

Introduction aux Illuminations d'Arthur Rimbaud

Tome II

Julien Salmon

Sciences Sociales
Poésie



Julien Salmon

Introduction aux *Illuminations*,
d'Arthur Rimbaud

TOME II

Textes et commentaires

Editions EDILIVRE APARIS
Collection Universitaire
93200 Saint-Denis – 2011

www.edilivre.com

Edilivre Éditions APARIS

175, boulevard Anatole France – 93200 Saint-Denis

Tél. : 01 41 62 14 40 – Fax : 01 41 62 14 50 – mail : actualite@edilivre.com

Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction,
intégrale ou partielle réservés pour tous pays.

ISBN : 978-2-8121-5243-6

Dépôt légal : août 2011

© Edilivre Éditions APARIS, 2011

Sommaire

Vagabonds	7
Villes (<i>L'acropole officielle</i>)	11
Veillées	17
Mystique	23
Aube	27
Fleurs	31
Nocturne vulgaire	35
Marine	39
Fête d'hiver.....	41
Angoisse	45
Métropolitain	49
Barbare	55
Fairy.....	59
Guerre.....	63
Solde	65
Jeunesse	69
Promontoire	77
Dévotion	81
Démocratie	85
Scènes.....	89
Soir historique	93
Bottom	97
H	99
Mouvement.....	101
Génie	105

Vagabonds

Prenant appui sur son expérience avec Verlaine, le poème réaffirme la nécessité de la vision, mais aussi la difficulté de créer un nouvel amour.

Pitoyable frère ! Que d'atroces veillées je lui dus ! « Je ne me saisisais pas fervemment de cette entreprise. Je m'étais joué de son infirmité. Par ma faute nous retournerions en exil, en esclavage. » Il me supposait un guignon et une innocence très bizarres, et il ajoutait des raisons inquiétantes.

Je répondais en ricanant à ce satanique docteur, et finissais par gagner la fenêtre. Je créais, par delà la campagne traversée par des bandes de musique rare, les fantômes du futur luxe nocturne.

Après cette distraction vaguement hygiénique, je m'étendais sur une paillasse. Et, presque chaque nuit, aussitôt endormi, le pauvre frère se levait, la bouche pourrie, les yeux arrachés, – tel qu'il se rêvait ! – et me tirait dans la salle en hurlant son songe de chagrin idiot.

J'avais en effet, en toute sincérité d'esprit, pris l'engagement de le rendre à son état primitif de fils du soleil, – et nous errions, nourris du vin des cavernes et du biscuit de la route, moi pressé de trouver le lieu et la formule.

*

* *

Comme très souvent, Rimbaud engage le poème par une proposition nominale : « Pitoyable frère ». Derrière ce pitoyable frère se cache Verlaine bien sûr mais aussi la pauvre Vierge Folle. C'est plus généralement, l'être déséquilibré dont on a décidé de changer la nature.

Changer la nature de ce frère a eu pour conséquence les « atroces veillées ». L'expression implique un travail de longue haleine qui n'a pas abouti. La déception caractérise cette affirmation. Or, Rimbaud trouve une justification dans les propos même du pitoyable frère. Car, en effet, nous estimons que la phrase suivante, entre guillemets, reprend les propos du frère.

Le pitoyable frère n'a pas su comprendre toute l'ampleur de l'entreprise, il ne l'a pas embrasée « fervemment ». Or, changer de nature nécessite une ferveur totale comme en témoigne la conclusion du *Délires I*. Au lieu de cela, le pauvre frère jouait naïvement, n'accordait qu'une considération de second ordre à l'entreprise, voire même la considérait comme une « infirmité » de la part de Rimbaud (ou de l'être désireux de changer l'autre). Le terme « infirmité » est bien un jugement que Rimbaud prête à Verlaine relativement à son entreprise. Ne prenant pas l'entreprise au sérieux, tout recommencer aurait été nécessaire. Sans quoi, ils devraient subir à nouveau l'« exil » et l'« esclavage ». On retrouve la Vierge Folle, esclave de l'Epoux Infernal, en exil du Divin Epoux.

Le poète en marche vers l'Inconnu ne pouvait mettre de côté sa quête. Il fallait poursuivre coûte que coûte. C'est le sens de son « ricanement ». L'analyse entre guillemets est celle de Verlaine. L'échec évoqué est chargé d'ironie. Décidemment, ce pitoyable frère est aussi un piètre « docteur », l'adjectif « satanique » l'attachant à une croyance hors de propos dans la quête rimbaldienne (dans la recherche de la vision, à quoi peut bien servir Satan ?).

Laissant donc le pitoyable frère à son échec, le poète se dirige vers la « fenêtre ». Là, il peut produire de la vision fondée sur la musique (symphonie du voyant) comme sur les fantômes (c'est de cette manière déjà que Rimbaud appelait ses visions à la fin de *Villes* (Ce sont des villes !)).

Comme s'il était indispensable que l'ombre se diffuse, que la mort se crée, c'est le pitoyable frère qui va en subir les conséquences. Ainsi, après le jaillissement des visions, le poète peut s'endormir avec ses « filles », ses « reines » (dernier fragment sans titre). Pendant ce temps, l'autre se trouve enfermé dans une temporalité morbide. Il retourne esclave. Il pleure. Il s'enlaidit. Il croise la mort qui s'imprime sur son visage. Loin du repos bienheureux du visionnaire, il subit le manque de considération pour l'entreprise de voyance. Son chagrin apparaît alors bien idiot, si ce n'est mérité, pour le poète qui traîne à ses côtés un frère bien imposant.

La motivation du poète est bien connue. C'est elle qui conclut le poème. D'abord, le poète souhaitait transformer son frère, le rendre polysémique,

originel, en dehors des déterminismes occidentaux, sens même de ce « fils du soleil ». Ensuite, il désirait trouver le « lieu et la formule » qui correspondent à la « région » (cf. conclusion de *Villes* (ce sont des villes !)). Pour ce faire, c'est-à-dire pour s'extraire des déterminismes, le poète rappelle méthodiquement la nécessité de la marche (de l'errance) et de l'ivresse de la création (pas forcément éthylique, car il est convenu que ce vin des cavernes renvoie à l'eau).

Enfin disons un mot sur balancier qui ne touche pas le poète. L'explication tient au fait que *Vagabonds* n'est pas une vision mais le rapport d'une expérience. D'ailleurs le doute subsiste quant au maintien dans le futur de l'entreprise. L'imparfait implique soit que l'entreprise est finie (mais le passé simple n'aurait-il pas mieux convenu alors ?) soit que l'entreprise avec le pitoyable frère ne mènera à rien. En ce cas, il s'agirait davantage de l'échec de l'amour réinventé (au moins temporairement) plus que de celui de la voyance.

Villes (*L'acropole officielle*)

Villes (*L'acropole officielle*) est un texte pour ainsi dire opposé au premier *Villes*. Dans un cas, la ville est un lieu où le poète peut puiser ses visions. Dans l'autre, c'est l'image cauchemardesque d'une ville occidentale étendue à tous les espaces. Dans cet ville, l'architecture, les hommes, les paysans, les campagnes sont admirablement bien réglés mais au détriment de la création, de la multiplicité ou de l'amour réinventé.

Cette ville détestable est vécue d'après un œil extérieur, celui du poète qui marche à travers elle, en fait la description. La naïveté de sa description cache à peine toute son ironie. Il s'amuse finalement à voir ces « gentilshommes sauvages » chasser ce qu'ils ont créé, un monde sans lumière, renouvelant alors l'idée célèbre de la lettre du voyant : « Des faibles se mettraient à penser sur la première lettre de l'alphabet, qui pourraient vite ruer dans la folie ! »

L'acropole officielle outre les conceptions de la barbarie moderne les plus colossales. Impossible d'exprimer le jour mat produit par le ciel immuablement gris, l'éclat impérial des bâtisses, et la neige éternelle du sol. On a reproduit dans un goût d'énormité singulier toutes les merveilles classiques de l'architecture. J'assiste à des expositions de peinture dans les locaux vingt fois plus vastes qu'Hampton-Court. Quelle peinture ! Un Nabuchodonosor norvégien a fait construire les escaliers des ministères ; les subalternes que j'ai pu voir sont déjà plus fiers que des Brahmas et j'ai tremblé à l'aspect de colosses des gardiens et officiers de constructions. Par le groupement des bâtiments en squares, cours et terrasses fermées, on a évincé les clochers. Les parcs représentent la nature primitive travaillée par un art superbe. Le haut quartier a des parties inexplicables : un bras de mer, sans bateaux, roule sa nappe de grésil bleu entre des quais chargés de candélabres géants. Un pont court conduit à une poterne immédiatement sous le dôme de la Sainte-Chapelle. Ce dôme est une armature d'acier artistique de quinze mille pieds de diamètre environ.

Sur quelques points des passerelles de cuivre, des plates-formes, des escaliers qui contournent les halles et les piliers, j'ai cru pouvoir juger la profondeur de la ville ! C'est le prodige dont je n'ai pu me rendre compte : quels sont les niveaux des autres quartiers sur ou sous l'acropole ? Pour l'étranger de notre temps la reconnaissance est impossible. Le quartier commerçant est un circus d'un seul style, avec galeries à arcades. On ne voit pas de boutiques. Mais la neige de la chaussée est écrasée ; quelques nababs aussi rares que les promeneurs d'un matin de dimanche à Londres, se dirigent vers une diligence de diamants. Quelques divans de velours rouge : on sert des boissons polaires dont le prix varie de huit cents à huit mille roupies. A l'idée de chercher des théâtres sur ce circus, je me réponds que les boutiques doivent contenir des drames assez sombres. Je pense qu'il y a une police, mais la loi doit être tellement étrange, que je renonce à me faire une idée des aventuriers d'ici.

Le faubourg aussi élégant qu'une belle rue de Paris est favorisé d'un air de lumière. L'élément démocratique compte quelque cent âmes. Là encore les maisons ne se suivent pas ; le faubourg se perd bizarrement dans la campagne, le « Comté » qui remplit l'occident éternel des forêts et des plantations prodigieuses où les gentilshommes sauvages chassent leurs chroniques sous la lumière qu'on a créée.

La première proposition est nominale. Y domine l'acropole, point culminant des croyances, architecture remarquable puisqu'elle incline à la spiritualité. Toutefois, elle est très vite amoindrie par l'expression « barbarie ». Le superlatif « colossales » ajoute à la hauteur tout en rappelant que ce colosse se retrouvait déjà dans *Villes* (Ce sont des villes !) sous les traits, notamment, des chanteurs géants.

Ainsi, à la première évocation de cette nouvelle ville, les thèmes majeurs se développent à partir du gigantisme et du statut de la croyance.

L'acropole est donc institutionnalisée. Elle est « officielle ». Elle est porteuse de déterminismes barbares que le poète, en touriste faussement naïf, rejette. Ces déterminismes sont liés évidemment à l'éducation aux croyances et à la morale.

Au pied de l'acropole, le poète poursuit sa description. Or, rien de bien coloré. Nous sommes éloignés des *Voyelles*. Cette ville n'est pas un creuset où puiser les visions positives. Ainsi, « mat », « impossible d'exprimer », « immuablement », « gris », viennent ternir ce qui pourrait être lumineux pour peu que le ciel soit moins troublé. C'est alors une question de point de vue. Le rôle de la voyance est implicite rappelé.

Si la grisaille se relevait, alors, nous verrions l'« éclat » et la « neige ». La blancheur est ambigüe. Elle peut se révéler aussi terne que le ciel mais elle peut également accompagner la vision. On pensera à la lune grise et pâle qui s'enflamme dans *Villes* (ce sont des villes !) : « la lune brûle et hurle ».

Pour l'heure l'expression est figée, le décor empli d'une grisaille affligeante et le lecteur peine à croire que la vision puisse se créer.

La suite n'améliore en rien cette sinistre ville. L'impersonnel « on » a reproduit des bâtisses certes merveilleusement « classiques » mais dont on sait à présent que leur éclat est voilé. De plus la reproduction n'est pas une création.

Alors, pour tromper son ennui, le poète se rend à des expositions de peintures mais, là encore, ce qui le retient c'est avant tout la taille des « locaux » : la comparaison tombe à l'eau.

Les peintures insistent sur le gigantisme (« Nabuchodonosor »), mais le colosse demeure une production visuelle, loin, bien loin des créations visionnaires du poète. La peinture elle-même se refroidit, « norvégien ». Du coup, Nabuchodonosor ne construit plus Babylone, mais les « escaliers des ministères » : sa gloire est éteinte, son action même devient sujet à ironie. Car dans cette ville, même les « Brahmas » sont ridiculisés par des « subalternes » qui sont, du haut de leur pouvoir administratif, « déjà plus fiers ».

Ainsi, « terrifié » par cette platitude et cette froideur, non sans dérision, le poète « tremble » devant ces gardiens de musée, ces administratifs, qui gardent des colosses ternes (peinture dont Nabuchodonosor fait partie) ou devant les architectes de bâtiments officiels (« officiers de constructions »).

L'architecture présente une absence totale de vie, de désordres ou d'imagination. Sa conception est presque hygiénique. Elle est trop ordonnée pour que la vision puisse s'y accrocher : les bâtiments sont regroupés, les terrasses sont « fermées », les ouvertures sont closes (« cochers » sont « évincé[s] »). De là à conclure que la pensée est également figée, il n'y a qu'une faible distance que le poète franchit aisément.

Il suffit à celui-ci de poursuivre sa route dans la ville haute, le « haut quartier » pour s'apercevoir que, là encore, le port qui devrait être porteur de voyages, d'odeurs et de bruits de mats, se paralyse dans un « grésil bleu » qu'éclairent sans conviction des « candélabres géants », pesants, hygiéniquement beaux.

Le tableau de Nabucco (observé non sans dédain par le poète) semble étendre sa froide complétude sur la ville décrite. Ainsi, même la mer se resserre en un « bras », les bateaux ont disparu (à quoi sert le voyage quand l'ailleurs est identique à l'ici ?). La croyance est toujours vive. C'est normal puisqu'elle est force de cohésion dans une société finalement de plus en plus proche de celle que rejette Rimbaud. Notons, par ailleurs que ce fin « grésil » qui caractérise une mer morte évoque sans doute également les vitraux aussi longilignes, horizontaux et bleus de la Sainte-Chapelle.

Mais, finalement, peu importe le monument réel auquel ferait référence Rimbaud. L'important est de saisir à quel point le gigantisme (« Ce dôme est une armature d'acier artistique de quinze mille pieds de diamètre environ ») qui s'accompagne d'une perfection détestable, caractérise une ville aboutie. Et c'est bien cela qui est effrayant.

Poursuivant sa recherche, le poète prend un peu plus de hauteur. Il se place à plusieurs endroits d'une passerelle, sur des escaliers ou des plates-formes : il aboutit au même constat qu'il ne peut juger de l'étendue de cette ville (ou de cette peste comme dirait La Fontaine).

La vision négative se poursuit et s'étend. Rien à voir avec les Villes précédentes où le poète pouvait extraire des visions créatrices. Il a beau s'interroger sur le nombre et la structure des autres niveaux, la question reste sans réponse. Cette ville est infinie parce qu'elle correspond à l'aboutissement de l'occidentalisation en ses valeurs.

Le poète a un regard extérieur. Il se distingue. Il analyse. Mais au final, il est un « étranger » qui ne peut et qui ne veut reconnaître cette ville.

Poursuivant encore sa route, le poète arrive au quartier commerçant. Comme précédemment pourtant, le « circus » est clôt, les magasins sont invisibles, la circularité même empêche toute évasion. D'ailleurs, la « neige éternelle » du premier paragraphe a perdu toute potentialité. Elle est piétinée, « écrasée ».

Dans ce quartier riche, il y a quelque « nababs », circulant dans des véhicules convenablement beaux (« diligence de diamants »), à la fois caractérisés par leur richesse mais confirmant la densité géographique avec une référence à l'Inde. Toutefois, rien de magique à cette référence. Tout est enfermé.

L'enfermement se duplique dans les boudoirs de « velours rouge » où l'on sert curieusement des boissons exotiques payés par des devises également étrangères : les localités s'emballent, une identité frappe

l'ensemble des pays. On attendrait presque, pour sortir de ce cauchemar, l'appel du poète dans *Une Saison en Enfer* :

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

Le poète, toujours avec beaucoup d'ironie, renonce à chercher des théâtres. Les pièces présentées auraient encore moins d'intérêt que des boutiques dont on sait qu'elles sont invisibles (« On ne voit pas de boutiques »).

Il en va de même avec la police. Dans la peau d'un « étranger », à la manière des *Lettres Persanes* de Montesquieu, le poète s'interroge sur les lois et sur le type de hors la lois (« aventuriers ») qui pourraient exister. Fondamentalement, on se doute bien que de tels aventuriers sont chimériques.

L'absence de révolte qui correspond au manque d'originalité architecturale se retrouve dans les faubourgs qui sont « aussi élégants » ou peut-être devrait-on dire « construits » que la ville principale.

L'influence de la ville est totale. Le discours même s'en trouve modifié. La scientificité excessive nomme « élément démocratique », le « village ». Belle démocratie en effet qui mènera à un texte des *Illuminations* condamnant, dans la violence, l'action des barbares, c'est-à-dire des citoyens eux-mêmes, dans la destruction de leur société.

Le poète à beau chercher encore, la ville se liquéfie, s'étend dans les faubourgs, puis les campagnes, administrativement, dans les « Comtés ». Mais il y a une réciprocité de dons. La ville offre son hygiène, les comtés offrent ce que les anciens hommes primitifs devenus « gentilshommes sauvages » (est-il besoin de rappeler toute l'ironie de ces hommes du monde qui prennent l'allure des sauvages, de ces faux élus ?) chassent.

Mais le poète rend compte de l'ineptie générale, de la schizophrénie. Ces chasseurs chassent, à la manière des journalistes, des informations que la société elle-même, c'est-à-dire eux-mêmes, ont créé : « lumière qu'on a créée ».

Au final, *Villes* est une des évocations les plus terribles de l'Occident pour Rimbaud. Aboutissement d'une logique qu'il n'a de cesse de rejeter, *a contrario* c'est bien une réaffirmation d'une voyance nécessaire qui conclut ce texte.

Veillées

***Veillées I* est un rêve et non une vision. Que serait la vie d'un poète satisfait ? Elle ressemblerait à une chanson populaire, où se côtoieraient de bons amis, une aimée douce, où l'aventure serait inutile. Evidemment, c'est une illusion bourgeoise que Rimbaud chasse finalement. Le repos est attirant mais il est impossible. Les « marais occidentaux » n'ont pas disparu et comme dirait le poète dans sa *Nuit de l'Enfer* : « Assez !... Des erreurs qu'on me souffle, magies, parfums, faux, musiques puériles ». *Veillées I* n'est pas un poème de la tranquillité, il est un poème du réveil et comme bien souvent, de la réaffirmation.**

I

C'est le repos éclairé, ni fièvre ni langueur, sur le lit ou sur le pré.

C'est l'ami ni ardent ni faible. L'ami.

C'est l'aimée ni tourmentante ni tourmentée. L'aimée.

L'air et le monde point cherchés. La vie.

– Etait-ce donc ceci ?

– Et le rêve fraîchit.

*

* *

Les veillées sont des fragments, des visions qui déclinent aussi vite qu'elles naissent. Le détail y est superflu. Ce sont des visions parmi d'autres, insuffisantes à produire un réseau à l'instar des *Ponts* ou du premier *Villes*.

Néanmoins, ces trois veillées ont le mérite de leur brièveté, visions fugitives et isolées que l'auteur regroupe thématiquement. De fait,

pourquoi la vision devrait-elle être nécessairement considérable, durable, en expansion ?

Contrairement à celle de *Vagabonds* (« Que d'atroces veillées je lui dus ! »), l'absence du pitoyable frère rend la veillée plus calme et plus fugitive. En effet, il se montrait d'une certaine mesure, déclencheur des passions, colères ou emportements.

Ainsi la première section joue sur le rythme. A la manière d'une chanson populaire, une rythmique syntaxique récurrente se manifeste par des reprises et des rimes internes. Cela concourt également à une description légère d'une vision enlevée, « éclairé[e] ».

Pour une fois, la vision ne connaît ni flammes ni fièvres, ni balancier qui viendrait, de l'intérieur, la contredire. Le poète est au repos. Il rêve, en tout lieu : « lit » ou « pré ». Il croise un « ami » qui n'est ni l'objet d'une faiblesse ni d'une flamme créatrice. De même dans cette vision, l'aimée semble paisible.

Qu'en est-il du reste du lieu et de la formule cherchée dans *Vagabonds* ? La réponse est net : « L'air et le monde point cherchés. La Vie. »

La vie est une généralité qui alerte l'oreille attentive. L'absence de balancier, l'absence de recherche personnelle ou fraternelle, le rejet de l'amour à réinventer, le refus du lieu et de la formule sont autant d'indices qui correspondent peu à la quête rimbaldienne.

Ainsi, cette vision peut paraître agréable. Elle peut constituer un aboutissement, le repos dans la lumière mais gardons en mémoire *le dormeur du Val* qui dort dans le soleil parce qu'il est mort. Petite mort en effet que cette vision et qui s'achève pour le plus grand soulagement du poète, bien rapidement.

Le soulagement du poète est impliqué dans les deux dernières propositions :

- « Etait-ce donc ceci ? » est la question désabusée d'un poète qui aurait placé des espoirs de bonheur dans le bien-être. Or, on sait depuis *Villes* (l'acropole officielle) que la perfection hygiénique empêche toute créativité et donc toute espèce de vie polysémique.
- « Et le rêve fraîchit » : ce n'était pas une vision, mais un rêve, un de ses « songe de chagrin idiot » verlainien (*Vagabonds*), une évocation possible mais vite rejetée.

Ainsi, si une morale est à tirer de ce texte, c'est sans doute que le bonheur n'est pas une somnolence.

II

L'éclairage revient à l'arbre de bâtisse. Des deux extrémités de la salle, décors quelconques, des élévations harmoniques se joignent. La muraille en face du veilleur est une succession psychologique de coupes de frises, de bandes atmosphériques et d'accidences géologiques. – Rêve intense et rapide de groupes sentimentaux avec des êtres de tous les caractères parmi toutes les apparences.

*
* *

Comme une oscillation, la deuxième *Veillées* grossit à mesure que la première s'éloigne. Le signe de cette venue est la lumière (« éclairage ») qui vient, temporairement, éclairer cette vision.

Vision ou rêve comme il est dit plus loin, la différence importe. La vision est une production du voyant, le rêve est une vision du dormeur. Le rêve éveillé demeure profondément marqué par sa volatilité, par son manque de squelette, par la prolifération des abstraits : « apparences », « caractères », « groupes sentimentaux », « rêve », « succession psychologique », etc.

Difficile donc de s'accrocher à la description dans la mesure où, comme pour *Royauté*, on sait qu'un autre rêve viendra bientôt le remplacer.

Malgré tout, le rêve se construit dans un lieu dont on hésite à cerner la nature. Qu'importe, devrions-nous dire puisque le lieu est chargé de la volatilité du rêve, sa nature ne peut donc être fixe. Pour autant, deux univers semblent se joindre, celui du cirque et celui du religieux.

L'arbre constitue la racine ascendante d'où tombent les tentes du cirques ou les piliers du local religieux.

Ainsi, dans ce local, outre des « décors quelconques », des frises peut-être, une autre ascendance se produit par les « élévations harmoniques », le son qui rappelle la symphonie du Voyant mais plus encore, celui des orgues. De fait, la vision se cherche et l'harmonie ne prend pas son envol. Il y a une potentialité mais pas de réalisation, contrairement à la troisième veillée où les « tapis » produisent un « bruit ».

Le poète (qui est sans doute le « veilleur ») observe sans enthousiasme le décor constitué de ciel (« bandes atmosphériques »), de reliefs géographiques (« accidents géologiques »), de détails architecturaux sur lesquels figurent peut-être des personnages (« succession psychologique »). On serait tenter de confirmer l'idée selon laquelle la scène se constitue dans un espace religieux, amoindrie d'une part par l'association clownesque de la première proposition et d'autre part, par le ton indifférent qu'utilise le poète pour la décrire.

***Veillées III* est une vision construite sur une série d'associations : « tapis », « vague », « mer de la veillée ». Or, cette vision est dépendante des lampes qui l'éclairent et qui introduisent le poème mais, très vite, la vision s'éteint. Le poète se retrouve alors muré avec les restes de celle-ci dans une tapisserie.**

C'est alors que la nuit tombe. A ce moment alors, la véritable vision s'élève, pleine d'espoirs, tout en rejetant les premières associations dans le domaine déprécié des « rêves ».

III

Les lampes et les tapis de la veillée font le bruit des vagues, la nuit, le long de la coque et autour du steerage. La mer de la veillée, telle que les seins d'Amélie. Les tapisseries, jusqu'à mi-hauteur, des taillis de dentelle teinte d'émeraude, où se jettent les tourterelles de la veillée.

*
* *

La plaque du foyer noir, de réels soleils des grèves : ah ! puits des magies ; seule vue d'aurore, cette fois.

*
* *

Dernières des trois *Veillées*, le rêve éveillé se présente en deux temps ou deux ultimes oscillations.

De la première partie émerge à nouveau la lumière « les lampes ». Elles s'éteindront tôt au tard. Pour l'heure, le décor se crée, avec les « tapis » légers qui évoquent au poète des « vagues ». Le matériel devient sensitif, le « bruit » occupe l'espace. Il faut dire que la « nuit » tombe

progressivement. Le temps du rêve, des « filles » et des « reines », de la vision, est venu.

Ainsi, la vision s'élabore par associations, puisque les vagues, amenées par les « tapis », produisent à leur tour, la vision d'un bateau, « coque », mais également d'une expérience vécue, le « steerage », endroit de seconde classe comme a dû l'expérimenter le poète.

A l'issue de cette première proposition où les idées s'enchaînent en cascade, il demeure néanmoins l'aspect extrêmement fragile, éphémère, de l'ensemble. Rappelons en effet que tout tient à partir de la lampe.

La deuxième proposition qui correspond au deuxième alinéa n'arrange rien puisqu'il y a pour ainsi dire une fusion entre les associations de la première proposition. La « veillée » se retrouve ainsi complément du nom « mer ». Ce voyage semble alors promis à un avenir bref. C'est l'enjeu même du balancier rimbaldien qui produit aussi bien la fin de la proposition que son évocation la plus agréable.

Afin d'accroître l'attraction maritime, Rimbaud ajoute une comparaison érotisant la mer : « seins d'Amélie ». On retrouvera l'image du mamelon dans la prose suivante, *Mystique*.

Avec la troisième proposition, la généralisation ou la dynamique d'universalisation de la vision semble revenir en arrière. Le poète se retrouve dans un intérieur, celui du bateau peut-être. La poussée visionnaire retombe. En effet, le retour au décor « tapisseries » vient capter l'attention. Sur ces dernières apparaissent alors des « taillis de dentelle » où figurent des oiseaux figés dans le tissu, les « tourterelles » mais qui conservent le souvenir de la vision (« veillée »). L'association a pris fin, ne manque plus que la lampe ne s'éteigne pour que le rêve s'achève.

L'instant précis entre la lampe qui s'éteint et la nuit qui est installée, Rimbaud le signale par des points successifs. Dans un effet cinématographique avant l'heure, le lecteur passe d'un univers encore éclairé à la nuit complète (« foyer noir »).

Pour autant, contrairement à ce que l'on pourrait penser, la nuit vient raviver une vision, bien plus forte et bien plus définitive car elle ne repose pas sur un objet (comme ce fut le cas avec les « tapis »).

En effet, en pleine obscurité, alors que le froid glace les corps, les espérances et les voyages sont envisagés (« soleils des grèves »). C'est alors pour le poète une exclamation enthousiaste puisque ces soleils s'associent à leur tour à des « puits » où réside le véritable trésor recherché : le symbole de la naissance, l'« aurore ».

Avec *Veillées III*, Rimbaud délimite l'espace du rêve de celui de la vision. Le rêve est une production de la nuit. La vision n'a pas de limite temporelle. Le « cette fois » final est une véritable réussite, le contentement d'un poète qui est parvenu après moult associations à enfanter une vision dynamique.