

Rimbaud à la lumière de Dionysos II



Claude Monet, *Londres, le Parlement, trouée de soleil dans le brouillard*, 1904

Olivier-Pierre Thébault

A Pascal Orosco, hiérophante de l'univers, auteur du
Concert radicalement dissonant

« Merry and tragical ! [...] That is, hot ice and wondrous
strange snow.

How shall we find the concord of this discord ? »

Shakespeare, *A Midsummer-night's dream*

« Lorsque avec le vin de Dionysos, les soucis qui rongent les
hommes quittent tous les cœurs, nous nous embarquons vers
un pays qui n'a jamais existé. Le pauvre devient riche, le
riche devient généreux. Les conquérants du monde sont des
flèches faites du bois de la vigne. »

Hymne antique à Dionysos

Il y a un sujet continuellement présent chez Rimbaud comme métaphore susceptible, plus qu'aucune autre, hormis la musique elle-même bien sûr, d'exprimer et d'éclairer son art verbal, depuis la *Lettre du Voyant* et cette « symphonie » qui « fait son remuement dans les profondeurs ou vient d'un bond sur *la scène* » (je souligne, et notez que se conjoignent ainsi et la musique et le théâtre en son sens général), jusqu'aux *Illuminations* : c'est le théâtre. Cette étude manifesterà en quoi cet usage de la métaphore théâtrale fait sens et éclaire la question de la musique, découvrant mieux encore l'essence dionysiaque du Verbe rimbaldien, plus généralement l'essence du dionysiaque lui-même. En effet, cette essence est bien évidemment au principe de la tragédie, elle-même base du théâtre grec, et par là de celui auquel Rimbaud se réfère en premier lieu (dès *La Lettre du Voyant* : « en Grèce, vers et lyres rythment l'Action » – il ne s'agit pas nécessairement que de la tragédie, mais elle est ici comprise, dans l'esprit de Rimbaud). Le rapport vivant entre théâtre et musique se tresse une première fois, synthétiquement : on ne saurait jouir de la musique sans connaissance de l'essence même du tragique, c'est-à-dire que si la musique

renverse toute douleur en jouissance, « aux heures d'amertume », et affine toujours davantage cette jouissance à chaque heure où il lui plaît de venir scintiller et vibrer en nos subjectivités éblouies, ce n'est qu'à la condition que soit intériorisée et saisie la dite connaissance, base même du théâtre (qu'il soit comique – s'il est vraiment du théâtre – n'y changeant rien, comme Aristophane¹, Molière, Jarry ou Shakespeare, à foison, le prouvent...). Ainsi, la connaissance subtile, étendue et bouillonnante du théâtre que maîtrise Rimbaud, et qui est partout sensible chez lui dès lors qu'il est question de cet art, manifeste à nouveau son savoir du dionysiaque, du tragique, et comment le secret même du Verbe des *Illuminations* est en lui-même dionysiaque. Ces approfondissements nous permettront également de mieux entendre son incontournable prédilection pour l'opéra, genre en lequel s'intriquent et s'enrichissent, au fil de l'intrigue verbale, la musique et le théâtre, eux qui sont bien, comme nous le goûterons, les deux versants majeurs enfin déployés du dionysiaque.

Scènes :

Mais commençons par écouter et dévoiler *Scènes* :

« **Scènes**

L'ancienne Comédie poursuit ses accords et divise ses Idylles :

Des boulevards de tréteaux.

Un long pier en bois d'un bout à l'autre d'un champ rocailleux où la foule barbare évolue sous les arbres dépouillés.

Dans des corridors de gaze noire, suivant le pas des promeneurs aux

¹ Vous pourrez par exemple aller lire comment l'excellent Aristophane, dans *Les grenouilles*, met en scène Dionysos descendant chez Hadès afin d'en ramener le meilleur des tragiques. Une fois rendu, il lui faut choisir entre Euripide et Eschyle. Les deux candidats sont alors placés face à une balance et chargés tour à tour d'énoncer quelque vers, les paroles de plus de poids devant distinguer lequel des deux l'emporterait. A tout coup Eschyle gagne. En l'une de ces joutes, il l'emporte même de manière extrêmement significative. En effet, Eschyle oppose alors le savoir de la « Mort », de l'extrême du tragique (qu'est-ce qui pourrait vaincre l'indifférence de la mort, si ce n'est le *logos* ?), à celui des artifices sophistiques du langage prôné par son adversaire (mise en avant de « la Persuasion », impensable du temps d'Eschyle, i.e. d'avant la contre-révolution sophistique et platonicienne... pour mieux saisir l'opposition d'Aristophane à la dite contre-révolution, voir cette pièce hilarante, *Les nuées*...) : « Euripide : “ Langage, unique Temple / Où Persuasion célèbre ses mystères... ” / Eschyle : “ Mort, seul pouvoir divin / dont nul présent ne peut vaincre l'indifférence... ” » Aristophane écrit bien des comédies légères, mais si elles sont si profondes, c'est que, comme Shakespeare, Jarry ou Molière, il n'ignora rien de la sombre étoffe moirée du tragique.

lanternes et aux feuilles.

Des oiseaux des mystères s'abattent sur un ponton de maçonnerie mu par l'archipel couvert des embarcations des spectateurs.

Des scènes lyriques accompagnées de flûte et de tambour s'inclinent dans des réduits ménagés sur les plafonds, autour des salons de clubs modernes ou des salles de l'Orient ancien.

La féerie manœuvre au sommet d'un amphithéâtre couronné par les taillis, – Ou s'agite et module pour les Béotiens, dans l'ombre des futaies mouvantes sur l'arête des cultures.

L'opéra-comique se divise sur notre scène à l'arête d'intersection de dix cloisons dressées de la galerie aux feux. »

Tout d'abord un peu de vocabulaire : la comédie désigne en premier lieu le théâtre en général, voire, plus spécifiquement, l'un de ses genres ; l'ancienne Comédie nomme ici le théâtre en ses prémisses grecques, avant même Thespis ou Eschyle. Si l'ancienne Comédie poursuit ses accords et divise ses Idylles, c'est que l'histoire du théâtre ne s'est certes pas arrêtée avec les Grecs. Rimbaud illustre cette histoire de la Comédie – bien plus entrevue par réminiscences illuminées sous l'effet du poison que parcourue linéairement, de manière représentative, comme le ferait pauvrement – parce que non poétiquement – un quelconque manuel de théâtre... – par une juxtaposition de scènes (d'où le pluriel du titre) puisées en ceux des lieux d'icelle avec lesquels le lie une profonde affinité. Cette juxtaposition de visions fulgurantes – ou plutôt ce recueillir dans une unité vivante –, qui tient aussi du rêve, voire du rêve haschischin², a pour effet, dans un langage unique, de déjouer toute représentation³ unilatérale et réductrice du théâtre.

² Notez par exemple comment le maritime et le terrestre se mêlent dans la description de cette scène composée d'un pier – un embarcadère ou ponton –, mais sur un champ rocailleux : voir *Marine* pour la généralisation de ce genre d'apparente confusion ayant pour dessein déterminé le dépassement de la représentation sensible... Ainsi, si vous reprenez *Marine*, vers après vers, vous vous apercevrez que d'emblée Rimbaud tresse deux visions contradictoires, l'une marine en effet, et l'autre terrestre : « Les chars d'argent et de cuivre – / Les proues d'acier et d'argent – », et que cela ne fait que se compliquer ensuite – pour ainsi dire musicalement –, jusqu'à la recollection finale de la vision, dissoute dans l'Un de la lumière tourbillonnaire...

³ J'entends toujours, ici comme ailleurs et sauf indication contraire, le mot représentation en son sens hégélien. Il n'en va pas ici de la représentation théâtrale.

L'étymologie du mot théâtre offre d'emblée un intérêt particulier : le mot vient du grec *teatron*. S'il signifie un lieu pour voir (gradins et parterres d'où l'on voit la scène ou place dans de tels parterres et gradins), l'assemblée des spectateurs ou le théâtre dans son ensemble (polyphonique polysémie donc...), il signifierait également – sa racine *teaomi* (ou *teômi*) ou *tea* lui donnant un sens actif – lieu pour contempler en un sens actif, examiner en détail pour comprendre, plus spécifiquement *lieu pour avoir des visions*. En effet, dans le *teatron* grec, le spectateur, participant à la cérémonie, agit afin de s'approprier ce qui s'y révèle. Rappelons de plus que les trances bachiques et les dithyrambes, qui demandent eux-mêmes une participation des plus actives, puisque tout le corps s'y trouve impliqué, marquaient traditionnellement les journées consacrées chez les Grecs à la tragédie, elles-mêmes inscrites précisément dans le calendrier sacré de l'année, les Grandes Dionysies – ces fêtes où se célèbre dans la plus violente ivresse l'esprit rassemblé de la nature – coïncidant ainsi avec la venue du printemps (mars-avril). Ce sens originel du théâtre, sacré et brûlant, serait tout entier présent à l'esprit de Rimbaud, ce héros dionysien, du moins l'éclaire-t-il indéniablement, non sans harmonie ou puissance. Le fait que le théâtre puisse être entendu en tant que lieu pour *voir* (en un sens actif – ici, il ne s'agit pas de spectateurs qui se figent quand le phénomène passe, mais de conquérants du monde cherchant leur fortune chimique dans la jouissance de sa dissolution...) n'est pas sans vivifier, me semble-t-il, l'intérêt qu'éprouve Rimbaud pour la métaphore théâtrale dans les *Illuminations*, posant, ajustant et ornant les décors de ses poèmes afin de favoriser le dire de la vision, ou multipliant très librement ses différentes visions, créant ainsi à dessein une diversité de scènes où se joue sa poésie et que le lecteur, s'il est éveillé et devenu momentanément bachique comme ce qu'il lit, peut entendre toujours de façon différente, progressant dans sa compréhension intime du théâtre de cet univers neuf que Rimbaud a eu l'infinie noblesse et l'immense bonté, magiquement, de créer. Plus particulièrement, dans

Scènes, est mise en œuvre la Comédie à travers les siècles, les décors se multipliant de manière que se trouve restituée une grande variété de scènes dans un minimum de mots. L'effet est saisissant, car à partir de cette rare économie de mots, l'on peut voyager dans tout l'univers du théâtre à travers les âges. Soulignons encore que si théâtre (en grec) est polysémique, comédie l'est également, signifiant à la fois le théâtre en général, un genre théâtral (lequel se ramifie à son tour...) et la représentation d'une pièce. Rimbaud en joue, comme pour scène qui désigne à la fois la subdivision à l'intérieur d'un acte, la scène où l'on joue et une scène au sens d'un aperçu de la réalité saisi en tel lieu et tel instant précis.

Dans l'ensemble du texte maintenant, nous retrouvons par trois fois le riche duo nous tenant à cœur, présent tout du long de la *Lettre du Voyant*, celui de la poésie (ici au sens du théâtre, de la poésie dramatique) et de la musique. Ainsi de « accords » et « Idylles » (« petits poèmes dont le sujet est ordinairement pastoral ») ; de ces « scènes lyriques » auxquelles répondent « flûte et tambour » ; enfin, le verbe « s'agite » (il s'agit de gestes de théâtres) accolé à « module » (modulations musicales), etc. Gardons en mémoire cette réverbération voulue de la poésie dramatique et de la musique, elle sera plus loin à interpréter.

Revenons. Les « boulevards de tréteaux » de la première phrase figureraient la multiplicité des scènes de théâtre existantes depuis que l'ancienne Comédie s'est constituée, autrement dit l'énorme et diverse quantité de théâtres qu'il y a et y a eu au monde. C'est là, sur ces planches, que se sont poursuivis et se poursuivent « ses accords » et que se sont divisées et se divisent « ses Idylles ». La forme la plus primitive de théâtre, déjà présente avant même Eschyle (qui quant à lui disposa d'un théâtre pourvu de machines), consiste en des tréteaux en bois posés sur le sol et où viennent évoluer les acteurs (ou un seul acteur auquel un chœur – via son souverain coryphée – fait écho, avant qu'Eschyle n'eut le génie d'introduire un second acteur, puis Sophocle un

troisième...). Cela peut même avoir lieu sur le sol lui-même. Cette forme initiale du théâtre, à même la nature, sert d'ailleurs d'assise à la métaphore dans *Soir historique* lorsque Rimbaud affirme : « Il frissonne au passage des chasses et des hordes. La comédie goutte sur *les tréteaux de gazon*. Et l'embarras des pauvres et des faibles sur ces plans stupides ! » (je souligne). Notre sujet faisant face au monde et qui est d'abord « touriste naïf », « retiré de nos horreurs économiques », voyage dans le monde entier dans « sa vision esclave » (pour lui, le monde est un théâtre, le sien, d'où la multiplication des recours à la métaphore théâtrale dans ce poème-là). Il verrait ainsi le drame de la nature, puis de l'histoire, mais il voit tout cela comme au théâtre (d'où la comédie et les tréteaux, ces derniers devant être lus également derrière « ces plans stupides »). Ces deux formes anciennes du théâtre, soit dans un amphithéâtre avec machines, soit en pleine nature sur des tréteaux improvisés (ou à même le sol), se manifestent dans leur complémentarité en inspirant ce passage où il s'agit de la même féerie (celle de l'ancienne Comédie) vue selon deux aspects : « La féerie manœuvre au sommet d'un amphithéâtre couronné par les taillis, – *Ou s'agite et module pour les Béotiens, dans l'ombre des futaies mouvantes, sur l'arête des cultures.* » (je souligne). Les Béotiens désignent les Grecs originaires de Béotie ou, de façon plus familière, la plèbe en général, la populace, le petit peuple, le poulailler (dans le registre du théâtre dont nous nous occupons ici) ; il ya ainsi un nouvel hommage à la patrie de « l'ancienne Comédie », comme au caractère populaire du théâtre. De plus, l'indication, pour ainsi dire scénique, « sur l'arête des cultures » mérite d'être relevée : en effet, les théâtres grecs étaient généralement installés sur les pentes des collines (si l'amphithéâtre est « couronné de taillis », c'est sans doute qu'il repose sur la pente d'une colline boisée...). Enfin, si Béotiens est aussi passé dans le langage courant, signifiant illettrés, Rimbaud lui donne ici sa majuscule, nous serions donc bien avant tout chez les Grecs, ayant affaire aux deux premières formes du théâtre, déterminant ainsi cette phrase comme l'entrelacs subtil de leur évocation, et ce, même si le

mot féerie renvoie également (le théâtre grec est déjà en soi féérique, même si le terme est relativement récent) à un théâtre plus moderne, notamment au grand William Shakespeare (féerie : « Pièce de théâtre où paraissent des personnages doués d'une puissance surnaturelle, comme les fées, les démons, les enchanteurs, etc., et qui donnent lieu d'exécuter devant les spectateurs des prodiges de magnificence dans les décorations, les costumes, les changements à vue, etc. », d'après Littré). Rappelons que Rimbaud, aux différents moments où il vécut à Londres (il y a séjourné au moins quatre fois...), eut l'occasion de voir un certain nombre de « fairy extravaganzas », de féeries, ce qui très probablement lui plut, l'inspira et en un sens le subjuga (d'où la récurrence kaléidoscopique du terme dans les *Illuminations*, alors qu'il est quasi absent avant...). La blanche Albion se trouve par ailleurs avoir été le lieu où fut « inventé »⁴ le cirque moderne (il vient du cirque romain, ainsi que d'autres versions antiques où figurent déjà animaux, jongleurs, équilibristes, etc.) au 18^{ème} siècle et où il se développa, étant prodigieusement fourni et fleuri au temps où Rimbaud séjourna en ce pays. Rappelons encore, biographiquement parlant, que Rimbaud suivit probablement pendant un temps, en 1877 – « après » les *Illuminations*, certes, mais c'est important à relever –, à Stockholm, puis à Copenhague, le cirque Loisset⁵, voyant à nouveau de près diverses féeries modernes et populaires... La vie et l'œuvre s'éclairent bien dialectiquement comme je l'ai noté d'emblée.

Mais pour revenir à la succession apparente des scènes, dès la seconde mention nous quittons les Grecs (pour les retrouver peu après...), avec « la foule barbare », plus loin « l'Orient ancien » fait signe, mais aussi le théâtre moderne européen avec « les salons de clubs modernes », le théâtre lyrique, la féerie et jusqu'à l'opéra-comique né au 18^{ème} siècle. On y trouve même (dans la mention de l'opéra-comique, avec la galerie et les cloisons) un type de décor à

⁴ Les deux premiers cirques furent l'amphithéâtre d'Astley et le « Royal Circus » (d'où vient cirque : *circus*, mot des *Illuminations*...) de Hugues et Dibdin, se tenant tous deux à Londres.

⁵ D'après le témoignage d'Ernest Delahaye.

compartiments multiples qui disparaîtra peu à peu, avec le 17^{ème} siècle, remplacé par la scène unique à l'italienne. Ou encore un théâtre d'artifices scéniques au bord de l'eau, avec ces étranges « oiseaux des mystères » (c'est-à-dire sans doute des oiseaux en bois comme artifice scénique⁶), venant s'abattre sur un ponton de maçonnerie (sommés-nous là au 17^{ème} ou au 18^{ème} siècle ?). Curieusement, pourrait-on remarquer, Rimbaud s'arrête avec l'opéra-comique prisé du 18^{ème}⁷. Il semble délaissé le théâtre romantique 19^{ème}, alors qu'il prise ouvertement le cirque ou les héritiers aventureux de *La Commedia' del Arte* (voir *Parade*, etc.) jusqu'en l'opéra-comique. On pourrait alors remarquer que seuls quelques théâtres – les plus particulièrement vivants et festifs – semblent se distinguer et revenir (dans *Scènes*, mais plus globalement dans l'ensemble des *Illuminations*) : le théâtre le plus ancien et « primitif » (ici oriental, ailleurs – voir *Parade* – africain, bohémien, chinois, etc.), le théâtre grec bien sûr, celui du 18^{ème} siècle, et enfin, en sous-main (présentes via le mot féerie), les féeries anglaises, qui ne seraient pas sans le théâtre élisabéthain, donc Shakespeare, plus généralement les théâtres de Comédie les plus significatifs. Ajoutons l'opéra et la Foire (deux autres genres très en vogue au 18^{ème} siècle) pour être plus complet. Ce n'est sans doute pas un hasard tant la fête (au sens noble, certes pas pseudo moderne, terne et mécanique) est en situation à travers des ambiances

⁶ On présente souvent ces « oiseaux des mystères » comme des acteurs déguisés en oiseaux, ce qui est une possibilité. Ils seraient alors amenés par des machines de théâtre sur la scène, d'où découlerait leur atterrissage métaphorique sur le ponton. Je remarque toutefois que ce poème ne narre que des scènes et des décors (s'il parle de spectateurs trois fois, il ne mentionnerait jamais les personnages sur scène, ou alors ce serait fort curieusement ici la seule et unique occasion...). Par ailleurs, si à la seule mention du mot « mystères », on a voulu lire ici la présence du théâtre dit des mystères (du 15^{ème} et 16^{ème} siècle), l'ennui est que ce type de théâtre se jouait dans les églises, ou sur les places publiques en des occasions officielles, ce qui ne semble en rien correspondre à la scène proposée...

⁷ Il aimait beaucoup Favart dont les vers limpides et rapides des ariettes l'aidèrent sans doute à se libérer de ce qui était devenu pour lui la pompeuse préciosité alexandrine ou le sonnet bien réglé (forme « mesquine »). Soulignons qu'il l'apprécia tout autant pour le théâtre comique que pour la musique verbale, reflets d'une vie enjouée, pensante et raffinée, celle du 18^{ème} siècle, à mille lieues des pesanteurs plombées d'une certaine « vie » bourgeoise dix-neuviémiste devenue asphyxiante, opposé absolu de la vie riche, foisonnante, contradictoire et dangereuse que désire et expérimente Rimbaud, parcourant le monde et apprenant les langues après avoir parcouru sa langue jusqu'à l'accomplir... C'est ce à quoi ses amis – avec parfois un côté Rosencrantz et Guildenstern – ne comprirent évidemment rien, faisant de lui « l'Êstre », c'est-à-dire une mouche parasite – alors qu'il incarne « la liberté libre » ! –, risible inversion des plus éloquentes...

scéniques variées, ici, comme dans l'ensemble des textes. Par cette Comédie se divisant à même son unité vivante dans le Verbe de Rimbaud, celui-ci fait le choix d'un théâtre de liesses, de chant, de jouissance. Cela se généralise aux *Illuminations* d'où, en apparence (Rimbaud superficiel par profondeur ?), semble bannie toute tragédie. Il n'y en a qu'une mention, mais fort éloignée de toute tragédie classique au sens historique du terme, semblant plus posée afin de revivifier dans l'esprit du lecteur le fondement même de tout art théâtral, dionysiaque, dans *Parade* : « tragédies de malandrins et de demi-dieux spirituels comme l'histoire ou les religions ne l'ont jamais été » – les malandrins y désignant des voleurs, des pillards, et ces demi-dieux me faisant penser irrésistiblement à des héros, des satyres ou des chamanes...⁸.

Point de hasard : ici, c'est le renversement de la douleur en jouissance, *effectif*, qui prime, comme pour la musique.

L'homme dionysien ne pouvait pas manquer de rassembler ainsi et récapituler dans son langage, que ne peuvent lire que ceux qui se sont eux-mêmes suffisamment dépris de la représentation, l'ensemble de cet art suprêmement dionysiaque, comme la musique, ou comme sa propre poésie : la Comédie. Cette récapitulation redouble son affirmation, dans *Vies*, de savoir rejouer sur une scène « les chefs-d'œuvre dramatiques de toutes les littératures », ou celle-ci, dans *Une saison en enfer* : « j'ai créé [...] tous les drames ».

Je vous offre maintenant un relevé, que je crois complet, des occurrences du vocabulaire du théâtre dans les *Illuminations*⁹, afin de bien comprendre

⁸ Il faut de surcroît indiquer que cette unique mention de la tragédie se fait dans *Parade*, alors que la Parade comme genre théâtral improvisé est à la racine, au 18^{ème} siècle, de l'opéra-comique, s'inscrivant avant tout dans le registre du comique et du divertissement féérique, extraordinaire (de cirque...). Historiquement, la Parade naquit dans les foires parisiennes. C'est le double concours de l'engouement du public et de l'opposition déclarée des théâtres officiels qui l'obligea à se métamorphoser et singulariser : d'où l'Opéra-Comique (à partir de 1715).

⁹ Je ne relève ce vocabulaire que lorsqu'il a rapport à la signification du poème, ne figurant pas seulement comme mot isolé (par exemple, cirque scintille dans *Après le déluge*, mais sans

comment ce thème, en pratique, et tout autant que la musique, irrigue et fortifie ces buissons ardents de mots en s'y multipliant : *Parade* (Chérubin, bouffonneries scéniques, costumes improvisés, tragédies de malandrins, tours populaires, pièces nouvelles et chansons « bonnes filles » – théâtre et musique donc –, maîtres jongleurs, la comédie magnétique, cette parade sauvage) ; *Vies* (scène, chef-d'œuvres dramatiques) ; *Les ponts* (costumes, comédie) ; *Ornières*¹⁰ (féeries, pastorales suburbaines – il s'agit ici du déplacement d'une troupe populaire... –) ; *Villes* (II) (montés – monter au sens de monter un théâtre, une pièce –) ; *Villes* (théâtres) ; *Veillées* II (éclairage, salle, décors – ici, comme souvent, la mise en scène théâtrale et le rêve se mêlent, on peut penser utilement à un théâtre d'ombres imaginaires se jouant sur la muraille ; Rimbaud dans son grand rêve réveillé y rencontre « des êtres de tous les caractères parmi toutes les apparences » – singulier théâtre intime du grand songe ainsi projeté et généralisé !) ; *Fleurs* (gradin d'or – Rimbaud observe tout ce théâtre prodigieux de la floraison depuis un lieu privilégié... –) ; *Nocturne vulgaire* (opéradiques, cloisons, va-t-on siffler – le sifflet du changement de décor –) ; *Fête d'hiver* (opéra-comique) ; *Métropolitain* (ces masques enlumines, fantasmagories) ; *Solde* (les énergies chorales et orchestrales – i.e. l'opéra –, féeries) ; *Fairy* (danse, décor) ; *Scènes* (l'ancienne Comédie, Idylles, tréteaux, spectateurs, scènes lyriques, la féerie, amphithéâtre, l'opéra-comique, cloisons, galerie) ; *Soir historique* (la comédie, tréteaux de gazon, s'échafaude, s'édifier, ballet).

développement...). De même, certains mots, comme féerie (qui revient fréquemment...), ont un sens théâtral, mais lorsqu'ils se trouvent être en usage en l'un des autres sens du mot (non théâtral), je ne vois pas de raison de les mentionner (pour féerie, c'est par exemple le cas dans le magnifique « féériques aristocraties »).

¹⁰ La chute de ce poème est particulièrement significative du renversement du déchirement douloureux en dionysiaque jouissance puisque « même » le défilé des cercueils – avec insistance sur le noir et le bleu sombre – est une féerie, contrepoint négatif de la troupe joyeuse des comédiens – où sont suggérées les couleurs bariolées et criardes de la vie carnavalesque et festive. Ainsi défilés des vivants et de ceux que l'on croit ordinairement pouvoir appeler les morts, contrepoint l'un de l'autre, forment finalement une même unité féerique et scénique. Comme quoi, même parlant du théâtre nous retrouvons vite ce qui est avant tout déterminant et englobant, la musique.

A cette liste des termes *stricto sensu* théâtraux, il faudrait encore ajouter leurs ramifications variées : les paysages considérés comme des décors, les costumes et oripeaux divers, les lieux servant de scène au déploiement de l'Ouvert poétique (terrasse, promontoire, place, plage, jetée, etc.), les verbes de montée et de descente alludant au mouvement des objets d'une machinerie de théâtre, etc. L'immanence de la métaphore théâtrale à l'ensemble des textes (du moins à une grande partie...) est hors de discussion. Reste à savoir en interpréter *la signification*.

Les ponts :

Après *Scènes*, un autre poème, *Les Ponts*, sans doute plus mystérieux encore, semble structuré par la métaphore théâtrale, ce que signale sa chute : « Un rayon blanc tombant du haut du ciel anéantit cette *comédie*. » (je souligne). De l'anéantissement de cette vision vue se dégage ainsi une extrême jouissance, le rayon blanc appelant l'outrepasser du visible, salubre, enivrant et bachique. Le verbe anéantir doit en effet être compris ici en un sens tout aussi affirmatif que dans cette phrase de *Conte* : « Le Prince et le Génie s'anéantirent probablement dans la santé essentielle. »

Mais écoutons d'abord cette pièce pour oreilles sensibles :

« **Les ponts**

Des ciels gris de cristal. Un bizarre dessin de ponts,

Il s'agit de dessins sur l'arrière décor vertical d'une scène de théâtre en plein air. Il y a probablement ici une juxtaposition de décors paysagers (ou en tout cas une pertinente et vaste variété de décors), ce qui bien entendu inspire Rimbaud, car une fois verbalisée cette juxtaposition donne quelque chose que l'on peut difficilement se représenter, qu'il s'agit d'abord d'écouter. La (ou les) scène(s) est (sont) placée(s) sur le bord d'un canal.

ceux-ci droits, ceux-là bombés, d'autres descendant ou obliquant en angles sur les premiers, et ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal, mais tous tellement longs et légers que les rives chargées de dômes s'abaissent et s'amoindrissent. Quelques-uns de ces ponts sont encore chargés de mesures.

Cet « encore » permet de se rendre compte de l'éphémère du décor...

D'autres soutiennent des mâts, des signaux, de frêles parapets. Des accords mineurs se croisent, et filent, des cordes montent des berges.

Notez la présence musicale : théâtre et musique forment toujours cette même unité chère à Rimbaud, ce pourquoi, je le répète, il privilégie la comédie où se mêle quelque musique, singulièrement l'opéra ou l'opéra-comique.

On distingue une veste rouge, peut-être d'autres costumes et des instruments de musique.

La veste et les costumes ne laissent pas de doute : ce sont ceux des acteurs qui répètent sur cette (ou ces) scène(s).

Sont-ce des airs populaires, des bouts de concerts seigneuriaux, des restants d'hymnes publics ?

Notez la largeur de l'éventail proposé, cela donne une idée de la palette des scènes que ces comédiens peuvent jouer, écho de la variété des décors.

L'eau est grise et bleue, large comme un bras de mer. – Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie. »

Cette heureuse juxtaposition unitaire de paysages scéniques s'inscrit dans la vénérable tradition italienne de la perspective illusionniste, en vogue depuis la Renaissance. Elle se caractérise par ses toiles de fond extrêmement chargées créant une illusion dans l'œil du spectateur, reproduisant un lieu avec tromperie, mais avec art. Rimbaud illusionniste du Verbe féérique s'en souviendra.

Mais changeons un instant de décor. Déçu par les paysages vus au Salon de 1859, Baudelaire, dans des formules quasi-rimbaldiennes, appelait de ses vœux « les ponts gigantesques, les constructions ninivites, habitées par le vertige, et enfin tout ce qu'il faudrait inventer, si tout cela n'existait pas ! » (*Salons de 1859*, « le paysage »). La pièce *Les Ponts* répond à ce désir en échafaudant de tels paysages, dans des phrases finement ciselées, ornées, ouvragées.

Baudelaire concluait :

« Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve artistement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près

du vrai ; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir. » (*idem*)

Rimbaud de nouveau exauce et rejoint Baudelaire, ne se disant pas pour rien « maître en fantasmagories » (*Une saison en enfer*), c'est-à-dire sachant faire librement usage, en pleine conscience, de l'efficacité poétique des artifices. En témoignent les paysages construits et ouverts des *Illuminations*.

D'ailleurs, il donne lui-même sa méthode de bâtisseur de ces scènes où vient se déployer et évoluer la musique savante de son désir :

« Tu en es encore à la tentation d'Antoine. L'ébat du zèle écourté, les tics d'orgueil puéril, l'affaissement et l'effroi.

Mais tu te mettras à ce travail : *toutes les possibilités harmoniques et architecturales* s'émouvront autour de ton siège. Des êtres parfaits, imprévus, s'offriront à tes expériences. Dans tes environs affluera rêveusement la curiosité d'anciennes foules et de luxes oisifs. Ta mémoire et tes sens ne seront que la nourriture de ton impulsion créatrice. Quant au monde, quand tu sortiras, que sera-t-il devenu ? En tout cas, rien des apparences actuelles. » (*Jeunesse IV*)

Je souligne : l'ouïe et la vue, la musique et la scène du théâtre intime du Verbe qu'il faut bâtir, sculpter, forger – d'où la métaphore architecturale, d'ailleurs souvent présente dans ces textes, comme au théâtre : monter, échafauder, édifier, etc.

Voilà qui met en lumière la création rimbaldienne comme théâtralisation verbale, ou plutôt comme mise en œuvre ou dramaturgie du Verbe en tant qu'opéra, théâtre vivant de la musique et du texte. Les apparences poétiques, scéniques et musicales (de la pensée, du voir et de l'écouter, impliqués et intriqués dans leur dépassement) du théâtre du Verbe, fantasmagories oniriques autrement vraies que les apparences actuelles du monde, ainsi, s'affirment. Alors un autre monde s'ouvre, celui de l'ailleurs poétique, de l'être devenu du poète dionysien : « Ô douceurs, ô monde, ô musique », ici encore. Une énorme

jouissance bouillonnante découle de cette flambée épiphanique du dire, du voir et de l'entendre.

Comme nous l'avons vu avec la « fanfare atroce » – avant qu'il n'y ait retour à l'ancienne inharmonie – la venue du poétique sur la scène, comme symphonie ou comme théâtre – ou plutôt comme opéra –, ne dure qu'un temps, mais à l'intérieur de ce qui du dehors n'est vu que comme un temps, c'est le Temps lui-même qui illumine (« l'Eternité »). Le goût de Rimbaud pour l'éphémère du décor de théâtre¹¹ se lie ainsi à la brièveté saisissante de l'illumination ; et, comme le décor peut être changé et varié à l'infini en voyageant dans l'histoire et la fiction, l'illumination, une fois qu'elle a touché cet être, ne le quitte plus, mais revient sous de nouvelles formes où se rejoue l'unité contrastée du théâtre, de la musique et du Verbe, dans celui-ci. Les *Illuminations*, comme livre, sont closes, mais, comme tout vrai livre, elles sont ouvertes à l'infini. Leur univers est le théâtre de l'âme éternelle de Rimbaud y jouant et jouant son sens clair et lucide du décor et de la scène, ses lumineux cheminements de gouffre vers la saisie instantane de l'éclaircie verbale, et enfin le libre déploiement de ses trésors orphiques et de ses fables opéradiques où l'historial des langues rougeoie et fulmine, se disant et s'écoulant comme jamais.

Opéra :

Après scènes et décors, quittant la prédominance du visible pour celle de l'audible, entrons plus dans l'intérieur de cette question théâtrale, précisant la prédilection rimbaldienne pour l'opéra.

Dans *Soir historique*, la description de la scène du monde vue par le touriste naïf – en passe de se métamorphoser en élémentaire physicien – se conclut par ceci qui dit *le comble* de cette vision inversée, négative, « esclave » :

¹¹ Comme pour le rêve ou le laps que dure la déclamation d'un poème ou d'une prière, l'interprétation d'une pièce musicale, etc., toutes comparaisons reprises par Rimbaud.

« Puis un *ballet* de mers et de nuits connues une *chimie* sans valeur, et des *mélodies* impossibles. » (je souligne) Rimbaud nous renseigne ainsi, par la négative (voir le registre ici dépréciatif de « connues », « sans valeur », « impossibles »), sur ce qu'il entend par théâtre : l'opéra (plus généralement la Comédie). En effet, ballet¹², chimie (au sens de Rimbaud, i.e. d'alchimie du Verbe, comme dans « fortune chimique personnelle », dans *Mouvement*) et mélodies appartiennent aux trois domaines complémentaires dont s'arrange l'opéra : le théâtre, le texte poétique et la musique. Dans un monde sans relief ni profondeur où l'on consomme à chaque heure l'abjection marchande les oreilles fermées à l'immense cri de la détresse planétaire, plus d'opéra véridique, mais le clair constat atroce de son impossibilité réelle et de son froid remplacement falsificateur par une « même magie bourgeoise », se décomposant dans ses représentations grossières et grotesques. Misère spectaculaire organisée à tous les points du réseau-contrôle : des scènes télévisuelles ressassées, une pauvreté généralisée de toutes les formes verbales, et de l'abrutissement technoïde décervelant à tous les étages. Quel théâtre, quelle poésie, quelle musique ! Alors même que la vie, *non inversée*, pourrait être le plus fabuleux des opéras, comme ce que sont en substance les *Illuminations*... Debord le disait déjà et cela s'avère – et s'avérera –, hélas, de plus en plus vrai : « Il n'y a pas de folie plus grande que l'organisation présente de la vie. »

Mais retenons ce qu'illustre ce passage, à savoir ce qui fait la quintessence de son art pour Rimbaud et répond avec perfection, comme trinité, à l'essence dionysiaque de son Verbe : le théâtre, la poésie, la musique, ou, synthétiquement, *l'opéra* (sa scène réverbère le théâtre, son livret la poésie, sa musique la musique) – terme ultime qui décèle à nouveau comment c'est bien la

¹² Anciennement, au 17^{ème} siècle, l'opéra était toujours entrecoupé et ponctué de scènes de danse, de ballet, même si cette habitude s'est perdue et le ballet séparé de l'opéra. Rimbaud, lui, n'omet pas cette composante de l'opéra, d'où *Fairy* (cette danseuse est une fée !) : « Et ses yeux et sa danse supérieurs encore aux éclats précieux, aux influences froides, au plaisir du décor et de l'heure uniques. »

musique (verbale) qui se manifeste comme la détermination la plus essentielle, parce que la plus profonde¹³.

Mais quel rapport oublié, quel pont fort peu emprunté, entre l'opéra et le dionysiaque ?

On néglige sans doute trop souvent de s'y arrêter, pourtant l'opéra a été créé au début du 17^{ème} siècle pour ressusciter le style musical du théâtre grec – par l'invention du *stile recitativo* où se voit privilégiée l'intelligibilité du texte afin de communiquer l'*affeto*, l'émotion (vœu ardent réalisé de la *Camerata fiorentina* en Italie...) –, mais plus généralement l'esprit, nécessairement bachique, de ce théâtre grec. Ainsi s'édifie-t-il volontairement, en reprenant des formes préexistantes (madrigaux), comme opposition au système du contrepoint alors dominant en musique (depuis la Renaissance). C'est sans doute pourquoi la référence aux Grecs¹⁴ brille si ardemment dans le choix des thèmes du premier grand créateur d'opéras, Claudio Monteverdi¹⁵ : Orphée¹⁶ (*L'Orfeo*) – le premier poète, mythologiquement parlant, celui dont la musique renverse les gouffres et délivre des enfers... –, Ariane (le *Lamento d'Arianna*) – ici encore se développe le plus haut sens du tragique –, ou encore, avec plus de maturité, Ulysse (*Il*

¹³ En pratique, l'opéra est reconnu comme genre musical, non pas comme œuvre d'art dramatique à part entière, encore moins comme poème. Le théâtre est en usage dans les *Illuminations* comme il l'est dans un opéra, c'est-à-dire comme *moment* de la détermination musicale essentielle. De même, la lecture que je propose du théâtre est-elle un moment de cette partie consacrée à la musique.

¹⁴ Plus généralement, à la culture gréco-latine.

¹⁵ Il est celui qui tout à la fois porta l'art des madrigaux à son splendide sommet, et fut le premier grand créateur d'opéra où s'accomplit le dépassement des dits madrigaux.

¹⁶ *L'Orfeo* (« favola in musica ») est le premier opéra véritable (1607). Monteverdi ne fit pas sans raison le choix d'un tel sujet, comme fondement et comme déclaration de guerre d'une musique jamais entendue, puisqu'il « était approprié au nouveau style cultivant l'antiquité et qu'il offrait en même temps un aspect programmatique, chantant le pouvoir de la musique qui triomphe de tout et de tous » (Nicolas Harnoncourt). Or, dès le prologue, la Musique elle-même monte sur la scène et déclare sa spéculative nature dionysiaque : « Moi, la Musique, de mes doux accents, / Je sais apaiser tout cœur tourmenté ; / Et, d'une noble colère ou d'amour, / Enflammer les esprits les plus glacés. » (En italien : « Io, la Musica son, ch'ai dolci accenti / So far tranquillo ogni turbado core, / Ed or di nobil ira ed or d'amore / Posso infiammar le piū gelate mente. »). « La musique, virement des gouffres et choc des glaçons aux astres », dira Rimbaud... Passé ce préambule, l'opéra s'engage alors – avant que la belle Eurydice ne descende au gouffre... – en pastorale suburbaine où dansent et chantent nymphes et bergers, avec au milieu d'eux, les amants, bonheur de feu, Orphée et Eurydice. On aurait bien ainsi un décor dionysiaque. Si ces bergers n'ont point l'air lascif et hilare qu'il plaît aux satyres grecs d'arborer communément, n'oublions pas toutefois que nous sommes ici dans la Venise du 17^{ème} siècle, réputée bordel de toute l'Europe, « une Venise louche » comme l'écrit Rimbaud dans *Promontoire*...

ritorno d'Ulysse a patria) – le premier et le plus singulier des héros grecs, aède dionysiaque à ses heures, si l'on suit bien *L'Odyssee*, et par conséquent poète et guerrier, archer et musicien... –, excusez du peu ! Gageons que Rimbaud n'emploie pas la métaphore de l'opéra pour son œuvre-vie (« Je devins un opéra fabuleux », étrange fable orphique là aussi...) sans avoir pressenti le fondement dionysiaque, grec, d'un tel genre musical, et ceci même si l'écoute de Monteverdi était malheureusement tombée en désuétude à son époque.

Bottom ou le souffle shakespearien :

Mais pour plonger encore plus à la racine de l'intrication ramifiée entre le dionysiaque, la musique verbale et le théâtre dans les *Illuminations*, il nous faut désormais suivre les courants de la science des métamorphoses de *Bottom* inspiré du *Songe d'une nuit d'été*.

Voici le texte :

« **Bottom**

La réalité étant trop épineuse pour mon grand caractère, – je me trouvais néanmoins chez Ma dame, en *gros oiseau gris bleu* s'essorant vers les moulures du plafond et traînant l'aile dans les ombres de la soirée.

Je fus, au pied du baldaquin supportant ses bijoux adorés et ses chefs-d'œuvre physiques, un *gros ours aux gencives violettes et au poil chenu de chagrin*, les yeux aux cristaux et aux argents des consoles.

Tout se fit ombre et aquarium ardent. Au matin, – aube de juin batailleuse, – je courus aux champs, *âne, claironnant et brandissant mon grief*, jusqu'à ce que les Sabines de la banlieue vinrent se jeter à mon poitrail. »

J'ai ici souligné la succession des trois métamorphoses dionysiaques et théâtrales qui se succèdent. L'impulsion du poison à la racine de ces métamorphoses ne fait pas l'ombre d'un doute. Comme je l'ai déjà indiqué, la phrase « Tout se fit ombre et aquarium ardent. » témoigne de la perception poétique sous ivresse bachique du jeu de l'ombre et de la lumière qui sans cesse sait inspirer la poésie (que l'on songe un instant à ce que la lumière et l'ombre font avec les nuages, avec la surface houleuse de l'océan... ou dans une pièce à demi éclairée alors qu'on est soi-même bien ivre). Puck, personnage central du

Songe d'une nuit d'été est maître en métamorphoses, comme il le clame lui-même : « Je vous suis, je vous précède dans un grand cercle / De marais, de fourrés, de buissons, de bruyères, / Je serai tour à tour cheval ou chien de meute / Ou cochon, ours sans tête ou flamme d'incendie, / Hennissant, aboyant, grondant, grognant, brûlant / Comme cheval, chien, ours, cochon, brasier ardent. » C'est lui qui transforme le sieur Bottom en âne, l'ultime des métamorphoses choisies par Rimbaud dans son poème. Le dit Bottom, durant sa métamorphose, qu'il compare ensuite à un songe, est aimé d'une dame, la reine des fées, Titania. Celle-ci a été ensorcelée par son mari Obéron, grâce à une herbe magique répandue sur ses yeux pendant son sommeil, ce afin qu'elle tombât amoureuse du premier qu'elle verrait en ouvrant les yeux. Et cela tombe sur le gracieux Bottom à tête d'âne ! Ce qui m'intéresse plus vivement ici, est le fait que Bottom éprouve le besoin, en Acte 4, scène 1, de nommer ses aventures d'un titre, *Bottom's Dream*, se réservant ainsi la possibilité, il le dit dans le texte, de le chanter plus loin dans la pièce... chose qui ne vient jamais (elle aurait dû sans doute venir comme épilogue de cette pièce dans la pièce représentant le drame de Pyrame et Thisbé – hasard, ce choix d'une tragédie terrible, comiquement mise en scène, à l'intérieur de la comédie, comme le tragique compris au cœur du comique ? Dionysiaque, Shakespeare ? –, mais n'est pas venue...). Que dit-il de cette pièce dont le texte nous fait donc défaut : « L'œil de l'homme n'a jamais entendu, l'oreille de l'homme jamais vu, la main de l'homme jamais goûté, la langue de l'homme jamais conçue, ni son cœur jamais raconté ce qu'était mon rêve. » Curieux bouleversement (certes ironique, mais pas uniquement...), ou plutôt dérèglement des sens et de la perception – notons au passage qu'ici l'œil écoute et l'oreille voit... Mon hypothèse est donc que Rimbaud intitule *Bottom* sa pièce par référence à ce *Bottom's Dream* manquant, prolongeant ainsi la pièce de Shakespeare dans son œuvre, reliant sa propre inspiration dionysiaque à celle de celui-ci. Mais évidemment, Rimbaud est un tout autre Bottom que le simple Bottom, ses aventures n'ont pas lieu avec

Titania, mais avec sa mystérieuse dame, et elles sont d'une toute autre nature, le dérèglement étant ici manifestement *raisonné* (ne serait-ce que parce que Rimbaud semble désirer consciemment la métamorphose par le poison, là où Bottom, chez Shakespeare, ne fait que la subir...). Les douceurs de rose du songe dionysiaque où s'ouvre, s'épanche et s'épanouit le désir, plutôt que l'épineuse réalité : voilà qui correspond à son grand caractère ! Si, ici, Rimbaud accède à ces douceurs (on aura noté au passage l'hommage au poème *Les bijoux* de Baudelaire dans « supportant ses bijoux adorés et ses chefs-d'œuvre physiques »), c'est par l'usage du poison, mais chez Shakespeare, la connaissance de la magie des herbes et des poisons est déjà présupposée. Elle apparaît même, dans le *Songe*, via cette plante dont le suc a le pouvoir magique de rendre éperdument amoureux¹⁷. Il s'agit d'« une petite fleur d'Occident, naguère d'un blanc de lait, désormais empourprée par cette blessure d'amour [une flèche de Cupidon étant par inadvertance tombée sur elle...] » Plus loin, il est question de cette herbe (« this herb »). Cette herbe, aliment de la magie, rappelle aussi Circé dans *L'Odyssée*, où c'est une herbe, la fameuse *molû* ayant inspiré Joyce, qui, remise à lui par Hermès, préserve Ulysse du noir enchantement fomenté par la magicienne et fait alors de Circé, d'une ennemie de tout homme en général, une alliée de cet homme singulier... Ce domaine des herbes magiques propices à la féerie est aussi celui de Rimbaud, après Homère et Shakespeare.

La référence de Rimbaud au *Songe d'une nuit d'été* est-elle anodine ?

Cette pièce se déroule en une nuit (probablement celle de la saint Jean) où, la croyance populaire le voulant, les plantes sont censées révéler leurs vertus spéciales, d'étranges créatures venant par ailleurs se manifester, le tout de la pièce formant un songe comme divertissement. Serait-ce là un songe de l'ordre du grand songe comme accès à l'extatique pour une veillée, riche de scènes et de

¹⁷ Sans même parler de la connaissance de l'ivresse qu'avait Shakespeare lui-même, jouant ses pièces non sans avoir bu de son vin préféré, ce « claret » aux sombres feux propre à aviver la clarté incisive de l'esprit.

péripéties, vers l'Aurore où, dans le dénouement du drame, s'affirme l'Amour (dans la pièce, les trois mariages sont célébrés) ? Ce serait une manière de traduire dans un langage indéniablement plus proche des *Illuminations*. N'entend-on pas là également une réverbération raffinée du rêve haschischin chéri par Rimbaud ? De plus, si la folie amoureuse est le thème essentiel de cette pièce, n'en est-il pas de même de *Bottom*, et plus généralement, l'amour ne brille-t-il pas et ne se répand-t-il pas en thème majeur, dans les *Illuminations*, comme dans nombre de pièces du grand Shakespeare (rappelons le mot initial incandescent de *La nuit des rois*, si élégamment détourné par Purcell: « If music be the food of love ») ?

Maintenant, si *Bottom* est peuplé de métamorphoses – ce qui rappelle que « Métamorphoses » fut le premier titre de cette pièce, ou que Rimbaud se réfère aussi à Ovide dans *Jeunesse...* –, on peut se demander quel rapport entretiennent le tragique et cet art des métamorphoses sous ivresse bachique. Nietzsche y répond dans *La naissance de la tragédie* : « [...] éprouve-t-on le besoin instinctif de se métamorphoser et de s'exprimer au travers d'autres corps ou d'autres âmes – et l'on est dramaturge. [...] C'est là le processus même de la formation du chœur tragique – et c'est le phénomène dramatique originel : *assister soi-même à sa propre métamorphose et agir dès lors comme si l'on était effectivement entré dans un autre corps, dans un autre personnage*. Telle s'inaugure l'évolution du drame. » (je souligne) Dans *Bottom*, Rimbaud vit en l'actualisant dans sa propre vie, son verbe et ses rêves, le fameux songe de Bottom et en parfait dramaturge il narre sa propre métamorphose – tel un Puck tout autant qu'un Bottom – en oiseau, en ours, en âne. Ces métamorphoses (au sens général, pas forcément les siennes...) ne sont évidemment pas les seules narrées ou suggérées par ce héros dionysien... On peut déjà rappeler l'insolite déesse-baleine Circeto de *Dévotion*, ou encore le fait que dans *Ouvriers*, il se transforme lui-même en cet ouvrier se promenant dans la campagne avec sa femme, et ainsi voyage. Rimbaud sait jouer tous les rôles, entend les « voix

instructives exilées » dans sa voix intérieure, joue, module, compose avec elles, enfin, il voit à l'œuvre et vit dans son verbe toutes les métamorphoses (cf. à nouveau : « J'ai eu une scène où jouer les chefs-d'œuvre dramatiques de toutes les littératures. », ce qui met assez en relief son don inné pour endosser, avec *maestria*, n'importe quel rôle). Comme tout vrai dramaturge en somme. Baudelaire, dans *Le spleen de Paris* : « Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il le veut, dans le personnage de chacun. » Ces paroles de poids ne vont-elles pas comme un gant à Baudelaire, à Rimbaud, à toute authentique incarnation de Dionysos à travers les âges ?

Shakespeare, Rimbaud et Dionysos :

Demandons-nous maintenant pourquoi, via *Bottom*, existe un tel lien, voulu par Rimbaud comme une signature secrète, entre lui et Shakespeare (outre importantes raisons biographiques dues à ce qu'il vit, lut et entendit lors de ses séjours à Londres).

Qui mieux que Shakespeare, parmi les modernes, allie le tragique et le comique (« Merry and tragical ! », *Le Songe d'une nuit d'été* et *Roméo et Juliette* – où il est question de la reine Mab, « l'accoucheuse des fées »¹⁸), lui qui écrivit avec une égale aisance comédies et tragédies, excellant dans les unes comme dans les autres, en vrai maître ès science dionysiaque de la vie ? Au théâtre, personne.

Et Rimbaud le sait qui condense cet art shakespearien qu'il connaît par cœur, et aime, dans ses *Illuminations*. *Bottom* n'est pas un clin d'œil, une référence ou un hommage, mais le témoignage vrai de la filiation spirituelle, ésotérique et mystique, du seul engendreur (Shakespeare) au seul engendré

¹⁸ Je ne choisis pas ces deux exemples sans préméditation : dans le premier, comme nous l'avons vu, une tragédie se trouve détournée ; alors que dans le second, une référence à la profonde comédie magique de l'amour se voit insérée (d'ailleurs, cela reste vrai tant que l'amour de Roméo et Juliette s'épanouit, vibre et s'écoute, comme un air de comédie et d'enchantement, jouissant de la gloire de ses moments...) ; bref, le tragique est compris dans le comique et celui-ci dans celui-là, leur unité est le dionysiaque, l'aliment essentiel de l'âme shakespearienne.

(Rimbaud), et ainsi l'attestation de la transmission de la connaissance profonde du dionysiaque, comme mise en scène (du tragique comme du comique), écriture poétique à la pointe de la langue de l'âme, génie musical de la discordance et de la concordance, c'est-à-dire de l'identité et de la différence, dans la joie diluvienne des sons.

« Shakespeare enfant », aurait dit¹⁹ Hugo de Rimbaud ? Bien mieux : Shakespeare *redivivus* en son propre fils spirituel ! Qui n'entend pas sa voix instructive exilée s'éclaircir et parler à même la voix de Rimbaud ? Et qui ne comprend pas que c'est le même fondement dionysiaque de la vie qui rutille et rayonne dans la poésie de l'un, comme dans celle de l'autre ?

Parade, ou le retour aux sources du dionysiaque :

Mais *Parade* permet à son tour de parfaitement resituer le moment de la *métamorphosis* (ce que Rimbaud nomme, dans ce texte, transformer « le lieu et les personnes » et user « de la comédie magnétique »), et même d'entendre distinctement son aspect dissonant et paradisiaque. Une phrase en son centre l'indique avec force : « Ô le plus violent Paradis de la grimace enragée ! » Voilà qui troue la chronique séculaire des frileuses religiosités routinières : le Paradis – et Rimbaud tient à la majuscule, concurrençant volontairement le Paradis catholique, car il se doit désormais d'être hyper-catholique – selon mes termes –, c'est-à-dire en reprenant également (ou d'abord²⁰ ?) ce que le paganisme a de plus libre et riche d'enseignement, à commencer par Dionysos... – n'est plus ici celui auquel on pourrait s'attendre, mais, d'une part, il est violent (« L'élégance,

¹⁹ Même s'il s'avère fort peu vraisemblable que Hugo ait pu tenir de tels propos au sujet de Rimbaud (voir *Arthur Rimbaud*, par Jean-Jacques Lefrère), il est intéressant toutefois de noter l'attrait du lieu commun pour cette parole, l'appliquant à celui-ci. On peut alors s'en servir, comme je m'y emploie, afin de résumer ce qui rapproche ces deux phares incandescents de l'humanité *consciente*, Rimbaud, Shakespeare.

²⁰ Les *Illuminations* pourraient aussi (j'ai bien dit aussi...) être qualifiées de « Livre païen » (Rimbaud à propos de ce qui allait devenir *Une saison en enfer*...). En effet, le sacré du paganisme y souffle et respire très vivement... Je vois mal un religieux, de quelque confession qu'il se dise, accepter comme texte sacré une prose comme *Parade*, quoique le sacré y soit vivant et ardent (comme dans *Les chants de Maldoror* par exemple...), d'une manière « absolument moderne ».

la science, la violence ! »), et, d'autre part, lisible sur les visages ouverts tels des livres, ou plutôt à la grimace enragée, ce qui nous éloigne de la contemplation auguste de saints nimbés de gloire, portraiturés à l'ancienne. Il y a même ainsi, trait acéré et substantiel du dionysiaque, une dissonance comprise à même l'unité de la phrase, entre ce côté paradisiaque et le violent déchirement du délire bachique. Mais en fait, aucune contradiction : Paradis dionysiaque et savant, scène de théâtre de cirque (ou/et de Parade au sens théâtral) où paraissent tour à tour tous les masques – de ceux dont gratifient les veilles d'ivresse saintes –, ce Paradis est une parade – Rimbaud jouant sciemment du jeu de mots – où ce qui paraît n'est autre, concentré en un masque d'ivresse, que ce qui dit la dissolution de tout paraître dans la joie même qui l'excède.

Ainsi, le dionysiaque se dirait également, tant son grand jeu l'exige, sous les formes musicale (*Barbare*, etc.) et théâtrale (*Parade*, etc.), Rimbaud choisissant, pour déployer exhaustivement la poésie de son sujet, ces deux formes par lui conjuguées dans le dionysiaque de son Verbe. Citons à nouveau Nietzsche, manifestant cette dualité théâtrale et musicale de l'élément bachique : « Ne comprenons-nous pas désormais ce que cela veut dire, *dans la tragédie*, que de vouloir regarder tout en voulant *outrépasser le visible* ? *Dans l'usage musical de la dissonance*, n'éprouve-t-on pas cette même volonté d'entendre et ce même désir, simultanément, d'*outrépasser l'audible* ? Cette aspiration à l'infini, ce coup d'aile du désir et de la nostalgie au moment même où culmine le plaisir que nous prenons à la claire et distincte perception de la réalité, nous donnent à penser que *dans les deux cas nous avons affaire à un phénomène dionysiaque qui, dans le jeu perpétuel de la construction et de la destruction du monde de l'individuation, nous révèle l'effusion d'une jouissance originare.* » (je souligne).

Non pas tant l'unilatéral anéantissement du voir et de l'entendre donc – car nous n'en continuons pas moins de voir et d'entendre... –, mais l'entendre et le voir comme *moments* de leur dissolution dans le dire dionysiaque sans retour

où toute contradiction – ô jouissance ! – se résout. Dionysos pourrait être vu alors comme dieu caché de la pensée spéculative (Hegel ne s’y réfère pas sans savoir ce qu’il fait dans un célèbre passage de la Préface à *La Phénoménologie de l’esprit...*²¹), tout autant comme celui de la pensée de ce *Dionysos philosophos* qu’est Nietzsche, ou encore, ici, comme celui de la poésie pensante de Rimbaud.

Ainsi, par cette étude sur le théâtre, complémentaire de celle sur le dionysiaque de la musique verbale, Dionysos nous aura-t-il prêté son vivant flambeau afin que nous éclairions à sa lumière les *Illuminations*. Et cet outrepasser du visible comme de l’audible, cette double insistance tant sur le théâtre (mais aussi sur un certain dire du visible qui l’outrepasse, voir *Marine*, *Fleurs*, etc.), que sur la musique, a pour fondement un même accès irréductible à l’édennique jouissance dionysiaque, un même « départ dans l’affection et le bruit neuf », comme nous l’avons écouté, musicalement, avec *Barbare*. C’est également un coup d’air salutaire par rapport au romantisme²², que ce soit en peinture (il y a certes les Impressionnistes qui commencent à corroder la représentation s’arc-boutant exclusivement sur le visible, notamment Monet et ses splendides « séries » – où une nouvelle musique vient jouer et s’entendre dans la diffraction des couleurs, des touches –, mais il faudra attendre le Cézanne *voyant* de la maturité pour que s’affirme l’équivalent de la Révolution Rimbaud à ce niveau²³), pour le théâtre cultivé (si Dionysos scintille dans les féeries londoniennes ou les spectacles de cirque qu’aime Rimbaud, où voit-on sa venue dans le théâtre romantique français ? Chez le pauvre Coppée déjà moqué

²¹ Je cite ici ce passage « bien connu » : « Le phénomène est le surgir et disparaître qui lui-même ne surgit ni ne disparaît, mais est en soi, et constitue l’effectivité et mouvement de la vie de la vérité. Le vrai est ainsi le délire bachique en lequel il n’est aucun membre qui ne soit ivre, et parce que chacun, en tant qu’il s’isole, se dissout tout aussi immédiatement, il [= le délire] est pareillement le repos transparent et simple. » (Traduction G. Jarczyk et P.-J. Labarrière, p 60).

²² Ceci dit avec les plus grands égards pour un tel courant profond, historique, essentiel...

²³ Je rappelle ici que l’outrepasser du visible dans les *Illuminations* passe aussi par le détournement dans un langage qui excède (dans tous les sens...) la représentation de la figuration picturale romantique (et picturale en général), comme dans *Marine*, *Fleurs*, *Nocturne vulgaire*, *Fête d’hiver*, etc.

du Rimbaud zutiste ?), en musique (où trouve-t-on trace d'une véritable incandescence dionysiaque chez Schumann, Ravel, Berlioz, etc., ou autre... que Monteverdi, Bach ou Mozart semblent loin²⁴ !), ou encore en poésie (hormis chez Mallarmé – mais son *Après-midi d'un faune* fut publié en 1876, alors que Rimbaud ne lisait sans doute plus la moindre poésie... –, ou surtout – suprême exception ! –, Baudelaire, le « premier Voyant », terme qu'il faut désormais entendre au sens dionysiaque : car ne trouve-t-on pas l'outrepasser du visible et de l'audible dans le thème récurrent des correspondances baudelairiennes – *dire* que les couleurs et les sons se répondent, c'est déjà jouir de leur outrepasser... –, et le dionysiaque même, dans la dualité spleen et idéal, cet idéal ayant parti lié avec la Beauté – « dure fléau des âmes », « rouge idéal », etc. –, et avec un savoir édennique du temps retrouvé (voir, entre autres, *La vie antérieure*)²⁵ ?).

Mais voyons maintenant l'ensemble de *Parade*, car c'est là enfin que se manifeste crûment le mouvement de la métamorphose bachique avec une pléthore de termes empruntés à l'art théâtral et au cirque, jusqu'en leurs sources secrètes et refoulées. Je laisse le lecteur apprécier, ponctuant ma lecture de quelques rares remarques sous le texte :

« Parade »

Des drôles très solides. Plusieurs ont exploité vos mondes. Sans besoin et peu pressés de mettre en œuvre leurs brillantes facultés et leur expérience de vos consciences. Quels hommes mûrs ! Des yeux hébétés à la façon de la nuit d'été, rouges et noirs, tricolores, d'acier piqué d'étoiles d'or ; des faciès déformés,

²⁴ Mais peut-être le lecteur mélomane trouvera-t-il ici de relatives exceptions pour telle ou telle pièce : Chopin, Debussy ? Ou encore Liszt, auquel Baudelaire dédie l'une des plus belles pièces du *Spleen de Paris*, *Le thyrse* ?

²⁵ Sur ce point, Benjamin, dans ses très beaux textes sur Baudelaire, note : « Proust fait observer que “ le monde de Baudelaire est un étrange sectionnement du temps où seuls de rares jours notables apparaissent ; ce qui explique les fréquentes expressions telles que : ‘ Si quelque soir ’, etc. ” Ces jours notables appartiennent au temps que définissait Joubert : celui qui achève. Ce sont les jours de remémoration. Ils ne sont marqués par aucune expérience vécue. Ils ne se lient pas les uns aux autres, mais se détachent plutôt du temps. Ce qui en constitue le contenu, Baudelaire le fixe dans la notion de ‘ correspondances ’, immédiatement contiguë à celle de ‘ beauté moderne ’. » L'Idéal de Baudelaire est l'intime correspondant poétique du temps retrouvé. Il préfigure, plus qu'aucun, la survenue rimbaldienne d'un nouveau temps amoureux, celui des *Illuminations*.

plombés, blêmis, incendiés; des enrouements folâtres! La démarche cruelle des oripeaux! – Il y a quelques jeunes, – comment regarderaient-ils Chérubin? –

Le mot chérubin vient de la racine hébraïque QRB, *qârov*, s'approcher, être près, arriver près, s'approcher (pour attaquer ou pour défendre). Le Chérubin, non plus hébraïque – là il s'agit d'un guerrier ailé de la défense du divin, pas d'un angelot ! –, mais occidental, représente la jeunesse rieuse, festive, souvent présente au théâtre ou à l'opéra (chez Beaumarchais ou Mozart), mais dans un sens encore bien trop angélique pour ces « drôles très solides » qui indiquent, par leur parade sauvage, dont eux-mêmes n'ont pas la clef, mais que Rimbaud pense, le plus violent Paradis du dionysiaque actualisé. De plus, il y a bien ici une mise en balance volontaire, dans la phrase, entre ce Chérubin et ces quelques jeunes (l'âge supposé d'un chérubin...). Cela éclaire encore le sens de ce thème majeur qu'est la jeunesse chez Rimbaud...

pourvus de voix effrayantes et de quelques ressources dangereuses. On les envoie prendre du dos en ville, affublés d'un *luxe* dégoûtant.

Ici s'ouvre, par évocation, un petit rappel de la pléiade d'oxymores présente dans *Matinée d'ivresse*, *Barbare*, etc. Rimbaud souligne le mot luxe, il n'en va pas du pauvre luxe bourgeois intégralement marchand, mais de celui qui rime avec la magnifique luxure. De même, plus haut dans « faciès déformés, plombés, blêmis, incendiés » se retrouve l'opposition du blanc glacé (« plombés » et « blêmis » veulent dirent livides) et du feu rougeoyant (« incendiés ») ; ou encore, notez le décalage entre « les enrouements folâtres » qu'escorte « la démarche cruelle des oripeaux » (la luxure, la raillerie) et les faciès déformés, plombés, blêmis (l'aspect livide, terrorisé).

Ô le plus violent Paradis de la grimace enragée! Pas de comparaison avec vos Fakirs et les autres bouffonneries scéniques. Dans des costumes improvisés avec le goût du mauvais rêve ils jouent des complaintes, des tragédies de malandrins et de demi-dieux spirituels comme l'histoire ou les religions ne l'ont jamais été. Chinois, Hottentots, bohémiens, niais, hyènes, Molochs, vieilles démenes, démons sinistres, ils mêlent les tours populaires, maternels, avec les poses et les tendresses bestiales.

Nouvel oxymore que vous n'aurez pas manqué de noter : ce n'est pas la tendresse d'un Chérubin ! Redoublé d'ailleurs par le contraste entre bestialité et maternité...

Ils interpréteraient des pièces nouvelles et des chansons "bonnes filles". Maîtres jongleurs, ils transforment le lieu et les personnes et usent de la comédie magnétique. Les yeux flambent, le sang chante, les os s'élargissent, les larmes et des filets rouges ruissellent.

Voilà l'effet du dionysiaque sur les corps métamorphosés de ces conquérants du monde !

Leur raillerie ou leur terreur dure une minute, ou des mois entiers.

Ici l'opposition dissonante, de la raillerie et de la terreur, prolonge encore la veine dionysiaque, les « tourbillons d'hilarité et d'horreur » d'un Mallarmé ne

sont pas loin... L'opposition se redouble aussi au cœur de la question du Temps, entre « une minute » et « des mois entiers »...

J'ai seul la clef de cette parade sauvage. »

Ce poème pourrait sembler le plus frivole, léger, grivois, superficiel de ceux que nous étudions ici, il pourrait même facilement donner la fausse impression, à un lecteur pressé par son impatience, d'avoir été lu, saisi, ruminé, digéré ; pourtant, creusant, nous le décelons bien plutôt comme le plus essentiel, car le plus lumineusement fondateur. Voyons donc pourquoi. Le titre « parade » peut signifier une scène burlesque donnée « par les bateleurs à la porte de leur théâtre pour piquer la curiosité des passants et s'attirer des spectateurs » (d'après Littré, cinquième sens du mot parade). En ce sens, il est la provenance directe de l'opéra-comique né au 18^{ème} siècle (genre théâtral dit de la Parade, né dans les Foires). Mais la parade est également celle du cirque (du latin *circus*, cercle, représentation circulaire de l'univers), là aussi comme résumé et présentation virtuose, sous sa multitude de facettes, du spectacle à venir et dont il est l'introduction. Sans trancher quant à la filiation étymologique qui semble diviser les dictionnaires quand ils ne s'égarer pas dans le mutisme, je relève qu'en grec la *parodos* (construit sur *para* et *odos*, auprès ou le long du chemin) désigne le début d'une pièce de théâtre ou plutôt « la première entrée du chœur par le côté sur la scène ».

Maintenant, y a-t-il primat de l'un ou l'autre sens, cirque ou théâtre, quant à ce qui vient se jouer sous nos patientes prunelles ? Rimbaud semble bien juxtaposer les deux, qui se sont d'ailleurs plus ou moins confondus historiquement au 18^{ème} siècle, avec la naissance du cirque moderne ; mais bien plutôt les rassemble-t-il dans leur dépassement. En effet, la phrase « *Pas de comparaison avec vos Fakirs et les autres bouffonneries scéniques.* » (je souligne), les Fakirs désignant ici des éléments de foire, rappelant le genre théâtral, suggérerait bien plutôt quelque chose qui excède celui-ci, hors

comparaison. Notons aussi la présence des maîtres jongleurs alludant au cirque (mais il y avait souvent des éléments du cirque dans la Parade comme genre théâtral). Je parle de dépassement des deux ententes immédiates car, à mon sens, l'essentiel est plutôt de considérer que Rimbaud fait de cette « parade sauvage » une métaphore de quelque chose – le mouvement de la vie bachique en marge de l'histoire des théâtres – de beaucoup plus général. Ainsi, cette théâtralisation musicale de la vie la plus intensément dionysiaque, renverse – avec le rire sardonique de la victoire – tout embourbement dans le nihilisme, non sans avoir éprouvé – comme du spleen chez Baudelaire, et du moins pour l'être sensible qu'est Rimbaud – tout le caractère sombre et abyssal de celui-ci. Si la première partie du poème présente les acteurs, la seconde dévoile la prodigalité paradisiaque de leur action dramatique. C'est dans ce second temps qu'affleure plus particulièrement, et avec fastes, le vocabulaire du théâtre, du cirque et autres domaines apparentés. Ce qui vient souligner quel Paradis est à entendre ici... Ainsi, ces comédiens, « drôles très solides » et « jeunes »²⁶, rejouent-ils sans cesse le drame de la vie, dont la résolution dionysiaque de la contradiction essentielle se manifeste sur leur visage ivre fleurissant de grimaces effrayantes, incisives, chantantes. Notez aussi que ce qu'ils jouent est *spirituel* en un sens absolument inouï... L'esprit de Dionysos est en effet autre chose que ce que l'histoire ou les religions – si vous préférez, l'Eglise et l'Etat dans leur réalité, désormais marchandisée jusqu'à la moelle, de plus en plus atrocement inadéquate à l'Idée spéculative – reconnaissent. A leur tour, les bouffonneries scéniques, les tragédies de malandrins, etc., ne peuvent pas ne pas m'évoquer le glorieux théâtre shakespearien, notamment les jeux endiablés de *La nuit des rois*, de *Timon d'Athènes*, les bouffons ou idiots (« clown » ou « fool ») du *Roi Lear* (ici il apporte le souffle du comique au cœur du plus tragique...), de *Tout*

²⁶ Cette dualité de personnages qui structure la première partie du poème répond à la diversité possible des rôles de théâtre : dès le théâtre grec (l'absence de femmes dans *Parade* pourrait étonner, elle se conforme pourtant à l'antique tradition théâtrale...), les hommes mûrs jouent les rôles d'hommes et de vieillards (hommes ou femmes), tandis que les jeunes jouent ceux des jeunes gens (jeunes hommes ou filles), via les travestissements idoines.

est bien qui finit bien, etc., ou encore le personnage de Falstaff dans la série des *Henry*, etc. Ceci dit, même s'il en va encore chez Shakespeare de « bouffonneries scéniques » de type ancien, certes pas encore de s'encrapuler rimbaldiennement dans le dérèglement raisonné de tous les sens (bien que Shakespeare se soit très certainement encrapulé à sa manière, comme d'ailleurs son ami Marlowe mort le couteau à la main...), ayant pour modèles poétiques des drôles de cirque, s'adonnant au culte effréné et méthodique de la fée verte, jouant de lames effilées dans des « amours tigresses », ou prenant du haschisch, ou plutôt, plus essentiellement, métamorphosant en pensée musicale cette vie comme expérience radicale, tout en se métamorphosant soi-même, poétiquement, jusque dans les moindres fibres et plus infimes radicelles de son moi profond...

Mais, c'est à l'énoncé de cette série, « Chinois, Hottentots, bohémiens, niais, hyènes, Molochs, vieilles démences, démons sinistres » – illustrant toute la pléthore de rôles que maîtriseraient à loisir ces drôles, celle-là n'étant autre, plus profondément, que la série musicale et spirituelle de leurs diaboliques ancêtres de chair, demi-dieux en eux vivants –, que se détermine plus finement l'esprit général du poème, comme le sens de cette parade. En effet, voilà qui précise le « comme l'histoire ou les religions ne l'ont jamais été ». Le cirque (ou le théâtre), s'il en passe par le cirque romain (ou le théâtre bachique grec), s'enracine plus anciennement dans la magie (en amont des « grandes religions » et de l'histoire), transgression sacrée généralement refoulée par les églises constituées (ou en tout cas complètement transformée, absorbée, mesurée, voire « rationalisée », en elles). Les Chinois ont une pratique très, très ancienne, du cirque ou du théâtre de masques, etc. Leurs inimitables dons acrobatiques, martiaux ou contorsionnistes sont précieux pour le cirque moderne. Que leur nom vienne à l'esprit de Rimbaud en premier est fondamental, dans tous les sens. Un Moloch, à ne pas confondre avec le Moloch biblique quoiqu'il en provienne, est un démon de la kabbale chrétienne. Il tire sa joie des pleurs des

mères à qui il vole leurs enfants. Les Molochs sont donc parfaitement assortis avec les démenches et les démons, ou avec le goût du mauvais rêve (de la mise en scène – exercée avec art... – du cauchemardesque, du démoniaque, du négatif filtrant à travers les rêves, comme chez Goya en peinture...). Les Hottentots (en fait Khoïkhoï, selon le nom qu’eux-mêmes se reconnaissent) sont un peuple de pasteurs d’Afrique australe, voisins des Bushmen ; au 19^{ème} siècle, certains furent montrés en Europe comme des animaux de foire, tels Saartjie Baartman, surnommée « la Venus Hottentote », sobriquet à la postérité littéraire inattendue. Ils symboliseraient cet immense et bigarré continent roi de la magie directe, l’Afrique, où nombre de peuples sont accoutumés à extérioriser les esprits, les « démons » (au sens grec du *daiimon*, donc sans rien de négatif *a priori*), dans des danses rituelles et des transes spirituelles, spectacles chamaniques et crus où surgissent en foules des masques sculptés. Le niais est un personnage badin de la Farce (théâtre du Moyen-âge), il incarne un certain esprit populaire, dit moyenâgeux par péjoration (mais que l’on repense un peu à l’enivrée beauté festive et fugace de *La nef des fous*...). Le mot hyène, phonétiquement son inverse, redouble l’impression de niaiserie (il suffit de se figurer le rire désagréable de la hyène, ne riant, pour ainsi dire cyniquement, que lorsqu’elle a olfactivement repéré le fumet qui lui sied...). Les bohémiens enfin, représentent symboliquement, en Europe, la vie itinérante, festive et théâtrale du peuple. Surtout nommés bohémiens en France, du 16^{ème} au 19^{ème} siècle, ils sont également connus sous le nom de Roms – ou plutôt, dans leur langue, *Romaniçel*, alias « peuple Rom » –, eux au sujet desquels la moisissure française s’est récemment, et à nouveau²⁷, illustrée...

Ainsi, avons-nous fait le tour, dans cette discrète accumulation digressive, d’une certaine vision de l’ensemble des peuples dans leur rapport primordial et fondateur à l’extrême de la farce, de la foire, de la folie, du cirque, du

²⁷ Déjà Louis XIV bannit ce peuple, lui arracha ses enfants et condamna les hommes aux galères... la chose ne date pas d’hier.

démoniaque extériorisé, du dionysiaque, de la transgression dans sa forme théâtrale la plus archaïque. C'est un théâtre violent et premier, en marge du théâtre, quelque chose d'un refoulé de l'histoire du théâtre (surtout par rapport à une certaine Europe bourgeoise 19^{ème}), pourtant constamment présent, basse continue qu'on laisse plus ou moins vibrer, mais qui illumine la tonalité fondamentale, retrouvée par Rimbaud, de l'art théâtral. Toutefois, ce moment séminal, à la base de la vie, semble cesser d'être refoulé dans certains moments de l'histoire du théâtre, les plus festifs (sans pour autant ne pas être en même temps les plus « tragiques »), ceux que Rimbaud a justement à cœur de dévoiler dans ses autres poèmes (les Grecs, le 18^{ème} siècle, le théâtre féerique anglais, l'opéra-comique, l'opéra, etc.). Ainsi, *Parade* révélerait une profondeur de pensée qui se retrouverait, latente et diffuse, dans toutes les autres pièces « théâtrales » des *Illuminations*, et même, disons-le, qui fonderait celles-ci. Je n'y suis pas venu en dernier sans raison. Autre remarque plus globale : Rimbaud nous rappelle ici – à travers tous les textes étudiés, plus seulement dans *Parade* –, comment l'art du théâtre, le cirque, l'opéra, etc., sont par excellence *l'art du peuple*. Notion capitale chez l'auteur, du temps de la Commune, d'une *Constitution communiste*, hélas perdue²⁸.

La critique croit souvent pouvoir inférer de la présence du mot « clef » dans la phrase de conclusion de *Parade* qu'il y aurait là un secret volontairement caché par Rimbaud, qu'il faudrait par conséquent aller sonder avec les armes multiples et malhabiles d'une pesante critique universitaire à la redondante syntaxe replâtrée ; de même que *H*, vu son titre supposé énigmatique, serait une charade que Rimbaud, très certainement, aurait eu en vue de laisser en pâture à de pareils lecteurs avisés, ardents et zélés (mais patience, nous pulvériserons à son tour ce pauvre poncif de la soi-disant charade...). Evidemment, mon lecteur

²⁸ Idée qu'il faut garder en tête lorsqu'on lit que « les poètes seront citoyens » dans *La lettre du Voyant*, celle-ci étant à peu près contemporaine de la dite Constitution. Rimbaud concilie d'une façon rare une préoccupation essentielle pour le politique et une pensée poétique inouïe.

me devine, il n'en est rien, la profondeur absolue de la poésie afflue ici tout entière à la surface, le sens bouillonne et déborde, immédiatement présent, ouvert aux yeux qui savent l'ouïr – ceci dit en rappelant qu'il faut bien un long procès, ce qu'on appelle la lecture, pour saisir et penser une telle manifestation immédiate du sens, claire, concise, opulente.

Ainsi, loin de toute énigme que l'auteur aurait volontairement laissée, cette clef permettrait, par la musique, de surmonter l'opposition entre terreur et raillerie – écho de celle entre tragique et comique –, mais plus généralement toutes les oppositions propres à la question du dionysiaque (et au fond de la vie) telle que nous l'avons déjà abordée. En effet, comme « la clef de l'amour »²⁹, celle de cette parade sauvage doit être entendue musicalement³⁰ – tout autant que dans son sens plus strict d'accès à... – : Rimbaud sait déchiffrer et retranscrire en musique, avec une pensée *consciente* de sa portée pour un nouveau sens du paradisiaque ici maintenant éprouvé, ce théâtre qu'il voit se jouer sous ses yeux – et auquel il se mêle, en esprit comme en chair, de son temps, comme à travers tous les temps. Il n'a plus qu'à inscrire, ou plutôt retranscrire, sur la partition qu'inspire son âme resplendissante, avec les mots de sa musicalité intrinsèque, pareille orgie dispendieuse des énergies vitales qui à chaque fête somptueuse laisse à nouveau affluer, jouer et flamber sa dépense, intacte, et ça lui est égal. C'est la racine même de toute pulsation vitale de l'esprit des peuples – lui en qui se conçoivent « les idées des peuples » – qu'ainsi il met en scène et en musique. Tout nihilisme – puisque nous sommes embarqués dans la conquête permanente d'un laisser être ivre et sans borne – s'en trouve définitivement déjoué.

²⁹ « Je suis un inventeur bien autrement méritant que tous ceux qui m'ont précédé ; *un musicien même*, qui ai trouvé quelque chose comme la clef de l'amour. » (*Vies*, je souligne).

³⁰ Je rappelle ici le sens musical du mot clef : « Caractère de musique posé au commencement d'une portée dans le clavier général et servant à indiquer le nom des notes placées sur la ligne de la clef. » La clef sert donc à indiquer la ligne générale de ce qui est écouté. L'usage métaphorique s'avère des plus ouverts...

Les drôles de cette parade sauvage – « spirituels comme l’histoire ou les religions ne l’ont jamais été », cette sauvagerie indiquant tout autre chose que « le mythe du bon sauvage » produit de la très excusable naïveté des Lumières... – donnent idée, une fois compris par Rimbaud, de ce qu’est selon Nietzsche « *l’esprit libre par excellence* », *id est* celui qui est « exercé [...] à se tenir sur les cordes légères de toutes les possibilités, à danser même au bord de l’abîme » (voir *Le gai savoir*)³¹. Cette idée dionysiaque et sauvage – c’est-à-dire non apprivoisée à la culture devenue morte de « ce continent où la folie rôde »... – guide l’écriture musicale de cette retranscription qu’est *Parade*, et la clef de cette parade sauvage, c’est aussi la clef du Paradis lui-même, mais dans un sens nouveau, bachique et aorgique, dont la musique plus intense est le langage. L’autre mention du mot « paradis » dans les *Illuminations* vient à point nommé : « le paradis des orages s’effondre » (dans *Villes (II)*). Paradis du théâtre, paradis de la musique, paradis bachique : les *Illuminations* sont un opéra-paradis où la vie – des êtres, des peuples, du langage, de la pensée – intégralement se multiplie, se divise et se reprend, au bruit neuf de sa propre dévorante dramaturgie. Ne sommes-nous pas là au plus loin de tout nihilisme ? Et Rimbaud, lui aussi en Hyperboréen – c’est-à-dire en disciple de Dionysos –, n’a-t-il pas trouvé, selon l’infrangible singularité de son destin, « l’issue de ces milliers d’années de labyrinthe » (Nietzsche) ?

Enfin, chacun pourra, partant de ces considérations, et sans doute davantage conscient du primat du dionysiaque chez Rimbaud (comédie comprenant dans soi le gouffre béant et brûlant du tragique), faire attention,

³¹ Le funambule, ou danseur de corde, sert de métaphore pour dire l’adresse de la pensée la plus libre qui n’hésite pas à s’affranchir – par son élévation propre – de l’appréhension momentanée de la chute, chez Rimbaud (voir dans *Phrases* : « J’ai tendu des cordes de clocher à clocher, des guirlandes de fenêtre à fenêtre, des chaînes d’or d’étoile à étoile, et je danse. »), comme chez Nietzsche (voir par exemple dans le prologue de son *Zarathoustra*, le recours métaphorique au danseur de corde pour exprimer comment l’homme est un pont « entre la bête et le Surhumain, une corde au dessus d’un abîme »... Savez-vous, en être dionysien, danser sur cette corde et la parcourir ? Question que chacun, s’il était honnête, devrait méditer chaque jour...).

lorsqu'il sera amené à lire, et/ou relire, et/ou se réciter, les *Illuminations*, à la proportion des métaphores théâtrales (ou empruntant au registre de la vision, mais détournée dans l'excès baroque des formes) et des oxymores (ou expressions) musicales selon les pièces, ce qui permet de bien voir comment les deux aspects du tragique (théâtre – ou « détournement » de la peinture mise en scène... –, musique ; outrepasser du voir, de l'écoute) s'articulent, s'imbriquent et passent l'un dans l'autre. Ainsi, dans l'opéra-paradis qu'est le Verbe des *Illuminations*³², commutent et s'échangent dialectiquement, dans le dire de leur dépassement, le voir et l'entendre (les sens théorétiques) parce qu'ici ce Verbe se conçoit dans sa vision, et nous le savons désormais, comme *dionysiaque*, ce qui en forme le plus intime secret, inaperçu dans toute sa rigueur pensante alors qu'il est pourtant là, sous les yeux de tout un chacun, brûlant de tous ses feux dans la pleine lumière de son retrait.

Paris, octobre-novembre 2010,

Olivier-Pierre Thébault

³² Ce double dépassement du voir et de l'entendre peut s'ouïr déjà dans la polysémie même du mot « illuminations » : à la fois « painted plates », fresques enflammées du visible, mais de celui-ci *outré* ; et révélations écoutées des lumières inouïes fluant dans *l'outrance* de la simple audition. Au-delà du voir et de l'entendre, s'ouvre, fleurit et fulgure le langage des *Illuminations* : concert poétique du sens perpétuellement se mouvant, dissonant radicalement dans son unité paradisiaque, monde de vérité où ne se joue rien d'autre que la vérité du monde.