# Langage et poésie lecture de Après le Déluge

Autor(en): **Henry, Albert**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Revue de linguistique romane**

Band (Jahr): **56 (1992)**

Heft 223-224

PDF erstellt am: **19.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-399896

**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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

**http://www.e-periodica.ch**

# LANGAGE ET POÉSIE
# LECTURE DE *APRÈS LE DÉLUGE* *

*à Georges Straka*
*serviteur insigne de la* RLiR

Au préalable, une option de nature historique et biographique: dans une mesure qui reste à préciser, la Commune de Paris est présente dans *Après le Déluge*. Dans un article bien connu[1], Yves Denis a lancé, à ce propos, une idée juste, mais il en a tiré tout un roman historico-sociologico-pédérastico-symbolique; on se souvient que pour lui, par exemple, Eucharis serait Germain Nouveau, avec qui Rimbaud a passé le printemps de 1874 à Londres.

Mais, d'entrée de jeu, avant toute analyse de détail, recourons, une nouvelle fois, à la méthode du «module lunaire»: il s'agit, au départ, de contempler le poème de haut... comme la lune pour l'astronaute qui descend vers elle — ou de loin, comme on ferait d'une œuvre picturale, ou d'une sculpture, ou d'une construction méditée — pour y déceler, éventuellement, des traits marquants de morphologie générale.

---

(*) Le présent article est la «version longue» d'une communication faite au *Seminario di filologia francese*, à Rome, en décembre 1991, communication à paraître dans les *Actes*.

*

Bibliographie


Yves Denis, *Glose d'un texte de Rimbaud: Après le Déluge*, dans *Les Temps modernes*, n° 260, janv. 1968, pp. 1261-1276.

Antoine Fongaro, *Des castors et des hommes*, dans *Sur Rimbaud, Lire* Illuminations, Toulouse, 1985, pp. 49-53 (Les Cahiers de littératures).

Id., *Matériaux pour lire Rimbaud*, Toulouse 1990, pp. 46-52 (*Ibid.*).

André Guyaux, *Poétique du fragment, Essai sur les* Illuminations *de Rimbaud*, Neuchâtel, 1985; avec fac-similés des manuscrits, pp. 255-290.

Rimbaud, *Oeuvres*, éd. S. Bernard et A. Guyaux, Class. Garnier, nouv. éd. revue, 1991.

Arthur Rimbaud, *Illuminations*, texte établi et commenté par André Guyaux, Neuchâtel, 1985.

Arthur Rimbaud, *Oeuvres*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Flammarion, coll. G-F, 3 vol., 1989 (le vol. III consacré aux *Illuminations*).

Pour une bibliographie... diluvienne, voir O. Bivort et A. Guyaux, *Bibliographie des* Illuminations (*1878-1990*), Paris-Genève, 1991, pp. 20-25.


(1) *Glose...* (cf. *Bibliographie*).

De fait, on croit percevoir alors :

un paysage assez homogène dans la partie centrale, les collines de sable du désert... succession de touches similaires (sauf variation au verset 11), série de dix versets dont les volumes, *grosso modo*, s'équilibrent, et qui sont tous fermés par une ponctuation forte ;

un paysage agité, au verset 12, zébré d'une succession presque débordante de tirets, en opposition très nette avec l'entourage, surtout avec ce qui précède ; mais, à l'intérieur, dans les intervalles délimités par les tirets, une réitération, serrée et martelée, peut-être conjuratoire, peut-être impérieuse, peut-être angoissée, d'impératifs et de termes d'adresse.

De plus près, le verset 3, avec son *oh* et son nominalisme exclamatif, accuse une certaine opposition avec ce qui l'environne — mais il intervient aussi dans un accord à distance, puisque sa proposition exclamative reparaît, avec de légères variations internes, au verset 13.

De plus près encore, on s'aperçoit que le verset 1, constitué d'une subordonnée, bornée, selon la norme, par une virgule, est en rupture prosodique : c'est un verset, isolé par définition ; mais de par son statut grammatical, il doit être en relation immédiate au moins avec le verset 2, proposition assertive normale ;

et que, de même, le verset 13 est en rupture phrastique et prosodique avec ce qui précède, alors que son *Car* initial l'y arrime d'emblée, de par son inaltérable contenu logique ; et si l'on observe que ce verset 13, abstraction faite de la reprise, parenthétique et en variation, du verset 3, est fait d'une subordonnée temporelle (*depuis que...* cf. *aussitôt après que...*), articulée à une proposition assertive normale, on en conclura, sans forcer les choses, que les versets 12-13 apparaissent comme une réplique structurale, peut-être même architectonique, des versets 1-3, mais « en miroir », 12 = 3 et 13 = 1-2 (avec, en plus et un peu en sous-main, la reprise, elle, du même verset 3 dans son contenu axiologique), l'ordre des propositions en 13 étant, lui, en reprise directe par rapport aux constituants phrastiques des versets 1-2.

Ainsi se dégage une architecture d'ensemble extrêmement rigoureuse dans sa simplicité, et souplement calculée : une colonnade centrale, qui, en scansion régulière, semble évoquer un inventaire d'événements apparentés ; deux ailes en réplique symétrique, comme en avancée par rapport à la partie intermédiaire. A savoir, figurément :

## APRÈS LE DÉLUGE[2]

Aussitôt après que l'idée du Déluge se fut rassise, 1

Un lièvre s'arrêta dans les sainfoins et les clochettes mouvantes et dit sa prière à l'arc-en-ciel à travers la toile de l'araignée. 2

Oh les pierres précieuses qui se cachaient, — les fleurs qui regardaient déjà. 3

Dans la grande rue sale les étals se dressèrent, et l'on tira les barques vers la mer étagée là-haut comme sur les gravures. 4

Le sang coula, chez Barbe-Bleue, — aux abattoirs, — dans les cirques, où le sceau de Dieu blêmit les fenêtres. Le sang et le lait coulèrent. 5

Les castors bâtirent. Les « mazagrans » fumèrent dans les estaminets. 6

Dans la grande maison de vitres encore ruisselante les enfants en deuil regardèrent les merveilleuses images. 7

Une porte claqua, et sur la place du hameau, l'enfant tourna ses bras, compris des girouettes et des coqs des clochers de partout, sous l'éclatante giboulée. 8

Madame *** établit un piano dans les Alpes. La messe et les premières communions se célébrèrent aux cent mille autels de la cathédrale. 9

Les caravanes partirent. Et le Splendide Hôtel fut bâti dans le chaos de glaces et de nuit du pôle. 10

Depuis lors, la Lune entendit les chacals piaulant par les déserts de thym, — et les églogues en sabots grognant dans le verger. Puis, dans la futaie violette, bourgeonnante, Eucharis me dit que c'était le printemps. 11

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. 12

Car depuis qu'ils se sont dissipés, — oh les pierres précieuses s'enfouissant, et les fleurs ouvertes! — c'est un ennui! 13

et la Reine, la Sorcière qui allume sa braise dans le pot de terre, ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait, et que nous ignorons.

(2) Texte établi d'après l'édition d'André Guyaux (p. 65); revu sur le fac-similé du manuscrit (*Poét. du fragm.*, p. 257). — Observations ajoutées ici, sous

On peut supposer que le créateur s'est trouvé, entre autres choses, devant deux tâches[3]:

1) comment mettre le mouvement dans cet appareil d'un ternaire presque schématique?

2) étant donné les disjonctions évidentes causées respectivement par la texture du verset 3 et celle du verset 12, comment assurer l'assemblage, tout en préservant les effets attendus d'une telle rupture?

Il s'agira de répondre à ces questions, tout en poussant maintenant l'analyse vers les sens et le sens.

Dans l'ordre, il s'impose d'abord de bien saisir le sens, la portée et la fonction du premier verset. De par sa nature morpho-syntaxique et de par les deux premiers mots mêmes du texte, ce verset fixe un moment important, à partir duquel devrait se développer une rapide métamorphose (cf. *Aussitôt*), la virgule qui clôt le verset laissant prévoir la mention d'un ou de plusieurs événements immédiatement subséquents. Pourquoi, en effet, une simple subordonnée en indépendance prosodique initiale?

C'est que cet *aussitôt après* commande l'éclatement de tous les événements rapportés, qui se déploient rapidement (pratiquement, en même temps), et ce jusqu'au verset 11, en partie impliqué, lui, dans tout ce qui précède, et en partie orienté vers la suite. Sans rupture prosodique, la subordonnée temporelle se trouverait totalement annexée à la proposition du verset 2, corps de la phrase; prosodiquement isolée comme elle l'est, elle introduit toute la pièce et en maintient une grande partie dans sa griffe chronologique. Cette longue portée résulte aussi du fait que ce premier verset apparaît comme une reprise sémantique du titre, la présence des mots *après*[4] et *Déluge* (ici encore avec sa majuscule) concourant à suggérer un titre en écho[5]. Ce premier verset est, comme dirait un

---

bénéfice de vérification sur le manuscrit: point dans l'édition et sur le ms après le titre; au verset 10, il me semble que le *H* majuscule surcharge un *h* minuscule. — J.-L. Steinmetz, dans sa récente édition, met un point d'exclamation, au verset 3, après *Oh*: pour autant qu'on puisse en décider d'après la reproduction photographique, il n'y a pas de point d'exclamation à cet endroit.

(3) Non pas, il va de soi, analytiquement et *a posteriori*, comme nous pouvons le faire, mais vitalement en cours d'exécution.

(4) C'est un argument, relevant de la construction générale du poème, à l'appui de l'introduction dans le texte de cet *après* écrit, dans le manuscrit, au-dessus de *Aussitôt*, et biffé par on ne sait qui (voir l'apparat de l'édition Guyaux).

(5) A. Guyaux a aussi insisté sur le lien étroit entre le premier verset et le titre.

mathématicien, l'indice de mise en évidence de tout le narré; par là même, il boulonne, pour sa part, le premier assemblage et régit la mise en train de la chronique de l'après-Déluge, dès la double proposition du verset 2[6].

Comment comprendre, dans cette toute première proposition du poème, *l'idée du Déluge se fut rassise*? En particulier, quelle est la nature de la relation proprement sémantique qui régit le syntagme nominal en *de*[7]? Un peu d'analyse syntaxique et sémantique est ici requis.

a) *L'idée du général est inacceptable* = 'l'idée à laquelle songe le général, l'intention associée à telle représentation née dans l'esprit du général...'; le vecteur relationnel va du général (actant extérieur) à l'idée; relation dynamique et dans un sens donné; cf. **le général est inacceptable*;

b) *L'idée de la mort est effrayante* = 'la représentation qu'on se fait de la mort...'; rapport existentiel et sémantiquement non hiérarchisé; acception statique; cf. *la mort est effrayante*;

c) *L'idée de la roue a eu des effets incalculables* = 'l'idée à l'origine de la roue, la représentation efficiente et créatrice qui a produit la roue'; le vecteur relationnel va de *idée* à *roue*; autre relation dynamique qu'en *a*, ici avec actant «interne» et selon un vecteur de sens opposé à celui de *a*; cf. *la roue a eu des effets incalculables.*

En regard de ce matériel signifiant: *l'idée du Déluge s'est rassise.* L'interprétation *a* est ici exclue, rien ne justifiant une personnification éventuelle. L'interprétation *b*, même après hésitation, ne paraît pas acceptable, une simple représentation du phénomène n'étant pas un facteur actif; dans une telle perspective, à supposer que Rimbaud s'y serait engagé, il aurait dit, vraisemblablement: *aussitôt après que le Déluge* [ou *le débordement diluvien*] *se fut rassis.* Reste l'interprétation selon *c*: 'l'inspiration,

(6) Le premier verset de *Barbare* peut, du point de vue fonctionnel, être rapproché de notre premier verset: *Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays,* (fin de verset): il est aussi en rupture prosodique et est l'indice temporel de mise en évidence de toute la pièce. — Moins caractéristique, à ce point de vue, mais proche, est l'avant-dernier verset de *Mystique.*

(7) Sur *rassise* les commentateurs sont très discrets (voir, ci-dessous, l'interprétation ici proposée). — Quant au mot *idée,* il suscite chez ceux, peu nombreux, qui n'ont pas éludé la question des formulations embarrassées: cf. Louis Forestier, dans son édition de la NRF (p. 173: «Idée: au sens étymologique = le déluge figuré dans l'absolu») (?); A. Py, à la p. 8 de son édition des *TLF,* 1967: «*idée.* Au sens grec d'image, de forme sensible aux yeux avant de l'être à l'esprit». — Mais qu'est-ce qu'une image qui se rassied?

ou l'intention, ou la représentation efficiente qui a déclenché le Déluge s'est rassise'.

La paraphrase de ce premier verset serait donc: dès que retomba l'inspiration (le souffle!) qui avait produit le phénomène diluvien [...]. Le rapport sémantique ainsi établi permet une ambivalence référentielle, avec glissement vers autre chose que le Déluge traditionnel — ambivalence probablement voulue par le poète, actualisée, en tout cas — grâce à une métaphorisation depuis longtemps à l'œuvre: l'intention [de Jéhova?] à l'origine du déluge biblique, d'une part, et, d'autre part, par exemple, et surtout, la représentation, intellectuelle et affective [des Parisiens] à l'origine du déluge social [de la Commune]. Et cette ambivalence référentielle, qui sera source de mouvement expressif, va régir tout le poème et sera même signifiée morphologiquement au verset 12: *les Déluges.* On pressent alors ce qu'il peut y avoir de souterrainement significatif sous les repères visibles en surface: *Après le Déluge // l'idée du Déluge /// les Déluges.*

Il est dommage que ce qu'on sait de la biographie d'Arthur Rimbaud ne nous livre rien de sûr et de précis concernant les rapports du jeune poète avec la Commune. La critique rimbaldienne a parlé d'inspiration venant de l'esprit communard(8), mais en s'en tenant, en général, à des rapprochements extérieurs et hypothétiques; en tout cas, il faut, au niveau de la démonstration, que ces «impressions» soient confirmées en tant qu'imposées par nécessité structurale.

Dès le premier verset, il ne s'agit donc plus exactement, ou plus seulement, comme c'était le cas dans le titre, *en première lecture,* du cataclysme météorologique qui a tant frappé les imaginations; en arrière-fond

(8) C'est la formule qu'emploie J.-L. Steinmetz, dans une note à son édition des *Illuminations,* p. 147. Le commentateur poursuit: «Après les grandes innovations de la Commune, tout n'était-il pas redevenu comme avant? Une telle interprétation convient, mais elle a ses limites. La façon supérieure dont Rimbaud passe au mythe interdit toute identification trop précise.»
Mais il n'est pas interdit de parler «d'identification précise» à propos du *souvenir* et de la réaction psychologique qui l'accompagnait. Bien distinguer souvenir déclencheur et, à partir de là, élaboration poétique. C'est l'évocation de la Commune qui ne pouvait, dans le poème, être précise, par risque de rester engluée sur le sol historique; d'où, l'entrée en action de l'imaginaire «biblique». D'autre part, il ne me paraît pas qu'on puisse parler de mythe, mais, comme on s'en rendra peut-être compte en suivant l'analyse, de jeu de l'imagination affective et de l'imagination langagière, jeu qui tend à se cristalliser en effets expressifs et esthétiques strictement organisés. Pas «mythe», mais *visions significatives.*

à ce premier verset, il y a aussi 'aussitôt après que l'esprit de révolte, déluge psychologique, fut retombé'. Mais Rimbaud est poète: il dit, en une alliance figurée neuve, que l'*idée* de ce déluge s'est *rassise*... où nous ne pouvons assigner au mot *rassise* qu'un contenu métaphorique. D'ailleurs, comme il arrive plus d'une fois, Rimbaud vient au secours de Rimbaud. On ne peut pas, en effet, ne pas rapprocher de ce premier verset le début de *Jeunesse III*: *Les voix instructives exilées... L'ingénuité physique amèrement rassise...* Des deux côtés, même type de vision, même type de relation sémantique ensuite établie verbalement. L'idée du Déluge s'est «rassise», comme l'a fait l'ingénuité physique d'un jeune homme de vingt ans... comme le fait la pâte qui *retombe* parfois après un gonflement prometteur, comme le fait le pain qui se rétracte et passe au rassis[9] — mais peut-être les Déluges du verset 12 pourraient-ils, au contraire, qui sait, être *relevés*[10]. Ainsi s'expliquent[11] ces trouvailles d'expression, sur rapprochements opérés par l'imagination et sur relations figurées, trouvailles déjà si efficaces par leur énigme de premier abord.

De ces considérations il résulte que le titre (en relecture!) et le premier verset érigent et mêlent deux thèmes diluviens, joints en une concision déterminante et ambiguë: un Déluge météorologique devenu un facteur de l'imaginaire humain et un Déluge social et historique devenu un facteur de l'imaginaire et de l'affectif rimbaldiens — le premier fournissant à l'autre le matériel de métaphorisation et de transposition symbolique. *Ô Poète, ô bilingue, entre toutes choses bisaiguës...* dira Saint-John Perse, dans *Vents*[12].

---

(9) A propos de *rassise*, le docteur Claude Zissmann, au *Colloque Rimbaud* de 1991 à Charleville, a proposé une interprétation proche de la nôtre.
Rimbaud avait-il aussi (ou, plutôt?) en tête le sens (vieilli en français central) de *se rasseoir* en parlant d'un liquide, 'se reposer et décanter', emploi encore fréquent en français régional et dans les dialectes wallons? L'image serait alors: lorsque le principe psychologique qui avait lancé et animé le déluge s'est déposé, inerte (comme dans un liquide qui se décante).
La «traduction» de *se fut rassise* qui me paraît la plus exacte est 'fut retombée'.

(10) Le verbe *relever*, considéré à lui seul, peut se comprendre par 'remettre en bon état'; mais la présence, insistante, de *montez* (v. 12) et, précisément, l'opposition à *rassise* de ce début de poème, imposent une acception plus «matérielle», 'faire gonfler bien haut'.

(11) A moins que, du moins à propos de *Jeunesse III*, des commentateurs «phalliques»...

(12) Ce n'est pas le seul cas, dans les *Illuminations*, d'une technique textuelle visant une ambivalence évocatrice. Dans *Marine*, Rimbaud tresse, en trame très serrée, deux visions, trame fondée sur le mécanisme métaphorique et où

Mais peut-on lancer deux thèmes — ou un thème bisaigu? — sans leur attribuer des prédicats?

Or, ces prédicats, ils sont là, et même en énumération manifeste (nous pénétrons, en même temps, dans l'architecture du poème): c'est toute la matière des dix versets 2-11, en déploiement et en conjugaison de signes, matière appelée par l'association *idée - Déluge.* Avant de passer à la démonstration détaillée, il faut souligner, dans cette portion du poème, les articulations: v. 1, annonce de l'événement capital; v. 2, signes avant-coureurs irréfutables dans la grande nature ouverte; v. 3, jugement général évoquant les conséquences de cet événement majeur; v. 4 à 11, après la nature, les hommes, avec le défilé de tous les comportements-témoignages, dans tous les secteurs de l'activité, et qui prouvent l'échec définitif.

En somme, Rimbaud déplie la crase sémique et poétiquement référentielle du signe *Déluge,* tel qu'il est posé solidairement par le titre et par le premier verset. Il illustre, par un choix attentivement pesé, les deux «thèmes» portés par cette crase et analytiquement évoqués tout au long du développement central: le thème du Déluge biblique grâce à des détails pittoresques pris dans la grande nature qui s'essore, et, surtout, le thème du Déluge de la Commune, grâce à des notations de vie (vie quotidienne et vie d'imagination) en même temps *post-* et *ante*-communardes. Rimbaud mêle habilement les diverses manifestations sélectionnées, manifestations d'un seul et même cataclysme fondamental (seul et même dans son «idée» et dans le monde poétique élaboré), de sa disparition progressive, qui est en même temps ressurgissement des choses d'avant: phénomènes célestes, flore, mutations terrestres, faune, humanité avec ses comportements sociaux, ses activités et ses caprices, surtout «bourgeois» (bourgeois à l'origine «prosaïque» du poème)[13].

Dans cet entrelacs de touches «réalistes» et de fusées d'imagination, il n'est guère de verset où l'on ne trouve, dans le lexique, au moins allusi-

---

le marin et le terrestre sont inextricablement fondus dans l'expression; les deux visions sont continûment entrelacées, soit par juxtaposition identificatrice (*Les chars d'argent et de cuivre — les proues d'acier et d'argent* — [...]), soit par accumulation de chiasmes métaphoriques: *courants de la lande, ornières du reflux,* etc. Dans *Après le Déluge,* R. s'en tient à un contre-point assez libre; la construction de *Marine* est nettement plus systématique. Pour un autre type de développement bithématique, voir *Barbare* (étude à paraître).

(13) Ant. Fongaro a fort bien dit, mais un peu restrictivement: «réalités bourgeoises» [...] «retour à la situation antérieure à la révolte».

vement, la double mention — en unité syntaxique ou prosodique — du « double » Déluge, retombé, et du retour inéluctablement affirmé de la réalité antérieure: *idée du Déluge / rassise — arc-en-ciel / lièvre — pierres précieuses / fleurs — sceau de Dieu / Barbe-Bleue, abattoirs... — en deuil, ruisselante / merveilleuses images — éclatante giboulée / enfant* (tournant ses bras) — *chaos de glace / caravanes* —...

Encore faut-il remarquer que les « arrière-gardes » des Déluges vont en s'amenuisant jusqu'à complète disparition[14], tandis qu'il y a un véritable crescendo[15] dans l'avalanche des événements qui marquent le retour à l'ordre ancien, c'est-à-dire aux errements d'autrefois.

Inscrivons dans ce cadre les commentaires de détail et les arguments complémentaires.

Le verset 2 a suscité de nombreuses propositions. Par exemple, l'interprétation « sociale » d'Yves Denis[16], selon laquelle le lièvre couard figure le bourgeois peureux « qui doit passer par la toile de l'araignée (= les pouvoirs civils et religieux) pour s'adresser à la Divinité ». Ou encore, Yves Bonnefoy, qui, lui, voit dans ce verset un « mensonge »: « Voilà bien la seule phrase mièvre que Rimbaud ait jamais écrite; comme toute autre mièvrerie, elle trahit un mensonge; [...] »[17].

Parmi les critiques de l'œuvre rimbaldienne, il nous faudrait un peu moins d'érudits et un peu plus de paysans.

Pourquoi un lièvre dans les sainfoins, et pas un éléphant dans les eucalyptus? C'est que, prudent par nature (et non couard, comme le prétend la légende), le lièvre est tout naturellement un des premiers à se manifester: il circule la nuit, et, en tout cas, surtout le soir et le matin; il est donc un des premiers à s'apercevoir que le Déluge, après la longue nuit diluvienne, pourrait bien être fini et qu'il n'y a plus rien à craindre de ce côté.

Pourquoi *dit sa prière*? C'est que le lièvre *s'arrêta*: or, le lièvre à l'arrêt plie les pattes arrière (celles de devant, beaucoup plus courtes se pla-

(14) *arc-en-ciel* (v. 2), *pierres précieuses* (v. 3), *sale* (v. 4), *sceau de Dieu* (v. 5), *encore ruisselante* (v. 7), *giboulée* (v. 8)... et puis, plus rien.

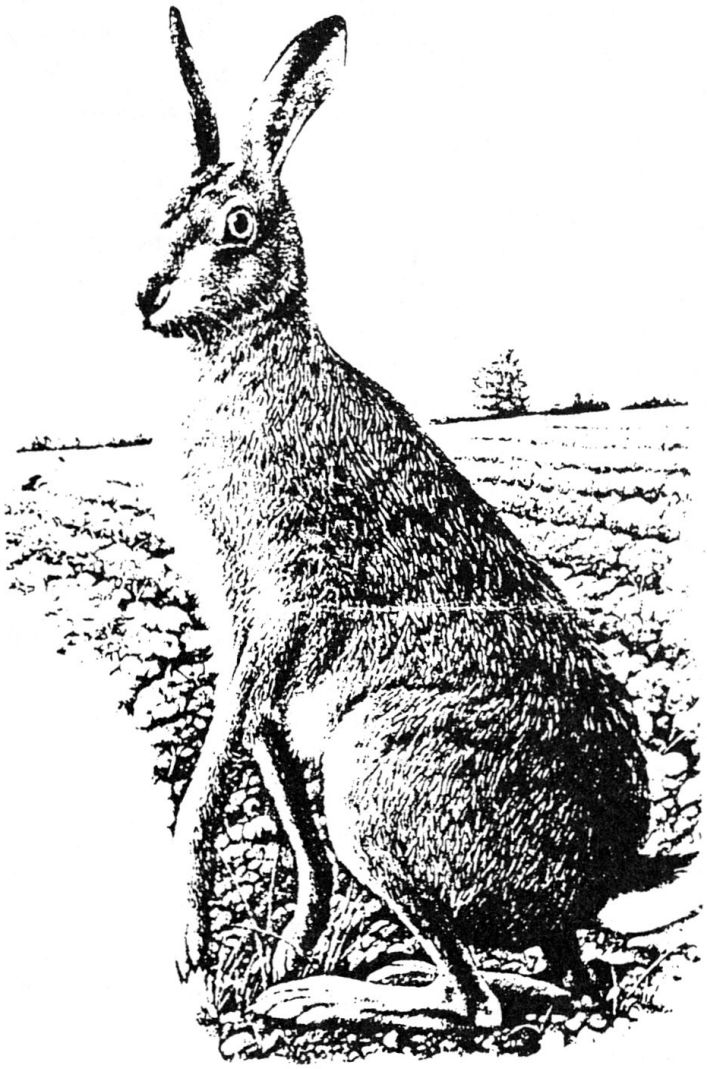
(15) *lièvre, sainfoins et clochettes, toile de l'araignée* (v. 2), *fleurs* (v. 3), *étals* et *barques* (v. 4), *sang* coulant partout, même criminel (v. 5), constructions et estaminets (v. 6), les enfants à l'école (v. 7), les jeux à l'extérieur (v. 8), vanités bourgeoises et manifestations de la « superstition » (v. 9), commerce et luxe (v. 10), littérature traditionnelle (v. 11).

(16) *loc. cit.*, p. 1262.

(17) *Rimbaud par lui-même*, Paris, 1961, p. 154.



Photo Françoise Henry, 1991



Sélection du Reader's Digest,
*Le Guide des animaux des champs et des bois*,
Paris - Bruxelles - Montréal - Zurich, 1989, p. 204

çant un peu comme des bras) et il peut ainsi apparaître en position d'orant (je me souviens en avoir, un jour, vers cinq heures du matin, contemplé un à l'arrêt « vertical », sur la ligne de crête d'une petite colline, dans la lueur laiteuse de l'*heure indicible*... il était monumental!). Et sa prière s'adresse alors, tout aussi naturellement, manifestation de sa reconnaissance, à l'arc-en-ciel... qui annonce la fin du cataclysme, tout en étant un de ses arrière-signes.

Mais, dira-t-on encore, que vient faire la toile d'araignée? C'est que, non seulement, l'araignée des champs et des bois (une épeire, le plus souvent) est, comme le lièvre, une des premières à l'œuvre, mais surtout que, si elle peut tisser sa toile, c'est que les vents se sont vraiment apaisés, autre signe annonciateur. N'oublions pas, en Rimbaud, le contemplateur du monde...

Mais l'araignée de la haie
Ne mange que des violettes[18]

et relisons, même pour notre plaisir, Jean-Henri Fabre: « Les Epeires s'occupent du tissage à des heures très matinales, bien avant l'aube. Si l'air devient brumeux, il leur arrive de laisser l'ouvrage inachevé; elles édifient la charpente générale, tendent les rayons, pièces qui sont toutes inaltérables par un excès d'humidité; mais elles se gardent bien de travailler aux gluaux, qui, imprégnés par le brouillard se résoudraient en loques visqueuses et perdraient leur efficacité en se délavant. Le filet commencé s'achèvera la nuit suivante, si l'atmosphère est propice »[19].

Le verset 2 — beaucoup d'écrivains, j'imagine, aimeraient écrire des phrases aussi mièvres et aussi peu significatives que celle qui affirme ici sereinement son inéluctabilité — ce verset 2 est donc bien dédié à la grande nature ouverte, en prélude catégorique. L'homme n'entrera en scène qu'à partir du verset 4, et alors il occupera entièrement le théâtre du monde poétique.

Mais auparavant éclate, avec le verset 3, une première réaction du locuteur en acte de création. Il est peu vraisemblable que cette chaude réaction vise, ou, en tout cas, vise exclusivement, ou même principalement, le lointain Déluge biblique (dont on ne pouvait, d'ailleurs, que souhaiter unanimement la fin): cette poussée affective a les allures d'une synthèse axiologique évoquant les conséquences d'un événement récent,

(18) Cf. *Le loup criait...*, dans l'éd. Bernard-Guyaux, p. 232.

(19) *Les merveilles de l'instinct chez les insectes*, éd. Marabout, p. 130.

impliquant, celui-là, le poète. Or, les deux constatations exprimées au verset 3 s'opposent nettement — opposition interne décisive, déjà marquée par un indice graphique, le tiret intérieur après virgule au verset 3 (et en 13, la virgule avant un *et*): les pierres précieuses se cachent, mais les fleurs regardent, fût-ce timidement, *déjà*. Ces dernières ne sont-elles qu'en avance sur les premières? Non, car les propositions du verset 3 sont reprises au verset 13 en un crescendo sémantique et référentiel (*se cachaient* → *s'enfouissant* et *regardaient* → *ouvertes*): ainsi s'affirme une opposition renforcée des comportements respectifs. *Pierres précieuses* et *fleurs* ne peuvent donc nous orienter que vers des états de fait tout aussi opposés, dans la thématique générale du poème, à savoir un Déluge et un après-Déluge; la double présence, en début et en fin de pièce, nous suggère, en plus et irrésistiblement, qu'il s'agit d'un jugement général portant sur des entités et des comportements essentiels; enfin, le langage figuré par personnification d'entités inertes appelle une interprétation symbolique. Tout ceci nous permet de considérer qu'il y a, des deux côtés, un contenu conceptuel exprimé au second degré, à savoir: les vraies richesses, dans tous les domaines, que promettait, pour Rimbaud, le Déluge-Commune disparaissent à jamais, tandis que les mensonges flatteurs, en tout genre, ressurgissent victorieusement[20].

Toutes ces fleurs hypocrites vont s'épanouir dans la partie centrale du poème, et le jugement symbolique général exprimé au début, après l'évocation du clair message de la grande nature ouverte, pourra être réarticulé plus fortement après la résurgence des humains et juste avant l'aveu du désabusement définitif[21].

---

(20) Yves Denis, *loc. cit.*, p. 1263, parlait, mais sans aucune justification, de «splendeurs éternelles» et de «Vérités et splendeurs éphémères», l'opposition de nature entre les deux groupes d'entités étant d'ailleurs par là insuffisamment exprimée.

(21) On comprendra qu'il ne m'est pas possible de suivre ici Ant. Fongaro (*Matériaux...*, p. 47 et ss.), qui voit dans les «pierres précieuses qui s'enfouissent et se cachent» [il faudrait plutôt intervertir les deux verbes] «la disparition de la véritable poésie», tandis que «les fleurs qui regardent [...], c'est l'apparition de la fausse poésie». — Ce serait là réduire indûment la portée de cette exclamative, *réitérée*, et figurant à quelles places! Il est invraisemblable que dans ce verset 13, qui est une sorte de conclusion désabusée, Rimbaud n'ait fait allusion qu'à la littérature. Ce serait surtout aller contre la rigueur de la composition, si présente dans l'art de Rimbaud: il aurait ainsi, en effet, traité trois fois cette question de la littérature: au v. 3, au v. 11 (consacré tout entier, on va le voir, à cet article) et au v. 13!

Notre colonnade centrale doit être, insistons-y, saisie dans son ensemble: c'est la série «successive» surtout qui est significative et démonstrative. On a ainsi:

le commerce des viandes et la pêche;

les principes de vie, lait et sang, ce dernier en relation avec le crime, l'abattage des animaux et les jeux cruels[22];

les ouvriers de la construction et leurs moments de «récréation»[23];

à l'école, les enfants (en deuil pour les malheurs qui se sont passés) reviennent à leurs livres d'images[24];

un des enfants (R.) s'aventure au dehors, et retrouve ses «compagnons de jeu»;

fantaisies humaines au bord de l'irréel et «superstitions»;

grand commerce et luxe «de verre»[25];

littérature traditionnelle;

avalanche de routines fâcheusement renaissantes!

Le verset 11, entièrement dédié à la «chose littéraire» se trouve en fin d'inventaire: pour Rimbaud, à cette époque, la poésie est le problème ontologique primordial. Ce verset fait partie de l'énumération indignée qu'il clôt, mais des commentateurs ont déjà relevé que dans l'énumération centrale, très disciplinée, malgré les apparences, ce verset 11, d'ailleurs légèrement plus développé que les précédents, est d'une autre texture phrastique: c'est qu'il va assurer le passage aux versets 12 et 13 et qu'il a ainsi une importance particulière sur le plan structural.

Tout d'abord, il s'en prend à l'autrefois littéraire qui renaît «en fanfare». Ce n'est qu'en poésie que la lune (la *Lune*!), peut s'intéresser aux chacals — et ces chacals sortent d'ailleurs, semble-t-il bien, d'une œuvre littéraire[26]. C'est, plus encore, en littérature, et même là seulement, que

(22) *Sceau de Dieu* désigne l'arc-en-ciel; lorsqu'il paraît, le ciel s'éclaircit et peut «blêmir» les fenêtres, les marquer d'un faible éclat (cf. *Aube*: *dans le sentier déjà empli de frais et de blêmes éclats.* Voir aussi *Enfance V*).

(23) Sur *Les castors bâtirent,* voir la note complémentaire I.

(24) On rapprochera de *la vie d'aventures qui existe dans les livres des enfants* (éd. Bernard-Guyaux, p. 226 et note p. 469).

(25) Sur l'origine des notations — mais ici *transposées et intégrées* — concernant *Madame**** et le *Splendide Hôtel* (et les intentions critiques de Rimbaud en ces circonstances), voir les articles respectifs de Bruno Claisse et de Michael Pakenham dans *Parade sauvage, Colloque n° 2,* Charleville, 1990, pp. 149 et ss. et 157 et ss.

(26) Voir la note complémentaire II.

la Lune peut entendre dans un verger (nous voici rapprochés des hommes) *les églogues en sabots*, c'est-à-dire les animaux de ferme tels qu'ils étaient évoqués par la poésie pastorale. Enfin, il y a l'atmosphère du *Télémaque* (Eucharis n'étant, par nature, que littéraire, puisque cette nymphe de Calypso est une invention de Fénelon) et les bois hantés par les Grâces[27]... Mais il y a aussi cette *futaie violette*, si « vraie », et ce mot *printemps*, venant tout naturellement après *églogues* et *Eucharis*... mais qui est aussi un des outils de la stratégie verbale qui boulonne ces versets 11, 12 et 13 entre eux et avec tout ce qui précède. Trois procédés expressifs déterminent, en effet, la cohérence finale.

Il y a d'abord, au verset 11, des repères chronologiques exprimés, qui suscitent un frémissement de temps vécu, après l'éclatement général qui remplit la partie centrale du poème, *depuis lors* et *puis*, et qui établissent en même temps des liens explicites entre ce qui précède et ce qui vient ensuite. Mais il y a surtout l'artifice discursif de la *modulation* — terme appliqué ici au discours, à partir du sens musical 'artifice d'écriture qui permet de passer d'un ton dans un autre' (et l'on se souviendra de la « petite modulation », comme disait Paul Dukas, dans le *Boléro* de Ravel). En l'occurrence, ce procédé discursif est concrétisé par *me dit*, expression qui attrait dans l'événement le locuteur lui-même, et pour la première et la seule fois dans tout le poème[28]. Cette modulation exploite indirectement la fonction phatique du langage et, de par son contenu signifié, appelle une réaction, ou, en tout cas, la laisse présumer.

Directement interpellé, le principal intéressé va intervenir avec d'autant plus de véhémence qu'à cette « provocation » se combine immédiate-

---

(27) Ce n'est pas la première fois que Rimbaud s'en prend à la poésie traditionnelle (poésie bucolique, ou géorgique, ou idyllique, ou romantique... à partir d'une certaine étape de sa carrière) ; il l'attaque déjà dans *Michel et Christine*, selon Pierre Brunel (*La fin de l'idylle*, dans *RHLF* 1987, pp. 200-212) et Yves Reboul, *Lecture de* Michel et Christine, dans *Parade sauvage*, *Colloque n° 2*, pp. 52-59. Voir aussi *Mes petites amoureuses*, etc.

Madeleine Frédéric me rappelle que, sous une forme assurément différente, Saint-John Perse, dans *Amers* (IX, 2, 2), a exprimé la même impression de satiété et le même jugement méprisant que Rimbaud dans ce verset 11 :

*Ô mon amour au goût de mer, que d'autres paissent loin de mer l'églogue au fond des vallons clos — menthes, mélisses et mélilots, tiédeurs d'alysse et d'origan — et l'un y parle d'abeillage et l'autre y traite d'agnelage, et la brebis feutrée baise la terre au bas des murs de pollen noir. Dans le temps où les pêches se nouent, et les liens sont triés pour la vigne, moi j'ai tranché le nœud de chanvre qui tient la coque sur son ber, à son berceau de bois. Et mon amour est sur les mers ! et ma brûlure est sur les mers !...*

(28) Au verset 3, il s'agit d'une réaction spontanée.

ment et intimement un second procédé expressif. Importance, en effet, thématique et architectonique (on peut employer ce terme) du mot *printemps*! C'est le contenu-assommoir du message d'Eucharis, la preuve de l'inévitable maturation de la métamorphose malfaisante; dans les versets qui précèdent, il y avait certes de nombreuses marques de la renaissance de l'insupportable ronron, mais il y avait aussi des «reliques» du cataclysme bienfaisant; avec ce mot *printemps*, c'est l'effacement définitif des signes attardés qui portaient comme le souvenir des dynamismes diluviens prometteurs. Maintenant, le printemps est là, le Déluge est définitivement conjuré. Et ce mot *printemps* éclate, non seulement en fin de verset, mais aussi à la fin du long développement central des versets 2 à 11. Aussi est-ce là un *mot rupteur*[29], lourd de sens contextuel et particulièrement puissant, qui, amené par la «modulation», commande un virage dialectique et, surtout, affectif radical en déclenchant, en réaction instantanée et brutale — on n'oubliera pas de s'arrêter un instant aussi sur le tiret initial du verset 12... qui n'a pas été placé là sans quelque intention significative — l'explosion du verset 12.

D'où, la *facule discursive*[30], ici affective et conjuratoire, que constitue tout ce verset 12, et dont l'intensité va crescendo, avec la multiplication progressive des thèmes (au sens grammatical du terme) et des prédicats. Cette facule, en même temps appel d'une sainte fureur à tous les acteurs qui pourraient faire renaître les Déluges, est, malgré son déchaînement vertical — ou: en même temps qu'est sauvegardé ce déchaînement vertical — remarquable par sa structure, par sa «scansion» (violence du ton et du tempo) et par les variations en progression géométrique des groupements de formes et de sens. Il y a là une accumulation, variée dans son déroulement concret, de formules fonctionnellement identiques et réduites à l'essentiel incantatoire: injonctif prédicatif (= *P*), exprimé par l'impératif, et vocatif thématique (= *T*), actualisé par les termes d'adresse — selon le schéma *PT* — *TP* (allongé) / *T* + *T* métaphoriques / *T* + *T*

(29) *Rupteur*: mot ou expression qui, de par sa charge sémantique (propre, ou, en plus, contextuelle) et sa position «prosodique», lance brusquement le discours poétique dans une direction nouvelle et inattendue.

(30) *Facule*: explosion verbale, jaillissement «à la verticale», par analogie aux facules du soleil. En attendant une étude d'ensemble, en cours, sur la *facule discursive* chez Rimbaud, voir, pour plus de détails, A. Henry, dans le *Bulletin de la Classe des lettres et des sciences morales et politiques* de l'Académie R. de Belgique, t. LXX (1984), pp. 297-314 — repris dans *Lecture de quelques* Illuminations, Bruxelles, 1989, pp. 59-76, surtout 63-64 — Jean-Pierre Chambon, dans *Parade sauvage 5* (1988), p. 110 et Steve Murphy, *ibid. 6* (1989), p. 42.

référentiels immédiats / *P* + *P* / *T* + *T* synthétiques / *P* + *P* synthétiques, amenant *les Déluges* — la virgule étant soigneusement réservée au singulier, et le point-virgule au pluriel. La combinaison du métaphorique et du référentiel immédiat est d'une adéquation totale: *draps noirs* / lourds nuages; *orgues* / mugissement du vent; *éclairs* et *tonnerre...* rien ne manque. A une progression, dans le champ sémantique, du soulèvement diluvien (*sourdre — rouler // monter et rouler — monter et relever*, avec reprise de *rouler* en chiasme et de *monter* dans l'ordre direct) se combine un déboulé de termes nominaux qui relèvent, sémiquement ou référentiellement, du champ lexical des phénomènes diluviens: *étang*, *écume...* jusqu'aux deux derniers, *eaux et tristesses*, qui «résument» tous les autres... comme *relever* est résultante et synthèse de *sourdre*, *rouler* et *monter*. Il y a ainsi un crescendo de densité et de dynamisme jusqu'à *les Déluges* (qui brasse en lui, sémiquement et référentiellement, tous les vocatifs du verset), syntagme essentiel en fin de verset, en réplique oppositive à *printemps*, clausule du verset 11, le verbe *relevez* faisant, lui, écho en opposition à *rassise* du verset 1.

Le syntagme *les Déluges*, à la place où il est, coiffe le tout; par la simple marque morphologique du pluriel il se réfère à tout le double phénomène vécu par le créateur —, le *Déluge* et *l'idée du Déluge*, et même tout ce qui peut leur ressembler; il assure jusqu'au bout la connivence, la complicité active du déluge naturel et du déluge social, l'ambiguïté[31] évocatrice... tandis que, au verset 13, le *oh les pierres précieuses s'enfouissant, et les fleurs ouvertes*, rappel mélancolique et péremptoire, sonne les derniers lointains appels des cloches d'Ys.

Enfin, tout bien considéré, il y a, dans le monde intérieur, réplique au déroulement du double déluge qui occupe le poème: dans ce verset 12 se déploie un débordement psychologique suivi, au verset 13, de l'affaissement de ces eaux intérieures, tout à coup gonflées, puis tout à coup «rassises», affaissement qui va jusqu'à l'*ennui*, si rimbaldien. Module dynamique «en abîme»[32].

*

(31) *Ambigu, ambiguïté*: non selon une optique péjorative (négative), mais selon la notion «persienne» des choses *bisaiguës* impliquant surcharge évocatrice.

(32) L'adjuration insurgée et vainement impérieuse du verset 12 retombe au verset 13: non seulement, plus d'injonctif incitant, mais même, aveu d'impuissance;

Tout au long du poème sont ainsi disposés, à des endroits stratégiques, des noyaux lexicaux dont la charge sémique, comme concentrée, exprime, en plus appuyé, les thèmes qui régissent tout le texte. Et non seulement Rimbaud exploite (ou ménage?) à merveille ces positions stratégiques (syntaxiques, prosodiques, structurelles), mais, en outre, il joue avec efficacité des rappels et des trames syntagmatiques qui « resserrent » l'écriture(33). Si, en plus, on porte en compte les surprises du langage figuré et de l'ambiguïté proprement poétique, on voit comment Rimbaud sait animer l'austérité solide des combinaisons quasi géométriques de ses mots et de ses volumes. Poésie rigoureuse et brûlante de vie.

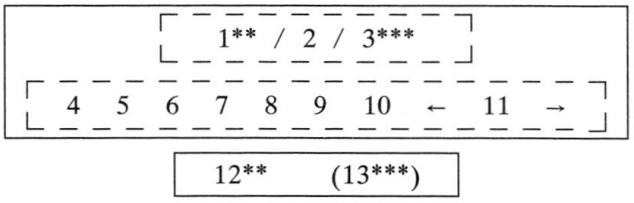
Reprises, textures thématiques et sémantiques, dynamisme structurel

---

l'accès au monde neuf qu'on espérait est définitivement interdit, et ses secrets, perdus, ne seront même pas révélés par la Reine de cet Empire.

On comprend bien l'appel à la Sorcière, puisque la sorcière, depuis toujours, est considérée comme celle qui connaît beaucoup de choses que le commun des mortels ignore: elle sait, car elle est l'intermédiaire entre les hommes et la grande nature ourlée de mystères; en la circonstance, elle pourrait, si elle le voulait, au moins expliquer l'échec. Et l'on sait aussi que la braise, c'est-à-dire les fragments de bois incandescent éteint avant combustion totale et susceptibles de reprendre très vite, on la gardait éventuellement dans un pot de terre, pour allumer le feu du lendemain matin; et la sorcière était naturellement habile en cet art. Mais pourquoi — rien n'étant gratuit, purement ornemental ou pittoresque, surtout chez le Rimbaud des *Illuminations* — le poète a-t-il éprouvé le besoin d'insérer ce détail: *qui allume sa braise dans le pot de terre*? On nous dit: la source de Rimbaud est *La Sorcière* de Michelet. J'ai donc lu l'ouvrage de Michelet. Il se peut que R. l'ait lu; il y a même, à la p. 116 de l'édition dont je dispose, une allusion au conte de Barbe-Bleue, et, à la p. 152, on lit: [...] *ce sort était sous un arbre. Sous lequel*? *La sorcière s'obstinait à ne pas le dire.* Mais Rimbaud devait-il avoir lu Michelet pour entrer dans le monde des sorcières et, d'autre part, faire la connaissance de Barbe-Bleue? Je n'ai rien trouvé, de toute façon, qui pût m'éclairer sur la question essentielle « de la braise ».

(33) La structure, les articulations et les reprises de *Après le Déluge* pourraient être figurées comme suit:



et lexical, suppression de transitions et chocs de champs verbaux, de modalités et de rythmes, dureté du grain: d'où, par convergence d'effets, densité animée du texte. Faut-il parler d'imagination créatrice particulièrement inspirée? Plutôt: faculté de contemplation novatrice et maîtrisée.

## Notes complémentaires

I) v. 6 *Les castors bâtirent.*

Dans son article, *Des castors et des hommes* (cf. *Bibliographie*), p. 49, Ant. Fongaro dit, notamment, que les *castors* «désignent métaphoriquement des hommes qui travaillent».

C'est ce que je comprenais (en disant plutôt «les hommes qui bâtissent»... surtout après les dégâts causés par le Déluge): je me souvenais d'un certain *Mouvement des castors*, dans la décennie 1950; le *GLLF* a d'ailleurs enregistré l'expression, qu'il définit «groupement de personnes qui ont pour objectif de construire en commun leurs maisons, sans faire appel à des entrepreneurs»; voir aussi *TLF*, s. v. *castor.* Il s'agit, en somme, d'une métaphore presque inévitable.

Ant. Fongaro rappelle, à juste titre, un passage significatif d'une lettre de Rimbaud, écrite en 1889: «[...] Là peut-être il voudra encore *bâtir.* — *Il est devenu castor!*», où Rimbaud lui-même souligne la métaphore à l'état naissant — mais ici, contrairement à ce qui se passe dans *Après le Déluge*, *castor* est amené tout naturellement par *bâtir*, et il y a donc, pour le lecteur, moins d'inattendu expressif.

Ant. Fongaro montre aussi que cette interprétation du mot *castors* permet de fonder la cohérence du verset... et je me garderai bien de le contredire sur ce point. Mais il est encore un autre argument qu'on peut invoquer, si l'on se place, comme nous l'avons fait plus haut, dans la perspective de l'isotopie d'ensemble du poème: dans la longue énumération que constituent les versets 4 à 11, défilent des activités «bourgeoises»... et la présence, là, de vrais castors serait vraiment trop saugrenue pour que Rimbaud s'y soit laissé prendre.

Par contre, je ne suivrai pas Ant. Fongaro, quand il nous parle de la (les?) source(s) littéraires de ces *castors*, et de «l'obscénité voilée» que recèlerait cette métaphore, obscénité dont on ne voit pas, mais pas du tout, ce qu'elle viendrait faire ici.

II) Le v. 11 et *les chacals piaulant par les déserts de thym.*

Présence bien énigmatique, au premier abord. Ant. Fongaro a repris récemment le problème (*Matériaux* [...], pp. 49-59). Se fondant, comme toujours, sur une érudition « sourcière » inépuisable, il met en œuvre, en plus, une virtuosité dialectique impressionnante. Prenant appui sur deux vers de Baudelaire, où figure le mot *chacal* (et lui seul!), *Race de Caïn, dans ton antre Tremble de froid, pauvre chacal!*, il saute ensuite d'un *c'est-à-dire* à un *donc* péremptoires, tout en concluant: « Il semble bien que les 'chacals' sont, chez Rimbaud, aussi, la 'race de Caïn', c'est-à-dire les révoltés contre la société établie; et donc les seuls représentants survivants de la vraie poésie 'après le Déluge', c'est-à-dire après l'échec de la Commune. Cette interprétation est confirmée par l'opposition » [entre *chacals* et *églogues...*].

Retournons au texte... en n'oubliant pas ce qu'écrit Ant. Fongaro (note 15 de la p. 52) — et que je contresignerais des deux mains et des deux pieds — « Je répète une fois de plus que le texte d'*Illuminations* est beaucoup plus homogène qu'on ne le dit ».

Comment admettre une opposition entre *chacals* et *églogues*, les deux termes étant tous deux compléments de *la Lune entendit*, et les deux formulations prosodiques, *chacals* [...] *déserts de thym* et *églogues* [...] *vergers* se faisant écho à tous les points de vue? Mais enfin, dira-t-on, une opposition pourrait être soulignée de la même façon. Mais que deviendrait « l'homogénéité » du verset 11?

Ce verset est entièrement consacré à la littérature honnie, exemplifiée de trois façons: *chacals, églogues, Eucharis*, sous le signe de la bucolique et gracieuse *Lune*; il vise une seule et même littérature éculée, qui renaît, plus envahissante encore, après le « lessivage » espéré. Et sur le plan de la cohésion d'ensemble du poème, ces chacals-fils de Caïn révoltés et vrais poètes seraient, dans toute l'énumération des versets 4-11, la *seule* mention d'une « survivance »... alors que toutes les *pierres précieuses* se sont cachées et sont même en train de s'enfouir, alors que pour Rimbaud l'échec est total et définitif... la Sorcière elle-même ne voudra même pas expliquer ce qui s'est passé. — D'ailleurs, Ant. Fongaro avec ses « représentants survivants de la vraie poésie *après le Déluge* » ne se met-il pas en contradiction avec Ant. Fongaro déclarant, dans le même article, que « Les pierres précieuses qui s'enfouissent et se cachent, c'est la disparition de la véritable poésie »?

M. Matucci considérait que *les chacals piaulant*, Rimbaud les devait peut-être à Flaubert (voir ce qu'en dit Ant. Fongaro, *Matériaux* [...], p. 49).

D'après la documentation de l'INALF, *piauler*, rapporté au chacal, ne se trouve, avant 1874, que chez Flaubert: trois fois dans *La Tentation de saint Antoine*, deux fois dans la *Correspondance* (1850) — dont une fois (t. 2, Paris, 1850, p. 233) dans ce passage: *La Lune brillait assez pour qu'on pût lire à sa clarté sans fatigue. Au pied du mur les chacals piaulaient.* On n'est pas loin de « la Lune entendit les chacals piaulant [...] ».

Après Flaubert, on ne trouve *piauler* que chez Gobineau (après 1874).

Avant 1874 toujours, on relève les verbes et substantifs suivants rapportés au chacal:

surtout *hurler, hurlement*, Quinet (1833 et 1836), Lamennais (1834), Flaubert (*Corresp.* 1856 et 1860), Leconte de Lisle (1855), Fromentin (1857);

*miauler, miaulement*, M. Du Camp (1854, deux fois, dont *miaulements plaintifs* et *miaulements criards*), Th. Gautier (1858) et (1872, *L'hyène rit, le chacal miaule, [...] L'épervier affamé piaule*);

*glapir*, Flaubert (*Corresp.*, 1850);

*aboyer, aboiement*, Flaubert (*Corresp.*, 1850), Flaubert (*Salammbo* 1863), Leconte de Lisle (1862), A. Daudet (1872);

*crier, cris*, Volney (1791), Eug. Sue (1831), M. Du Camp (1854), Flaubert (*Salammbo*, 1863, deux fois), Fromentin (1869), Leconte de Lisle (1872);

*rugir, rugissement*, Eug. Sue (1831), V. Hugo (1842).

Il est donc vraisemblable que c'est bien chez Flaubert que Rimbaud a découvert le verbe *piauler* appliqué au chacal (verbe qui a dû le frapper, puisqu'il l'utilisera une seconde fois, métaphoriquement, dans les *Illuminations* (*Ville*, cf. Fongaro, p. 49). Quant au sens, il n'y a pas de raison de ne pas attribuer à ce verbe son sens courant, 'pousser des cris aigus et plaintifs', sens qui convient aussi pour le passage de *Ville*; comp. l'emploi de *miauler*, et l'expression *miaulements plaintifs* chez Maxime Du Camp. Peut-être n'est-ce pas, d'ailleurs, sans intention dépréciative que Rimbaud a utilisé les verbes *piauler* et *grogner*.

Quant à *déserts de thym*, on pourrait parier gros que nos meilleurs sourciers ne trouveront aucun texte antérieur à Rimbaud présentant ce groupe binaire. Que des chacals soient placés dans un désert, rien que de très normal. Mais qu'est-ce qu'un *désert de thym* (on ne peut tout de même pas considérer *de thym* comme une locution épithétique évoquant une couleur... qui, d'ailleurs, ne conviendrait guère). Reste une explication: Rimbaud, ironique, en «remet»... il rend ainsi les déserts plus invraisemblablement idylliques, pour mieux se moquer de la littérature traditionnelle.

III) *V. 12: Eaux et tristesses, montez.*

J. Plessen, parlant des emprunts (littéraires) de Rimbaud, dans *Parade sauvage*, n° 7 (1991), pp. 109-110, écrit, entre autres choses:

«[...] on pourrait considérer que l'expression 'Eaux et tristesses, montez' (*Après le Déluge*) trouve son point de départ dans une réminiscence plus ou moins consciente du vers de Baudelaire: 'Mais la tristesse en moi monte comme la mer'. Ici, Rimbaud utilise les mêmes notions qu'avait exprimé [*sic*] Baudelaire: *tristesse*, *monter*, *mer* à l'aide d'une comparaison qu'on pourrait qualifier de 'motivée': la tristesse, rapport métonymique avec des 'larmes qui montent'. Cependant le rapport métaphorique établi par Baudelaire entre *tristesse* et *mer*, Rimbaud le disloque, selon un de ses procédés favoris: il fait d'un état psychologique un objet dans le monde, qu'il met sur le même plan que d'autres phénomènes 'mondains'. En choisissant le mot *eaux* au pluriel (allusion évidente au récit biblique), il élimine apparemment le sème *salinité* commun à la mer et aux larmes produites par la tristesse. (On pourrait supposer aussi que le pluriel *eaux* l'a amené d'une façon assez insolite à mettre *tristesse* au pluriel).»

Discours gratuit, sinon même dangereux pour la compréhension du poème. Le texte! Le texte!

Tout d'abord, dans le vers de Baudelaire, aucun rapport métonymique n'est exprimé avec des «larmes qui montent» (pas question de *salinité* — mais, avec précision, de *limon amer*), ni aucun rapport métaphorique entre *tristesse* et *mer*; Baudelaire ne dit pas «la tristesse est en moi une mer», il dit que la tristesse l'envahit (et le verbe *monter* est courant en français, appliqué à des phénomènes psychologiques) complètement et irrésistiblement comme fait la mer montante sur le rivage; le trait analogique souligné est le caractère du mouvement qui emporte l'un et l'autre élément.

Mais venons-en à Rimbaud. Tout d'abord, Rimbaud n'utilise pas le mot *mer*, et il n'est même pas fait allusion indirectement à la mer (le *pont* du verset 12 n'est pas le pont d'un navire, mais tous les ponts de tous les cours d'eau). *Tristesses* au pluriel n'est pas amené, plus ou moins gratuitement, par *eaux*, et Rimbaud ne disloque rien du tout; il n'est d'ailleurs pas question de sa tristesse personnelle, qu'il projèterait dans le monde: les *tristesses* sont les tristesses causées par les malheurs dus à un déluge réitéré, à l'exemple de celui que Rimbaud regrette: voyez, plus haut, au verset 7, les *enfants en deuil.* Quant à *eaux*, ce n'est pas du tout une allusion, même évidente, au récit biblique: c'est un pluriel de contexte immédiat, *imposé* par ce contexte; ce pluriel, en fin de phrase, fait la somme des *différentes* eaux qui viennent d'être, à l'instant, évoquées, l'eau de l'étang, l'eau des rivières, l'eau tombant du ciel.

Albert HENRY