lui-même, dans l'insatisfaction de son corps, le refus de son anatomie, le rejet forcené de la momie humaine²⁴. Je l'évoquai à propos d'*Une saison en enfer*. Il me semble que les *Illuminations* répondent encore mieux à l'ambition insensée de celui-ci, voulant muter l'homme et, presque à tout prix, le sauver. Suffit-il d'écrire un poème pour obtenir un tel résultat ? Rien n'est moins sûr. Cependant, la lecture des *Illuminations*, qu'elle soit parcelaire ou complète, mène toujours, non pas à une illusion référentielle²⁵, mais à une révolution profonde.

*
**

Devant son misérable compagnon, le narrateur de *Vagabonds* s'engageait à trouver « le lieu et la formule ». Et, de fait, tous les poèmes d'*Illuminations* illustrent une formule plus ou moins éprouvée. Tous également créent un lieu. Quant à la progression de l'ensemble (qui d'ailleurs comporte sans doute bien des lacunes et peut être aussi bien considéré comme un reste que comme une somme), il dépend de nous qu'elle soit sujette d'une certaine entropie inscrivant çà et là l'échec de l'entreprise ou d'une ascension cardinale. Bien des *Illuminations* semblent constamment entraînées sur une voie de perte après avoir touché des sommets. Certains poèmes cependant gardent l'espérance intacte, ou mieux, affichent la conquête de haute lutte et témoignent sous un jour définitif de ce qui fut trouvé.

Si *Après le Déluge* (placé, depuis Fénéon, en tête du recueil²⁶) affirme l'inévitable retour du vieux monde et constate l'impossibilité du « dégagement rêvé », si le touriste naïf, de *Soir historique* ne parvient pas à déciller sa « vision esclave », si *Solde* feint de brader les plus sûres merveilles, d'autres textes, en revanche, s'étendent brillamment dans un monde nouveau ; ils l'occupent d'une architecture, d'une flore ou d'une

humanité imputrescibles. Par la construction de cet univers, qu'on ne saurait réduire à un simple agencement textuel, car il décoche en nous des traits d'émotion, Rimbaud a très certainement atteint le « point sublime » de son projet poétique. Une vingtaine de poèmes donnent un aperçu sur un univers impensé jusqu'alors, quoique souvent souhaité par l'imaginaire humain. Rimbaud, les fabriquant, a pourvu la société d'objets inédits qui n'ont pas simplement une valeur esthétique (ce ne sont ni des émaux, ni des camées, ni des trophées, ni des stalactites), mais une force de communication, d'inter-signes. Ils assurent une quatrième dimension dépassant les mesures de la logique rationnelle et de la géométrie commune. Cette percée, elle se fait dans le langage. Temps, mais surtout espace sont strictement utilisés en vue d'une transgression.

Ornières définit le spectacle (d'écriture, de rêve), place ouverte pour « l'autre scène », c'est-à-dire la féerie. A droite, l'aube d'été qui éveille le monde. A gauche, l'ombre des talus. De la droite à la gauche, de l'Orient à l'Occident, un faisceau de lumière balaie l'espace ainsi ouvert ; le défilé apparaît, la suite des imaginations devenues réelles, les saltimbanques, les enfants, les bêtes fabuleuses. Il serait faux de dire cependant que tout est regroupé dans le cadre de ce poème. Il convient plutôt d'y percevoir une convergence infinie, un mouvement d'éveil en train de se produire et comme la vie et la mort constamment suscitées, elles-mêmes devenues métaphores d'un monde à venir. Une mise en place semblable apparaît dans *Mystique*. A gauche, les homicides, les désastres ; à droite, la ligne des orient, des progrès. Ici l'équilibre du tableau s'enrichit de notions d'habitude invisibles (excepté dans l'allégorie) ; les abstractions s'imposent, nettes et brillantes, au même titre que les objets, dans un panorama physique et métaphysique assurant l'épiphanie de motions spirituelles. Cet ensemble vivant n'a rien des lointains brumeux de la rêverie ni de la matité des rêves. L'autorité du poème équivaut à celle d'un monde d'une vigueur et d'une beauté sans

commune mesure avec le nôtre. Nous aimons Rimbaud dans ces domaines conquis, purs de tous remords, dressés dans une érection joyeuse. Attirance, élévation, optimisme, telle est la part la plus requérante des *Illuminations*, celle où il semble avoir touché non l'impersonnalité parnassienne d'où l'affect est banni, mais une objectivité merveilleuse provignant la lumière. *Fleurs*, *Fête d'hiver*, *Fairy* assument l'espace neuf. Elles y font régner un éclat qu'on ne retrouvera plus guère dans la littérature, excepté quand Artaud décrira certains tableaux de Van Gogh. Certes, en dernier lieu, il s'agit d'un artifice, ce qui, on le sait déjà, provoquera de la part de Rimbaud une répulsion finale, au nom du réel justicier. Rimbaud nous transmet non pas un message d'extraterrestre, mais bel et bien l'éveil. Il ouvre des portes, découvre avec violence, et sans les médiatiser par une quelconque théorie (la « Lettre du voyant » n'y suffirait évidemment plus), des possibilités endormies dans l'homme : possibilités de formulation d'abord, de présentation ensuite, puis, si l'on est plus réceptif, de présence. Il propose là un « être au monde » inédit, d'autant plus fort, d'autant plus irrésistible qu'il estime que « nous ne sommes pas au monde », que nos sensations, nos affects, notre intelligence demandent à être affinés, aiguisés pour percer le décor.

Il n'a jamais écrit pour le théâtre — ce qui est une rareté pour un écrivain de ce temps. Mais le théâtre est bien présent dans son œuvre. En cela Rimbaud semble occuper un lieu poétique opposé à celui qu'il revendiquait dans l'une des phrases d'*Alchimie du verbe* quand il souhaitait ni plus ni moins fusionner avec la nature : « A toi Nature je me rends », avait-il dit dans *Bannières de mai*. Or ce n'est plus à cette innocence première qu'il se réfère maintenant, mais aux forces de l'artifice, à l'*upokritès*, au comédien. *Parade* fait défiler sous nos yeux des « drôles très solides » doués pour interpréter les rôles les plus divers. Nul doute que Rimbaud ne s'estime enrôlé parmi eux. Leur talent leur permet d'endosser toutes les défroques, d'être aussi bien des chanteurs de complaintes ou de