

L'INSPIRATION SYNCRÉTIQUE DANS LES *DERNIERS VERS* D'ARTHUR RIMBAUD

CHIAKI SATO

Le syncrétisme, une des caractéristiques majeures de la littérature française au XIX^e siècle, donne lieu à des débats passionnants pendant ce siècle: c'est un sujet où se croisent la science historique naissante, la philosophie, la philologie, les divers courants religieux, mythologiques, littéraires, comme dans un creuset.¹ Nerval y puise son rêve d'une unité éternelle des croyances, George Sand tente d'élaborer une nouvelle religion universelle et humanitaire. Constituant ainsi une des aspirations profondes du romantisme, le syncrétisme n'est pourtant pas épargné de l'ascendant du positivisme qui en renverse notamment le socle philosophique de l'éclectisme: l'humanité éternelle, construction abstraite de ce dernier, est critiquée implacablement. C'est l'époque où à partir des mythologies anciennes, Leconte de Lisle crée une sorte de «musée» bien classé,² et que Renan, pleinement armé des éruditions, s'en sert pour réclamer l'universalité de la «civilisation chrétienne européenne» sur la base de celle qu'il prête à l'humanité de Jésus.³ Avec les Autres, les relations commencent à subir de graves transformations, ce à quoi concourent beaucoup d'éléments dont la vulgarisation du savoir par exemple. Comment peut-on situer l'inspiration syncrétique de la poésie d'Arthur Rimbaud par rapport au changement de la disposition épistémologique? De ce point de vue, ne pourrait-on pas bien déterminer les lignes de force de cette poésie, en se fournissant un terrain de dialogue, de recoupement discursif ou textuel qui s'appuie sur une comparaison avec les contemporains, — un terrain qui ne soit pas limité au problème épineux de l'influence et qui soit ouvert à des renseignements précis ou détaillés pour s'en enrichir? Dans cette perspective, nous allons choisir ici les recours syncrétiques de Rimbaud aux éléments mythologiques antiques. Ces éléments sont des constituants privilégiés du rêve poétique chez cet excellent latiniste,⁴ comme en témoigne *Soleil et Chair*.⁵ Ils s'intègrent presque inévitablement dans le rêve d'une cité ou d'une civilisation idéale. C'est le sujet auquel nous allons consacrer cette étude, quitte à l'élargir ultérieurement. Nous nous y tenons, en restant partielle et restreinte modestement, tant la source antique est riche chez notre poète; il semble y puiser des inspirations aussi diverses qu'essentielles, susceptibles d'ailleurs d'être fécondées d'échos proches ou lointains. Une belle illustration en est fournie par Yves Bonnefoy dans son étude sur l'idée rimbaldienne d'«harmonie» à l'intérieur des *Illuminations*.⁶ Nous limitons ici l'objet de l'étude aux *Derniers*

¹ Sur le syncrétisme romantique en général, voir Georges Gusdorf, *Du Néant à Dieu dans le savoir romantique*, Payot, 1983, chap. X, «syncrétisme».

² Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, José Corti, 1985, p. 57.

³ Ernest Renan, *La Vie de Jésus* (1863), in *Histoire des origines du christianisme*, Bouquins, 1995.

⁴ Sur les traces rhétoriques du latinisme dans la poésie de Rimbaud, voir par exemple l'étude donnée par Anne-Marie Franc: «*Voyelles*: un adieu aux vers latins», *Poétique*, n. 60, 1984, p. 411-422.

⁵ *Oeuvres de Rimbaud*, éditées et notées par Suzanne Bernard et André Guyaux, Garnier, 1987, p. 40-45.

⁶ Yves Bonnefoy, *Rimbaud*, Seuil (Ecrivains de toujours), 1994.

Vers, où se manifeste nettement pour la première fois, nous semble-t-il, le syncrétisme rimbaldien dans sa particularité. Or, estimés comme «prodiges de ténuité, de flou vrai» par Verlaine,⁷ les poèmes y sont souvent d'un abord très difficile: le sens des mots et leurs rapports ne cessent de susciter des problèmes. Ainsi, nous procédons en proposant nos interprétations, partielles ou couvrant le texte entier; nous espérons démontrer de la sorte comment le syncrétisme est un élément décisif pour la qualification des poèmes: il s'avérera même chargé d'en déterminer le sens.

Afin de situer la création de Rimbaud dans le contexte poétique de l'époque, signalons pour commencer que la mythologie antique provoque alors les attitudes particulièrement ambivalentes et complexes: support d'une idéalisation ou d'une idolâtrie fétichiste de l'esthétique parnassienne, elle fait l'objet d'une dévalorisation morale curieuse. On n'aurait pas besoin de se rappeler la vision étonnamment sombre que Hugo lui attribue dans *La Légende des Siècles*:⁸ la sensualité sexuelle en est surtout une énigme vertigineuse, menaçante et insaisissable,⁹ sinon venue à être résorbée dans la galanterie anodine, ou bien dans l'idéalisme déiste hugolien, chrétien et à la fois progressiste, tel qu'il est illustré dans le mémorable *Cérigo*.¹⁰

Par rapport à cette vision de Hugo, Baudelaire prend une position plus neutre et plus nuancée; elle promettrait des rencontres fructueuses avec la poésie rimbaldienne. Dans le cadre matériel de la présente étude, nous nous contentons de résumer les points essentiels de cette position. Le rapprochement détaillé et approfondi exigerait d'autres occasions.

De fait, Baudelaire, après avoir condamné l'idolâtrie matérialiste de «l'École païenne», en arrive à apprécier avec justesse la poésie de Banville et celle de Leconte de Lisle, tout en continuant à pratiquer du syncrétisme en vue d'intégrer la mythologie antique dans sa poétique de la modernité.¹¹ Cette activité reste cependant toujours animée du dualisme du matériel et de l'idéal. A l'égard de l'antiquité, le problème consiste, au début, à concilier les deux tendances principales qui s'opposent: celle du platonisme et celle du sensualisme à la Diderot, pour parler un peu schématiquement en suivant Alain Michel.¹² Ensuite l'antiquité est soumise aux interprétations morales qui sont marquées de plus en plus fortement d'une coloration sincèrement chrétienne: dans *Le Cygne*, «Andromaque» fait partie des «exilés» ontologiques de même que le «cygne» ou la «négresse» au sein du désert de la ville moderne; c'est en tant que délaissés également du «ciel» qu'ils attirent la compassion du narrateur.¹³ Or, Baudelaire

⁷ Paul Verlaine, *Les Poètes maudits*, in *Oeuvres en prose complètes*, Gallimard (Pléiade), 1972, p. 656.

⁸ *Les Temps paniques*, mis sous le signe d'une orgie générale dirigée par Géo, déesse de la Terre, commencent par ceci: «Les dieux ont dit entre eux: — Nous sommes la matière,/ Les dieux. Nous habitons l'insondable frontière/ Au-delà de laquelle il n'est rien»: *La Légende des siècles*, Garnier-Flammarion, 1979, p. 117.

⁹ Sur cet aspect du «grave péché de l'anthropomorphisme» pour Hugo, voir par exemple Pierre Albouy, op. cit., p. 70, p. 95-96, p. 111. Ce problème peut être signalé aussi dans *L'Homme qui rit*, autant que dans *Le Promontoire du songe*, oeuvre posthume, mais écrite dans cette période: voir le texte noté par Michel Creuzet, *Les Belles Lettres*, 1993, p. XVII-XVIII.

¹⁰ *Oeuvres poétiques de Victor Hugo*, t. II, texte édité et annoté par Pierre Albouy, Gallimard (Pléiade), 1967, p. 704-705.

¹¹ De la position générale baudelairienne à l'égard de la mythologie, voir Yoshio Abe, «Baudelaire et la mythologie», *French Studies*, XXV, 1971, p. 281-294. Et aussi Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Droz, 1999.

¹² Alain Michel, «Baudelaire et l'antiquité», in *Dix Etudes sur Baudelaire*, Honoré Champion, 1993, p. 185-199.

¹³ *Oeuvres complètes de Baudelaire*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, et révisé par Claude Pichois, Gallimard (Pléiade), 1961, p. 81-82.

s'intéresse progressivement aux mythologies en général, qu'il en vient à considérer comme une sorte de création naturelle du désir essentiel de l'homme.¹⁴ Et cela ne l'empêche pas d'insister encore sur l'universalité du dogme concernant le «péché chrétien», ainsi que dans l'article célèbre sur *Tannhäuser*.¹⁵ L'élément mythologique antique, lorsqu'il est introduit dans la modernité, ne laisse que sa plénitude originare diminuée irrévocablement. Il se trouve investi par contre d'un sens allégorique moral, dont l'essentiel reste cependant subjectif et arbitraire en dernière instance.¹⁶

Si nous prenons le cas de Hugo et celui de Baudelaire un peu longuement, c'est que comme ses prédécesseurs, Rimbaud semble tenter de créer une nouvelle poésie mythique moderne, et cela dans la visée de réfuter la suprématie et l'universalité du christianisme; c'est dans ce sens qu'il faut situer l'«inconnu» ainsi que le «progrès», objectifs qu'il se donne dans ses recherches poétiques du «voyant».¹⁷ Quant à la modernité de cette poésie, notons que pour Rimbaud, davantage encore que pour Baudelaire, les éléments mythologiques constituent une sorte de «dictionnaire d'hiéroglyphes vivants»: ils sont considérés comme des moyens de l'expression, prêts à se détacher du contexte originare afin de concourir à la création libre.¹⁸ Souvent, Rimbaud pousse le mélange syncrétique beaucoup plus loin que Baudelaire, au point de produire l'impression d'une discontinuité disparate, même chaotique: un des aspects caractéristiques de sa poésie que les critiques soulignent le plus souvent.¹⁹

Afin de donner d'abord une idée de la problématique impliquée par la visée anti-chrétienne chez Rimbaud, relevons *Le Jeune Ménage*,²⁰ un des poèmes difficiles, mais où cette visée est clairement développée: allusion y est faite à la naissance du Christ au milieu d'un monde merveilleux, païen et moyenâgeux. Au sujet du sens à assigner à ce dernier, surtout, les interprétations ne sont pas bien accordées.

Face aux êtres surnaturels qui s'introduisent avec un air menaçant dans la chambre du «jeune ménage», la prière est adressée, à la fin du poème, aux «spectres saints et blancs de Bethléem»: «Charmez». La prière est ambiguë, faisant appel à quelque «charme» magique. On ne sait pas exactement, de plus, qui sont les «spectres», anges ou acteurs directs de la Naissance. De fait, par le locuteur de cette prière, ils sont invités à se confronter, comme pour s'entremêler sur le même terrain, aux «intrig(ants)» qui entrent par la fenêtre grande «ouverte au ciel bleu-turquin» — «lutins», «esprits des eaux», «fée africaine». Dans «le vent» «qui floue» «le marié» pendant son absence, il semble possible de déceler une allusion sarcastique à l'égard

¹⁴ Par exemple dans l'article sur *Tannhäuser* de Wagner: «Le mythe est le poème primitif et anonyme du peuple, et nous le retrouvons à toutes les époques repris, remanié sans cesse à nouveau par les grands poètes des périodes cultivées»: «Richard Wagner et *Tannhäuser*», O.C., ibid., p. 1221.

¹⁵ O.C., ibid., p. 1229.

¹⁶ Voir par exemple John E. Jackson, «La poésie et les dieux», in *L'Année Baudelairienne* n. 5, Klincksieck, 1999, p. 45-60 (surtout p. 46 ssq), et voir aussi à propos du poème commençant par «Je n'ai pas oublié, voisine de la ville»: «Entre la faute et l'extase», in *Dix Etudes sur Baudelaire*, op. cit., p. 45-60.

¹⁷ Voir par exemple, à propos du poète futur «voyant», dans la lettre du 15 mai 1871: «Donc le poète est vraiment voleur de feu. Il est chargé de l'humanité, des *animaux* même.»(souligné par Rimbaud) O.R., op. cit., p. 349.

¹⁸ Voir par exemple, «Théodore de Banville», in *Sur mes contemporains*, O.C., op. cit., p. 736.

¹⁹ Par exemple, Pierre Brunel dans *L'Eclatant désastre*, Champ Vallon, 1978. C'est dans ce sens que Marc Eigeldinger propose son étude générale sur l'intertextualité mythologique dans la poésie rimbaldienne: «L'intertextualité mythique dans les *Illuminations*», *CAIEF*, 1983, n. 36, p. 254-272.

²⁰ O.R., op. cit., p. 164-165.

du Saint-Esprit.²¹ Le regard du locuteur constitue ainsi un miroir déformant où le christianisme se reflète profondément altéré en faveur d'une croyance superstitieuse qui peuple de ces êtres la nature exubérante. Or, pour ce qui rend encore problématique cette mise en cause du christianisme, ces êtres surnaturels semblent témoigner d'une puissance active qui est investie d'une volonté obscure: les «lutins» qui se tapissent parmi des «aristoloches» envahissant le mur, — plante censée être favorable à l'accouchement, — n'émettent rien que des «vibrations» des «gencives», et si les «marraines mécontentes» s'entêtent à «rest(er)» «dans les buffets», on n'est pas sûr que cela est dans l'intention de la punition ou de la protection du ménage; elles paraissent plutôt intéressées à s'assurer d'un territoire à elles, de même que les «esprits des eaux» qui «entrent vaguer aux sphères de l'alcôve». C'est dans cette vision du monde, soumis à l'influence des forces aveugles de la nature externe et interne, que nous semble résider l'essentiel de la problématique rimbaldienne dans ses recours synchrétiques antiques. D'ailleurs, la vision du monde en question, fournie intérieurement à travers le regard du locuteur, est formulée non sans ironie à l'égard de l'«idolâtrie» gauloise, un des problèmes importants du *Mauvais Sang d'Une Saison en enfer*. Nous signalons en passant la différence remarquable par rapport au monde merveilleux païen que donne Michelet du Moyen Age, une des sources possibles du poème: si Rimbaud peut partager le parti pris anti-chrétien de cet historien romantique, ce monde dont ce dernier relève les aspects d'une survivance du paganisme antique, est valorisé par lui en tant que produit imaginaire d'un sentimentalisme féminin: dans *La Sorcière*, il est question d'un «monde singulier, délicat, des fées, des lutins, fait pour une âme de femme»²² qui s'en console de façon narcissique.

Pour commencer, nous prenons comme exemple d'une allusion fragmentaire à la mythologie antique les vers suivants de *Fêtes de la Faim*²³: référence est faite au mythe de Deucalion, qui jette des pierres pour en faire des hommes après le déluge:

«Tournez, les faims! paisez, faims
 (...)
 Les cailloux qu'un pauvre brise,
 Les vieilles pierres d'églises,
 Les galets, fils des déluges,
 Pains couchés aux vallées grises!»

Telles sont les nourritures que le locuteur propose à sa «faim»: nourritures au sens propre aussi bien que métaphorique dans cette sorte d'ascèse. Comme l'indique la référence au mythe d'Ovide, la question principale concerne, nous semble-t-il, l'origine terrestre de l'homme autant que son essence de même provenance. Et de cette origine, le sens littéral est uniquement souligné de sorte qu'il en résulte une impasse inhumaine où la «faim» ne fait que s'exaspérer. «Eglise» et «pain», mots chrétiens employés comme qualificatifs, rendent encore déchirante la contradiction. A cet effet, convient également le fait qu'à propos des «pains», on peut se

²¹ Voir par exemple Bernard Meyer, *Sur Les Derniers Vers*, L'Harmattan, 1996, p. 205: pour la «fée africaine» qui apporte «la mûre» dans la chambre, le critique propose de la rapprocher du «roi noir» offrant de la myrrhe à Jésus: voir p. 210.

²² Cité par Gengoux comme une des sources: Jacques Gengoux, *Pensée poétique de Rimbaud*, Nizet, 1950, p. 494-495.

²³ O.R., op. cit., p. 169-170.

rappeler le miracle opéré par le Christ de la transformation de pierres en pains.²⁴ Les termes chrétiens, par leur statut sémantique, demeurent ainsi en-deçà de l'opposition du matériel et du spirituel dans la confusion desquels ils semblent engloutis. Et à cet état de confusion qui découle du syncrétisme, nous semble correspondre l'animalisation de la «faim», sur le plan du contenu aussi bien que celui de l'expression.

La question sur l'origine est essentielle aussi dans *Age d'Or* où résonne un chant de sirène envoûtant le «je»: «Reconnais ce tour/ Si gai, si facile:/ Ce n'est qu'onde, flore,/ Et c'est ta famille».²⁵ La question identique peut être relevée dans *Bannières de Mai*,²⁶ où la «faim» et la «soif» fournissent les termes de l'interrogation au «je» à propos de sa «fortune»: à la «Nature» à laquelle il se décide à «(se) rend(re)», il demande de le «nourri(r)» et de l'«abreuve(r)». Les éléments de la mythologie antique et ceux du christianisme, qui sont juxtaposés dans *Fêtes de la Faim*, sont amalgamés à l'intérieur du voeu du locuteur.

Devant le renouveau joyeux du printemps, où «le ciel est joli comme un ange» et où «l'azur et l'onde communiunt» alors que «des chansons spirituelles/ Voltigent parmi les grailles», le locuteur formule le voeu au moyen d'une allusion au char solaire:

«Je veux que l'été dramatique
Me lie à son char de fortune.»

Le voeu de se consumer suivant l'ordre cyclique de la «Nature», qui fait l'objet toutefois de l'hymne coloré d'une nuance chrétienne. Le titre signale déjà ce syncrétisme, en contenant le «mai» qui est le mois de Marie: la «bannière» peut désigner alors les «étendards» portés au cours des processions, aussi bien que les «mais», arbres ornés avec des rubans.²⁷ Il fait penser également aux emblèmes militaires dans le contexte de la capitulation qui s'ajoute à celui de la festivité. Or, immédiatement après ce voeu, il vient un retournement brusque:

«Rien de rien ne m'illusionne;
C'est rire aux parents, qu'au soleil,
Mais moi je ne veux rire à rien;»

Réveil dû à une lucidité revenue, comme le pensent certains en y voyant une caractéristique de la poésie rimbaldienne qui est en effet souvent marquée d'un «rythme envol chute»?²⁸ Qu'est-ce qui retient le locuteur de participer à cette fête de la «communion» cosmique de «l'azur» et de «l'onde», communion qui peut se rapprocher du «mariage» «alchimique» réalisé

²⁴ Voir par exemple Pierre Brunel, «La Poétique du récit mythique dans les *Illuminations* de Rimbaud», in *Littérature et Mythe, Versants*, n.4, 1983, p. 117, n. 44.

²⁵ O.R., op. cit., p. 162-163: la voix chantant est qualifiée d'«angélique», et le passage cité peut relever aussi du syncrétisme.

²⁶ Ibid., p. 156-157. Pour ce poème, nous nous référons en général à la lecture exacte et détaillée de Bernard Meyer, quoique nous ne nous accordions pas toujours avec son interprétation: op. cit., p. 87-112.

²⁷ O.R., ibid., p. 437. Bernard Meyer, ibid., p. 89. Pour ce qui est de la nature du syncrétisme du poème, l'étude de base est fournie par Etienne qui à propos des «chansons spirituelles», rapproche le poème des oeuvres de Marguerite de Navarre ou de Madame Guyon: ce genre poétique ne relève pas du registre de la religion, puisqu'il lui emprunte seulement un motif pour le transmettre dans le profane, qui est l'adieu au monde. Etienne, «Sur les Chansons spirituelles», *Revue de l'Universalité de Bruxelles*, n. 1-2, 1982, p. 75.

²⁸ Par exemple Albert Henry, *Contributions à la lecture de Rimbaud*, Bruxelles, Académie royale, 1998, p. 212, Bernard Meyer, ibid., p. 106-107: l'expression est empruntée par Meyer à Sergio Sacchi, «Le voyage métaphorique du *Bateau ivre*», in *Arthur Rimbaud ou le voyage poétique*, Tallandier, 1992, p. 97-108.

dans *l'Éternité* entre la lumière et l'eau, pour reprendre la note donnée par Louis Forestier à propos de ce poème-ci?²⁹ Lorsque cette participation est acceptée positivement, pendant un instant, comme amenant à la mort fusionnant dans la «Nature», le locuteur la fonde sur une analogie entre le macrocosme et le microcosme, et cette analogie est exprimée justement au moyen du «rire»: «Que notre sang rie en nos veines,/ Voici s'enchevêtrer les vignes.» Comme le suggère le pronom de la première personne au pluriel, l'analogie est renforcée au point d'une identification. Dès lors, le problème ne résiderait-il pas dans la difficulté d'assumer, en tant que sujet conscient, cette analogie entrevue dans les dimensions physiques? Et cette difficulté ne proviendrait-elle pas de l'incertitude concernant le rapport à l'égard du «soleil»? quoiqu'il soit donné comme auteur de la mort autant que de la «communion», il reste au fond indéterminé en termes des relations humaines, de sorte qu'il lui manque, nous semble-t-il, toute finalité rassurante et compréhensible. Son rapprochement des «parents» ne provoque que le retrait du locuteur. Pour ce dernier, incapable de s'intégrer dans la «réunion» miraculeuse «de la terre et du ciel»,³⁰ il ne reste alors que cette «liberté» qui est dépourvue d'une visée précise et «située dans l'espace de la pure vacuité», suivant l'expression heureuse de Marc Eigeldinger³¹: «moi je ne veux rire à rien;/ Et libre soit cette infortune». Le «char de fortune» du soleil ne parvient pas à vaincre la résistance du locuteur à ce qu'il remplisse cette «vacuité».

Ainsi, le syncrétisme du poème correspond à l'attitude ambiguë du locuteur au sujet de l'origine qu'il doit s'attribuer. Et cela ne semble pas indifférent à l'ambiguïté des mots, «Berger» par exemple qui est employé en faveur de la distinction du «je»: à l'opposition des «Bergers» qui «meurent à peu près par le monde», il veut «mourir» «beaucoup» «par la Nature». Interprété diversement comme «Amant», «Poète» idyllique conventionnel, «Prêtre», ce mot n'est-il pas à situer plutôt au croisement isotopique même entre la nature et le christianisme?: de ces derniers termes, il fournirait une figure de réconciliation, insuffisante pour le locuteur qui n'y verrait pas résolues véritablement leurs contradictions, qu'il s'agisse de la mort ou de la vie, du sacré ou du profane. Le mot est alors une sorte d'emblème qui, revêtu d'une ambiguïté, se prête à la tentative d'une réorganisation sémantique du texte.³² Par l'appel au sens figé, le cliché est particulièrement favorable à cette tentative. Cela semble s'appliquer bien à *Bonne Pensée du Matin*,³³ poème entièrement syncrétique où se déploie un essai mythologique «un peu laborieux» selon Pierre Brunel.³⁴

Non pas centré sur l'état interne du «je», ce poème prend pour sujet un rêve utopique. La question sur l'origine, qui est affrontée directement à propos du «je» dans *Fêtes de la Faim* et *Bannières de Mai*, semble abordée là par le biais du rêve collectif. Et le problème du syncrétisme nous permettra de nous demander quel est ce rêve. Le poème met en scène les «Charpentiers» en train de construire une ville riche dans «l'immense chantier/ Vers le soleil des Hespérides». Et en faveur de ces «sujets d'un roi de Babylone», qui travaillent dès le matin «en bras de chemise», le vœu est adressé par le locuteur à «Vénus» de quitter un peu les

²⁹ Louis Forestier, *Rimbaud, Une Saison en enfer, Illuminations*, Gallimard, 1973, p. 263.

³⁰ Bernard Meyer, op. cit., p. 93: dans cette «réunion», le critique souligne un triomphe de l'expression métaphorique.

³¹ Marc Eigeldinger, «*Bannières de mai*», in *Le Point vélique*, A la Baconnière, 1986, p. 71-72.

³² Suivant Bernard Meyer, les locutions familières comme «à peu près», «rire aux parents», font partie de cette tentative qui solliciterait une participation d'autant plus active du lecteur. Op. cit., p. 107.

³³ O.R., op. cit., p. 155.

³⁴ Pierre Brunel, *Rimbaud, projets et réalisations*, Honoré Champion, 1983, p. 159.

«Amants», ses protégés qui dorment, contrairement à eux, dans une atmosphère proche de la fête galante: «Sous les bosquets l'aube évapore/ L'odeur du soir fêté». C'est ce voeu qui mérite d'être remarqué du point de vue du syncrétisme, conformément au titre:

«O Reine des Bergers!
Porte aux travailleurs l'eau-de-vie,
Pour que leurs forces soient en paix
En attendant le bain dans la mer, à midi.»

La «Reine des Bergers», appellation donnée à «Vénus», fait penser à l'«étoile des Bergers», aussi bien que les expressions invoquant la Vierge Marie: «Reine du ciel» ou «Etoile du matin».³⁵ De même, «l'eau-de-vie» dont elle se charge d'apporter le bienfait est colorée d'une nuance évangélique. Dans ce contexte, le «roi de Babylone» peut évoquer l'expression biblique qui l'identifie à l'«astre du matin, fils de l'Aurore»(Isaïe 14:12).³⁶ Et si à force de polysémies des termes, le voeu est investi d'une extrême ambiguïté, nous voulons attirer l'attention sur le fait que son sens, envisagé dans le futur, reste donc ouvert quant au contenu substantiel: ce dernier doit être déterminé à partir des rapports existentiels avec les «Charpentiers», et sur ce point le texte ne précise pas davantage. Dès lors, le voeu n'indique-t-il pas le rêve qu'afin de pouvoir se tenir en «paix» d'une manière harmonieuse, ils soient disposés à dépasser, ou confondre l'opposition entre les riches jouisseurs et les travailleurs, l'exploitation et la privation, l'amour et le travail, aussi bien qu'entre le christianisme et le paganisme antique, et ce en les transformant intérieurement?³⁷ La nouvelle ville qu'ils préparent n'égalerait-elle pas alors effectivement le jardin des «Hespérides», loin du modèle biblique de la ville corrompue? Et tout cela sous les auspices de «Vénus» dont ils se donneraient une image appropriée à partir de la naissance maritime qu'ils tentent d'éprouver eux-mêmes? Il nous semble ainsi que la scène de la construction urbaine n'est pas seulement conforme à l'enjeu poétique de la réorganisation sémantique, mais qu'elle en propose aussi une belle illustration optimiste.³⁸

Le poème ainsi abordé semble impliquer une vision particulière du «progrès» dans le domaine social autant que dans celui de la mentalité. Pareille perspective est développée, nous semble-t-il, dans *Michel et Christine*,³⁹ où un rêve collectif est exprimé encore au moyen du syncrétisme, quoique d'un autre point de vue: tandis que le poème précédent est tourné essentiellement vers le futur, celui-ci est voué à l'évocation d'une «Europe ancienne».

La scène se déroule sous le développement d'une «orage» ravageuse qui, en train d'emporter un monde «idyll(ique)» d'Arcadie, amène des «hordes», puis des «guerriers» et à la fin un couple «Michel et Christine» avec «le blanc agneau Pascal» à leurs «pieds». Le nom de «Christ» est introduit directement à partir de celui de «Christine», le texte semble chargé de sens allégorique en procédant quelquefois par associations libres.⁴⁰ Pour rattacher ce poème à

³⁵ Bernard Meyer, op. cit., p. 71, n. 48: pour le sens évangélique de «l'eau-de-vie», voir p. 72.

³⁶ Mario Richter, «Une "étude": "A quatre heures du matin, l'été"», *Parade sauvage*, 1990, colloque n. 2, p. 43.

³⁷ Suivant Richter, une impression particulièrement inquiétante émane de ce poème, par une tentative d'ébranler de façon systématique les dualismes qui forment la base de la logique occidentale: *ibid.*, p. 38-51.

³⁸ Pour certains, l'état de préparation de la ville correspond à celui de Rimbaud rêvant de créer un «futur luxe» (*Vagabonds*) dans son entreprise poétique du «voyant»: par exemple Margaret Davies, «Rimbaud's *Bonne pensée du matin*», *French Studies*, July 1971, p. 295-304. Pierre Brunel, op. cit., p. 158.

³⁹ O.R., op. cit., p. 174-175.

⁴⁰ Le titre du poème paraît emprunté d'une manière semblable à celui d'une pièce de Scribe, par exemple: voir, *ibid.*, p. 446, n. 1.

l'actualité, Brunel relève par exemple les *Idylles prussiennes*, recueil poétique contemporain de Banville (1871), où la défaite est saluée comme salvatrice, parce qu'elle a fait revenir à l'esprit le sens de la famille, de la patrie.⁴¹ Dans les envahisseurs qu'il assimile à l'«orage» propice à leur activité, Yves Reboul voit une allusion aux communards.⁴² La sympathie du locuteur est certes du côté de l'«orage» dans son effet catastrophique. Mais cela signifie-t-il, comme le pense le critique, que ce couple chrétien représente l'idéal social de Rimbaud? Afin de préciser la portée de la sympathie en question, Reboul se réfère avec justesse, nous semble-t-il, aux connotations socio-culturelles de l'époque du «barbare», et nous voulons nous demander si ce couple en relève véritablement autant que les «guerriers» introduisant ce dernier.

Sans parler du couple «gaulois» orné d'un symbole tricolore avec cet «agneau blanc» — «L'Épouse aux yeux bleus, l'homme au front rouge», — ceux-ci qui «chevauchent lentement leurs pâles coursiers» en formant une «fière bande», pourraient-ils s'identifier totalement avec les «hordes», liées directement à l'«orage»? Ce mot désigne la «tribu errante, nomade» (Petit Robert), alors que leur aspect indique un certain ordre discipliné. Entre les «hordes» qui sont évoquées dans le futur, — «Cette religieuse après-midi d'orage/ Sur l'Europe ancienne où cent hordes iront!», — et les «guerriers» évoluant ensuite au présent, il y a donc un laps de temps pendant lequel, de fait, l'«orage» se calme et la nuit vient. En même temps, la scène se ralentit avec ces «chevauchements» «lents», puis elle s'arrête pour se centrer sur la figure du couple à la fin du poème. Dès lors, dans ce processus d'un éloignement de l'«orage», n'est-il pas question d'une transformation civilisante? Et si les «hordes», mentionnées au futur, ne sont pas précisées en elles-mêmes, cela ne favorise-t-il pas le rêve d'une autre issue possible que ce processus débouchant sur la christianisation exemplaire? À l'égard du christianisme, la position du locuteur n'est rien moins qu'ambiguë. S'il invoque le «Seigneur» en participant à l'«orage» avec joie, on pourrait penser qu'il veut l'accueillir comme auteur de l'écroulement du paganisme antique. L'«orage» est pourtant revêtue de la coloration diabolique du «soufre» et de l'«ombre»; il veut s'y abandonner pour, en plus, avoir la chance de libérer son «Esprit»:

«Mais moi, Seigneur! voici que mon Esprit vole,
Après les cieux glacés de rouge, sous les
Nuages célestes qui courent et volent
Sur cent Solognes longues comme un railway.»

Devant son «Esprit», semble ainsi ouvert un infini essentiellement horizontal sur les ruines du monde antique. Et si cela peut contredire le sens attendu de l'«Esprit» vis-à-vis du «Seigneur», cet espace lui fournit une occasion de jouir de l'ivresse aveugle du mouvement parmi «mille loups» et «mille graines sauvages», éléments possibles d'une image biblique du mal. Entre le christianisme et le paganisme, ne faudrait-il pas situer cet «Esprit» au tournant syncrétique, où le spirituel et le matériel, le «bien» et le «mal», ne parviennent pas à bien se déterminer? Et là, lieu convenant au rêve d'autres situations, et où les «hordes» peuvent trouver en effet leur place, ne devrait-on pas chercher la notion du «progrès» appropriée à cet «Esprit» orageux?

Qu'il s'agisse de la destinée individuelle du «je», ou du rêve utopique collectif, les poèmes que nous avons étudiés laissent supposer une perspective globale de l'histoire. Perspective certainement conçue pour se réserver la liberté, et ce en risquant de s'approcher du vide ou du

⁴¹ Pierre Brunel, «La fin de l'Idylle», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1987, n. 2, p. 207-208.

⁴² Yves Reboul, «Lecture de *Michel et Christine*», *Parade sauvage*, 1990, colloque n. 2, p. 52-59.

silence, et en allant à l'encontre du déterminisme et des idées d'une évolution linéaire et univoque qu'implique ce dernier. Dans ce sens vont également les tentatives poétiques de la réorganisation sémantique visant les bagages culturels, qui constituent une sorte de points de repère susceptibles de divers échos. Ce serait le cas par exemple de la bergerie ou de l'idylle, genres conventionnels, auxquels Brunel fait remarquer une allusion critique possible dans *Michel et Christine*.⁴³ Il en est de même pour la fête galante que nous avons signalée lors de l'étude de *Bonne Pensée du Matin*. Ces repères relèvent eux-mêmes du syncrétisme littéraire typique, et évoqués principalement pour permettre de s'en démarquer, ils servent à conduire à d'autres possibilités. Dans les *Derniers Vers* en général, Rimbaud recourt à des ressources culturelles très variées, — contes pour les enfants, chansons populaires, «chansons spirituelles». Des morceaux fragmentaires qu'il en obtient, il réalise un tel mélange que l'origine, même identifiée, n'en suffirait pas toujours pour assurer une assise certaine. Or, une telle perspective peut être exemplairement constatée dans *Villes* (Ce sont des villes!)⁴⁴: quoiqu'il fasse partie des *Illuminations*, abordons-le brièvement pour terminer cette étude. Poème caractéristique du mélange chaotique rimbaldien, il semble impliquer une vision radicale de l'idée de progrès historique.

Sorte de bric-à-brac littéraire, le poème entier est rempli de souvenirs mythologiques, légendaires ou folkloriques, dont les «cortèges de Mabs» shakespeariennes qui sont «en robes rouges, opalines», «les Rolands» «sonn(ant) leur bravoure». Ces éléments, objet de recherches interminables de sources et d'interprétations multiples, sont évoqués pour se rencontrer de façon imprévue et surprenante, dans un décor qui, de son côté, est indéfinissable, la référence étant donnée à la fois aux montagnes de l'Amérique du Nord et à celles du «Liban» dès l'ouverture du poème: «Ce sont des villes! C'est un peuple pour qui se sont montés ces Alleghanys et ces Libans de rêve!». Des montagnes et des villes, de la nature et de l'artificial, une réunion merveilleuse est ainsi réalisée, ce qui nous rappelle *Bonne Pensée du Matin* par exemple. Le poème est caractérisé effectivement de l'oxymoron et de l'«adunaton»(figure de style où ce qui est impossible est présenté comme réalisé)⁴⁵: au lieu des images figées, la «lune brûle et hurle», et «les cerfs tétent Diane» déesse de la chasse. Ainsi, une vision fabuleuse et utopique en découle, et nous voulons nous demander si cela peut s'appliquer aussi à la disposition d'ensemble du poème.

Composé autour du thème principal d'une festivité, le texte semble suggérer, quoique vaguement, une évolution temporelle au sein d'un chaos panoramique: d'abord, il rassemble des êtres surnaturels ou mythologiques, et évoque ensuite un monde nordique moyenâgeux avec les «groupes de beffrois chant(ant) les idées des peuples». Dans la première partie où «des fêtes amoureuses sonnent», «Diane», «Bacchantes», «Mabs» apparaissent sous la domination de «Vénus»; «les Rolands» «sonn(ant)», les «corporations de chanteurs géants» semblent chargés d'annoncer le monde ultérieur, et le tournant entre les deux univers est figuré par l'image de «Vénus entr(ant) dans les cavernes des forgerons et des ermites», image des forces contraires mises en harmonie: le sens unificateur en a été déjà esquissé par les «centaures séraphiques» outrageusement syncrétiques. Dans ce contexte d'une image ludique sur l'histoire, qui permet de corroborer l'orientation de la présente étude, il nous semble tentant de

⁴³ Pierre Brunel, «La fin de l'Idylle», op. cit.

⁴⁴ O.R., op. cit., p. 276-277.

⁴⁵ Pierre Brunel, *Rimbaud, projets et réalisations*, op. cit., p. 277, *Eclats de la violence, pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, José Corti, 2004, p. 328-341.

rapprocher le poème de la légende de Tannhäuser pour l'y opposer diamétralement. Comme nous l'avons déjà signalé, lors de son approbation de l'oeuvre de Wagner, Baudelaire voit exprimée exemplairement dans cette légende la victoire glorieuse du christianisme sur le paganisme antique à travers ses traces bâtarde au Moyen Age. Pour ce qui constitue l'intérêt de ce rapprochement, cette perspective dans laquelle Baudelaire tient au sens universel du christianisme convient fondamentalement au discours régnant de l'époque. Dans la page très célèbre du premier chapitre de *La Vie de Jésus*,⁴⁶ Renan établit l'universalité du christianisme sur la rencontre historiquement réalisée entre le naturalisme panthéiste, intuition originaire de la race indo-européenne, et le monothéisme sémite. Si Renan admire le sens moral de la justice sociale de celui-ci, et dans celui-là l'amour de la nature, qu'il considère comme le principe poétique de Shakespear et des Germains, c'est sur la base d'une articulation totalement contraire de ces deux motifs que les «Villes» fabuleuses de Rimbaud font rêver des visions utopiques de la civilisation. Le progrès historique, impliqué dans la vision déterministe d'un Renan, y est renversé à partir de ses assises. Qu'il s'agisse de rapports sociaux ou de relations avec la nature, — respectivement accentués dans le rêve utopique de *Bonne Pensée du Matin* et de *Michel et Christine* d'une part, et d'autre part dans l'interrogation lyrique de *Fêtes de la Faim* et de *Bannières de Mai*, — on peut constater la consistance de l'intérêt rimbaldien dans les recours syncrétiques, autant que l'envergure de son ambition.

Quant à la question sur l'origine, préoccupation essentielle de Renan, elle ne le semble pas moins pour notre poète, dans l'intention cependant de mettre en doute la vision d'une identité rassurante, qui est l'enjeu premier de cette problématique de l'histoire. Après l'évocation des «Villes», le locuteur est présenté brusquement au sein des agitations urbaines de «Bagdad». Nous voulons attirer l'attention sur son attitude ambiguë à l'égard de cette ville des contes orientaux:

«Et une heure je suis descendu dans le mouvement d'un boulevard de Bagdad où des compagnies ont chanté la joie du travail nouveau, sous une brise épaisse, circulant sans pouvoir éluder les fabuleux fantômes des monts où l'on a dû se retrouver.»

«Bagdad», — ni Rome ni Constantinople significativement —, ville hantée des «fantômes» séduisants «des monts» des «Villes», lui sert d'intermédiaire. Mais il ne peut s'empêcher de remarquer des écarts, de sorte qu'il hésite entre la réalité positive mais secondaire d'une part, et de l'autre l'image idéale qu'il sait maintenant illusoire, si primordiale qu'elle lui soit. Or, ne serait-ce pas là, la situation typique dans laquelle les Occidentaux se trouvent par rapport à l'«Orient» lors de leurs contacts plus ou moins directs?: situation typique de l'orientalisme,⁴⁷ dont la question réside essentiellement dans cette image complexe contradictoire qu'ils se forment en y projetant à la fois les idées de l'origine et celles de l'altérité. Et la vision utopique et subversive des «Villes» ne pourrait-elle pas se rapprocher de ce produit fantasmatique?: le désir s'y projette sans exiger de détours ni prétextes. S'il en est ainsi, la position du locuteur est remarquable encore:

«Quels bons bras, quelle belle heure me rendront cette région d'où viennent mes sommeils et mes moindres mouvements?»

⁴⁶ Ernest Renan, *La Vie de Jésus*, op. cit., p. 58-59.

⁴⁷ Pour la problématique générale de l'orientalisme, nous nous référons à l'étude monumentale de Edward W. Said, *Orientalisme*, Georges Borchardt Inc., 1978.

Le poème se clôt par cette question, qui vient immédiatement après le passage cité haut sur «Bagdad». On ne sait pas clairement comment situer «cette région». Pour le locuteur, l'origine comme l'identité ne sont donc pas du tout déterminées de façon définitive; elles sont mises en une quête commune, ce qui lui permet d'échapper à l'écueil de l'orientalisme d'un Renan. Le leurre d'une identité narcissique et trompeuse de soi autant que d'autres est ici exploité comme tel. Si généralement l'opération discriminatoire de l'orientalisme est bien efficace en restant inconsciente, la situation qui découle de cette lucidité serait-elle libératrice ou bien inquiétante? De toute façon, par la réflexion qu'elle implique, elle s'avère bien conforme à ce que nous avons remarqué dans la présente étude.

Sujet privilégié du conflit du même et de l'autre, le syncrétisme des mythologies antiques constitue un miroir singulier qui invite, en fin de compte, moins à s'affirmer qu'à s'interroger à travers les reflets qu'il renvoie du désir. Et effectivement, les reflets paraissent assez précaires, dans les vœux lyriques où le «je» s'approche du vide, et dans l'évocation des villes utopiques qui souffre d'un manque ontologique. Et dans cet essai de redéfinition du «Moi», pour ce qui est de la question de savoir s'il s'agit d'une destruction sceptique, nihiliste, ou bien d'une reconstitution radicale, au lieu d'y répondre de façon tranchante, — ce qui nous paraît très difficile, — nous nous en tenons à signaler la particularité de la position rimbaldienne, par rapport à la perspective progressiste libérale de Quinet par exemple⁴⁸: conçue sur le fond du principe de la liberté de la création de soi-même, l'«Histoire» en général constitue un processus pendant lequel le «Moi» conscient se produit de plus en plus nettement. C'est suivant ce schéma qu'est expliqué le déroulement historique occidental, de l'Inde à la Grèce, pour arriver à l'Europe chrétienne moderne.

HITOTSUBASHI UNIVERSITY

⁴⁸ Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes*, Gallimard, 1977, p. 458.