



europa

revue littéraire mensuelle

octobre 2003

RIMBAUD

« La poésie de Rimbaud garde jusqu'à nos jours, avec sa fraîcheur, son potentiel d'émotion. Son actualité se mesure au dépaysement qu'il fit subir à la poésie, au stade où il la trouva encore embourbée, sauf quelques lumineuses exceptions, dans le désordre d'un romantisme touffu. Là réside l'authenticité de l'œuvre de Rimbaud. Moyen de connaissance, elle s'anime d'un esprit de conquête dirigé dans le sens de la liberté... Celui qui ne voit en Rimbaud au Harrar que la brute décidée à faire fortune dont on a voulu proposer l'image pour illustrer la fable pure et simple de la vocation en rupture de ban, le poète se changeant en son contraire — l'ange et le diable, la chanson bien connue — ne peut pas plus prétendre pénétrer dans son monde subtil et dramatique que suivre les méandres d'un des agencements mentaux le plus finement organisé. Le drame de Rimbaud n'est pas un spectacle édifiant, mais le drame cohérent propre à l'adolescence, propulseur de multiples solutions et de pensées en devenir. » (Tristan Tzara)

Si de nos jours encore le Mythe Rimbaud survit et prospère, les recherches n'en ont pas moins fait progresser notre connaissance de la vie et de l'œuvre du poète. Elles prouvent, entre autres, l'extraordinaire précision de Rimbaud, ses vastes lectures dans la poésie de l'époque, et surtout une véritable pensée poétique qui procède par bonds, mais selon une succession de décisions réfléchies.

Le présent numéro d'Europe poursuit cet effort, que ce soit sous la forme de lectures attentives de poèmes ou d'explorations de larges pans de l'originalité de Rimbaud. L'un des axes privilégiés ici est d'ordre historique : il s'agit non seulement de fournir des lectures de textes dont la charge idéologique est lourde, mais aussi d'aborder des phénomènes qui ont été et restent aujourd'hui mythogènes : la question du patriotisme, le rapport au « communalisme » et à l'anticléricalisme de Rimbaud, la question de motivations politiques perdurant jusque dans Les Illuminations ainsi que d'autres formes de « dérèglements » entrepris sur les plans formel et sémantique.

ÉTUDES ET TEXTES DE

Steve Murphy, Tristan Tzara, Volker Braun, Claudio Rodríguez, Daniel Sangsue, Ross Chambers, Gérard Dessons, Christine Planté, Jean-Pierre-Bobillot, Alain Vaillant, Alain Bardel, Olivier Bivort, David Ducoffre, Yoshikazu Nakaji, Jean-Luc Steinmetz, Yann Frémy, Bruno Claisse, Henri Scepi, Benoît de Cornulier, Seth Whidden, Marc Dominicy, Philippe Roché, Christophe Bataillé, Pierre Brunel, José Encinas.

HOMMAGE À PIERRE GAMARRA

CAHIER DE CRÉATION

Giuseppe Conte ● Moon Chung-Hee ● Yves Leclair

CAHIER DE CRÉATION

Zainab Al Tweijrie ● Maria Luisa Vezzali ● David George
René Kochmann ● Gérard Farasse

SOMMAIRE

ARTHUR RIMBAUD

Steve MURPHY	3	La poésie, en effet(s).
Tristan TZARA	11	Unité de Rimbaud.
Volker BRAUN	21	Rimbaud. Un psaume d'actualité.
Claudio RODRIGUEZ	26	Harmonieuse folie.
	*	
Daniel SANGSUE	30	Pour un Rimbaud parodiste.
Ross CHAMBERS	42	« Cela ne veut pas rien dire ».
Gérard DESSONS	51	Rimbaud le démodeur.
Christine PLANTÉ	63	Les poètes et la femme dans les lettres du Voyant.
Jean-Pierre BOBILLOT	73	Rimbaud, Thiers, Pétain & les autres.
Steve MURPHY	82	Rimbaud communaliste.
Alain VAILLANT	94	Rimbaud ou le génie poétique de l'anticléricalisme.
Alain BARDEL	102	Le poète sentinelle ou la politique des <i>Illuminations</i> .
	*	
Olivier BIVORT	113	La « circulation des sèves inouïes ».
David DUCOFFRE	121	À propos de l' <i>Album zutique</i> .
Yoshikazu NAKAJI	130	Les « voies instructives » dans les poèmes de 1872.
Jean-Luc STEINMETZ	139	Regains sur <i>La Chasse spirituelle</i> .
Yann FRÉMY	152	Rimbaud entre Jean, d'Holbach et Renan.
Bruno CLAISSE	164	L'irréductible tragique d' <i>Une saison en enfer</i> .
Henri SCEPI	171	Proses pour une féerie.
	*	
Benoît de CORNULIER	184	Chercher son rythme.
Seth WHIDDEN	191	Jeanne-Marie et les mains communardes.
Marc DOMINICY	201	<i>Mémoire</i> et le latin.
Philippe ROCHER	215	Un pois rimé, un poème ramé.
Christophe BATAILLÉ	227	L' <i>Aube</i> mythique.
Bruno CLAISSE	231	<i>Solde</i> , ou « ce qu'on ne vendra jamais ».
	*	
Pierre BRUNEL	242	« Une cloche de feu rose ».
José ENCINAS	250	Autour d'un alexandrin retrouvé de Rimbaud.

CAHIER DE CRÉATION

Zainab AL TWEJRIE	252	La maison irakienne.
Maria Luisa VEZZALI	257	Fleur du royaume.
David GEORGE	265	Austère Amérique.
René KOCHMANN	267	Orbites.
Gérard FARASSE	270	Les beaux jours.

PIERRE GAMARRA

272

Charles DOBZYNSKI, Pierre GAMARRA, Michel DELON, Jean MÉTELLUS,
Roger BORDIER, Béatrice DIDIER, Raymond JEAN, Bernard CHAMBAZ,
Michel BESNIER, Marc PETIT, Claude SICARD, Georges-Emmanuel CLANCIER,
Henri BÉHAR, Gérard NOIRET, Francis COMBES.

CHRONIQUES

La machine à écrire

Jacques LÉBRE 310 L'unique roman d'Armen Lubin.

Les 4 vents de la poésie

Charles DOBZYNSKI 315 Rimbaud dans tous ses éclats.

Le théâtre

Karim HAOUADEG 322 Cinquante ans de résistance.

Le cinéma

Raphaël BASSAN 326 Miroirs de la danse.

La musique

Béatrice DIDIER 329 Szymanowski et Debussy.

Les arts

Jean-Baptiste PARA 335 S.M. Eisenstein et les arts plastiques.

NOTES DE LECTURE

342

Max ALHAU, Marc AMFREVILLE, Lenka BOKOVA, Nelly CARNET, Chantal COLOMB-GUILLAUME, Pierre FAVRE, Alain GOULET, Jean GUÉGAN, Tristan HORDÉ, Werner LAMBERSY, Michel MÉNACHÉ, Bernard MEZZADRI, Claude MINIÈRE, Henri MITTERAND, Anne MOUNIC, Jean-Baptiste PARA, Jean-Pierre PICOT, Paul Louis ROSSI, Ralph STEHLY, Francis WYBRANDS.

LA POÉSIE, EN EFFET(S)

Transitivités de Rimbaud

Dans un article récent intitulé « Rimbaud et l'adieu au politique », Éric Marty soulève non sans raison le problème des « caprices idéologiques du lecteur, tenté de repérer ici et là des signes propres à le conforter dans tel ou tel sens¹ », reprochant aux tenants d'une lecture politique du *Bateau ivre* de « ne voir dans la figure — celle des “Peaux-Rouges” ou celle du “Déluge” — qu'un prêtre-nom ordinaire. Une telle lecture où ces figures ne seraient que les simples tenants-lieu des Communards et de la Commune, suppose que la poésie de Rimbaud est une poésie mystifiée par l'idéologique au point de croire au caractère transitif du langage poétique.² »

Combien différent est l'avis de Jean-Luc Steinmetz : « Je ne pense pas les *Illuminations* écrites à des fins privées et je tiendrai donc particulièrement compte de ce qu'elles voulurent transmettre, par la transitivité de leur écrire.³ » Rimbaud s'inscrit en effet dans une tradition qui suppose — naïvement ? — que la poésie produit des *effets* sur le lecteur, que ces effets soient esthétiques ou qu'ils correspondent à une motivation d'ordre axiologique. Baudelaire, dans *Les Fleurs du Mal*, n'oublie jamais les impératifs énoncés par Poe, touchant « l'appropriation du moyen à l'effet » et l'importance de « l'unité dans l'impression », de « la *totalité* de l'effet⁴ ». Dans une perspective différente, Hugo est un tenant très militant de la transitivité poétique. Rimbaud et Verlaine sont de ceux, minoritaires, qui reprendront le combat abandonné par la plupart des poètes qui s'étaient engagés en 1848 (Lamartine, Vigny, Leconte de Lisle...), mais même ceux qui, comme Leconte de Lisle, apparaissent désormais comme les hérauts d'une poésie apolitique, sinon d'un adieu au politique érigé en école (on aura reconnu l'image du Parnasse des manuels d'histoire littéraire), sont moins dépolitisés qu'on ne le dit⁵.

Cette transitivity ne signifie ni que l'on se trouve devant une œuvre composée de poèmes à thèse (même si *L'Orgie parisienne* ou *Paris se repeuple*, *Les Premières Communions* ou *Les mains de Jeanne-Marie* le sont certainement), ni que dans *Après le Déluge* ou *Le Bateau ivre*, quelque simple *décodage* permettrait de trouver, sous les images, des référents politiques suivant la logique d'allégories aussi fermées qu'étriquées. La lecture politique ne suppose ni l'escamotage, ni l'aplatissement d'autres aspects des textes. L'idée même de *décoder*, souvent convoquée ou discutée depuis les années 1960⁶, n'est pas forcément la meilleure pour caractériser la stratégie du poète, ni l'approche de ceux qui ont essayé de l'interpréter. S'il arrive qu'une équivalence soit en effet fréquente (comme celle entre cœur et phallus⁷), cette équivalence va rarement sans exceptions (dans *Le Cœur supplicié*, le cœur a visiblement un sens différent). L'interprétation exige des formes de déduction, d'inférence, bref la prise en compte d'un contexte, sémantique et le cas échéant référentiel, ce que les prétendus « décodeurs » ont le plus souvent parfaitement compris. Toujours est-il que ces tentatives dites de décodage, avec leurs aléas et parfois leurs naïvetés, ont été plus productives par leurs nombreuses trouvailles ou par les débats qu'elles ont suscités, que les discours de ceux qui, tenant surtout à ne pas être accusés d'alimenter le Mythe de Rimbaud, se sont contentés de recherches qu'il était possible d'accomplir dans un fauteuil, sans franchir le seuil d'une bibliothèque.

Partons de *Venus Anadyomène*, texte brillamment commenté par Michael Riffaterre⁸ à la lumière de la tradition des contre-blasons. Le critique récusait toute relation entre ce poème et l'histoire sociale ou l'idée que le poète se faisait de la féminité⁹. Théorisant une « gymnastique » que le texte imposerait au lecteur¹⁰, il espérait mettre ainsi le texte et son analyse à l'abri de l'arbitraire exégétique. Cela se comprenait face à ceux qui traitaient le poème comme un document permettant de prouver la misogynie homosexuelle du poète. C'était toutefois arracher le texte à son contexte et méconnaître les indices d'une relation retorse au lecteur, prié d'accepter la « loupe » que lui tend Rimbaud pour examiner, tel un détective ou (surtout) un inspecteur sanitaire, le corps de la femme et le corps du poème, afin de débusquer des « singularités qu'il faut voir à la loupe...¹¹ ». Le lecteur de 1870 pouvait noter que les rimes du second quatrain ne reprenaient pas, comme était censé le faire un sonnet orthodoxe, les « couleurs » du premier et donc inférer que Rimbaud suivait l'exemple des *Fleurs du Mal* où proliféraient de tels sonnets « libertins¹² ». Ce lecteur allait voir dans les mots en latin gravés sur les

reins de Vénus un indice portant sur la femme — s'agissant d'un tatouage, il ne pouvait s'agir que d'une prostituée — mais aussi sur l'homme, ces mots ne pouvant provenir de la femme, ni d'un souteneur. (« Les reins portent deux mots gravés : *Clara Venus* ; / — Et tout ce corps remue et tend sa large croupe / Belle hideusement d'un ulcère à l'anus. ») L'inscription est l'équivalent social du symptôme qu'est l'ulcère à l'anus, la chute de reins de Vénus étant également celle du sonnet. Car la légende de sculpture-caricature grinçante, apposée avant que cette femme exploitée n'en perde sa beauté, est l'œuvre d'un artiste ou d'un poète, comme l'est l'ulcère *vénerien* de Vénus. La rime *Vénus-anus* confirme que ce sonnet se veut baudelairien dans sa provocation scabreuse et qu'il doit programmer la réception énergique du poème : dégoût, irritation, dérision, admiration éberluée, la nature de l'affect dépendra des « caprices idéologiques du lecteur ». Poésie, donc, de l'effet ou des effets : effets sur le lecteur (une poésie impressive et non seulement expressive), effets dans le texte de causes que l'engagement interprétatif du lecteur doit exhumer.

Dans le cas de Michael Riffaterre, malgré sa prise en compte partielle de phénomènes synchroniques (notamment avec son concept finalement abandonné d'« architecteur »), cette réticence devant l'historicité du texte s'expliquerait peut-être par le fait que (comme Gérard Genette confronté aux aspects historiques et conjoncturels de la parodie¹³) le critique y voit l'irruption immaîtrisable de ce qui ne peut être vérifié : ce tourbillon de points de référence ne pouvant être abordé sous un angle uniquement linguistique, il requiert aussi une saisie encyclopédique, la connaissance d'événements aujourd'hui oubliés, la lecture d'œuvres qu'on ne lit justement plus. Phénomènes, donc, de l'Histoire et de l'histoire littéraire (zone censément infra-théorique — voire ancillaire — que certains poéticiens jugent peu digne de leur intérêt, un peu comme l'éphémère ne serait pas digne de la poésie qui aspire à l'éternité, selon une théorie... que Baudelaire battra en brèche). Les enjeux d'une telle conception sont lourds pour une œuvre irriguée par l'Histoire et qui s'acharne à accomplir son travail intertextuel de détournement et de sape, où la connivence (ou le conflit) avec le lecteur repose en partie sur le fait que dans le parodique, l'écrivain se présente comme un lecteur, en postulant une bibliothèque commune.

On retrouve la réticence de Michael Riffaterre devant l'historicité dans sa lecture de *Mouvement*. Le critique a été le premier à révéler que *mouvement de lacet* n'est pas que l'association personnelle des mots

mouvement et *lacet*, mais une expression ferroviaire toute faite. Selon la critique, si « nous ne savons plus ce que c'est qu'un *mouvement de lacet* », « notre ignorance même contribue à l'efficacité stylistique du mot : nous ne pouvons pas ne pas le remarquer en raison de l'apparente incompatibilité de *mouvement* et de *lacet* » ; « nous affaiblirons cette mise en relief et ferons un contresens poétique si nous restituons le sens technique, le sens par rapport aux choses ¹⁴ ». Il suffit cependant de lire ce qu'écrivent certains spécialistes des *Illuminations* ¹⁵ pour douter de la « perceptibilité obligatoire » de ce « phénomène stylistique ¹⁶ » : il fallait d'abord pouvoir reconnaître qu'il s'agit d'« un mot », d'une expression synthétique et non de deux mots associés librement. Il ne s'agit pas tant de supputer un référent (les « choses ») que d'explorer le « sens » du poème. Voici la dernière acception de *lacet* donnée par Littré : « on dit qu'un chemin de fer a un mouvement de lacet, quand il éprouve en marchant un mouvement latéral de va-et-vient ou de roulis, causé par un manque d'adaptation et d'ajustement entre les roues et la largeur des rails ». L'arche de Noé futuriste du capitalisme de *Mouvement*, emportant son « stock d'études », « roulant comme une digue » sous une « lumière diluvienne », se rattache ainsi au train, le symbole par excellence au XIX^e siècle du Progrès, mais qui pouvait facilement dérailler (le Progrès aussi bien que le train...) ¹⁷. La Science apportée et transportée par le navire en « mouvement », celle de la Bourgeoisie dont Alcide Bava avait représenté l'utopie encyclopédiste, économique et colonialiste, dans *Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs*, ne vise pas à accéder à la vraie lumière, mais à faire progresser les intérêts de ceux qui sont au gouvernail, à assurer par l'éducation un endoctrinement grâce à de prétendues connaissances de l'ordre naturel des choses (« l'éducation des races, des classes et des bêtes ») et à faire barrage au déluge populaire qui terrorise ce « bord fuyard ». Ce « mouvement » est à la fois celui d'une vélocité du progrès technologique, symbolisée tant par les bateaux à vapeur que par le train, et celui du « mouvement » au sens économique, voire bancaire (« mouvements de fonds », « de capitaux », etc.) ¹⁸. Dans le poème de Rimbaud, l'idée « mouvement de lacet » fait partie des éléments (*chutes, gouffre, trombes, strom*) qui sous-entendent que malgré son allure conquérante, le vaisseau pourrait couler (« le char de l'État navigue sur un volcan », disait Prudhomme...).

C'est cette importance d'un retour au contexte, à la *pensée* rimbaldienne, qui explique le nombre d'articles dans le présent volume consacrés aux rapports de cette pensée à l'idéologie ¹⁹ et au déjà-écrit ²⁰, les deux

aspects se rejoignant souvent. Mais s'il fallait proposer une « pragmatique de Rimbaud », il faudrait adjoindre comme dimensions capitales les analyses du style, de l'énonciation et des inscriptions génériques complexes de Rimbaud²¹, ainsi que de la versification du poète. Lorsque l'ouverture du *Châtiment de Tartufe* : « Tisonnant, tisonnant son cœur amoureux **sous** / Sa chaste robe noire [...] » présente une préposition monosyllabique à la rime, Rimbaud sait que les lecteurs « dans le coup » y verront une allusion à un vers érotique de Baudelaire qui proposait une césure d'une hétérodoxie analogue : « Tes nobles jambes, **sous** + les volants qu'elles chassent » (*Le Beau Navire*). Le déshabillage passe de l'érotisme à l'obscénité. De même, Rimbaud sait que les lecteurs du *Bateau ivre*, se trouvant devant deux césures scandaleuses de suite (« Je courus ! Et les **Pé+ninsules**²² démarrées / N'ont pas subi **tohu+bohous** plus triomphants »), risquent de penser au seul endroit où Baudelaire s'était permis un enchaînement de césures étonnantes, à savoir *Le Voyage*, le principal point de référence du *Bateau ivre*, les deux passages portant sur des situations d'affolement, de délire, figurées dans les rythmes perturbés du texte²³ :

*L'Humanité bavarde, + ivre de son génie,
Et folle, maintenant + comme elle était jadis,
Criant à Dieu, dans sa + furibonde agonie :
« Ô mon semblable, ô **mon** + maître, je te maudis ! »*

Loin de découler d'un formalisme frileux, le travail des métriciens explore une dimension pragmatique centrale du texte, lieu de clins d'œil, de perversions, d'un dérèglement « raisonné » de tous les sens poétiques²⁴. On peut en dire autant pour l'étude du latin chez Rimbaud car si notre connaissance des textes scolaires a grandement avancé, il reste beaucoup à dire sur les rapports entre Rimbaud et le latin²⁵.

*

Rimbaud fait partie d'une génération de poètes que la lecture de Baudelaire a poussée vers cet implicite revendiqué par Mallarmé : « *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le *suggérer*, voilà le rêve.²⁶ » Cette méthode, valant aussi bien pour la politique que pour tous les autres domaines sémantiques, est centrale pour une compréhension de Rimbaud, Verlaine ou Mallarmé. Elle est aussi le point d'articulation des approches critiques les plus fécondes²⁷. Poursuivies par des lexicographes, philologues et métriciens comme par les tenants de la poétique, de

l'herméneutique ou de la sociocritique, les recherches de ces trente dernières années prouvent l'extraordinaire précision de Rimbaud, ses compétences linguistiques et métriques, ses vastes lectures dans la poésie de l'époque, surtout une véritable *pensée* poétique qui procède par bonds, mais selon une succession de décisions réfléchies²⁸.

Dira-t-on que le défaut de la critique, irrémédiable, tient en partie à la difficulté précisément d'arriver à la hauteur de cette intelligence poétique qui peut sembler *trop* exigeante ? Sans doute, mais si ses efforts pour la comprendre mieux ont été payants, il serait absurde de prétendre que l'appréciation de cette œuvre exige que l'on comprenne chaque phrase d'un poème et toutes ses allusions, « vaste programme » comme dirait le Général et qui accorde une place un peu trop providentielle (voire narcissique) à la critique professionnelle. Quoique l'on ait souvent tenu *Les Illuminations* pour le parangon de l'œuvre « illisible », entraînant force apories herméneutiques et d'abondantes disputes, ce n'est pas pour autant que ce recueil a perdu sa force de frappe et sa capacité de communiquer. Sa popularité pour de jeunes lecteurs n'est pas dissociable de l'impression qui s'en dégage d'une énergie extraordinaire²⁹ qui nous vient en droite ligne de *Sensation*, d'un appétit existentiel qui rappelle aussi bien *Au Cabaret-vert* que *Les mains de Jeanne-Marie*, d'un goût pour le paradoxe (*Conte*), pour la devinette obscure (*H*) et pour l'humour anticlérical proto-surréaliste (*Dévotion*), tout cela s'ajoutant aux autres couleurs de la palette rimbaldienne : l'angoisse, la mélancolie, la frustration. Un désir de lumière, de Lumières, d'utopie considérée comme un lieu qui *n'existe pas*³⁰, mais qui devrait exister, ne serait-ce que dans les confins expérimentaux et imaginatifs du Poème : l'utopie serait déjà ébauchée dans le démontage, le détournement ou le contournement des *topoi*. On peut, évidemment, s'en tenir au formel, sans se préoccuper des sens — c'était ce que réclamait Isabelle Rimbaud³¹ —, mais qui ne sent que dans *Les Illuminations*, il y va de l'idée que se fait Rimbaud de l'existence même — et de futures existences possibles ?

Steve MURPHY

1. Dans *Rimbaud*, éd. A. Guyaux, *Cahiers de Littérature française*, 2, 2005, p. 66.
2. *Ibid.*, p. 64.
3. « Les *Illuminations* à l'heure de la Science », in *Die Erfindung des Unbekannten. Wissen und Imagination bei Rimbaud / L'Invention de l'inconnu. Science et imagination chez Rimbaud*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, p. 97. Voir dans ce volume l'article d'A. Bardel.
4. Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 330 et 332.
5. Voir notamment C. De Mulder, *Leconte de Lisle entre utopie et république*, Rodopi, 2005.
6. Voir par exemple G. Pomet, « Faut-il “décoder” Rimbaud ? Note sur l'interprétation de *Dévotion* », *Revue des Sciences humaines*, janv.-mars 1969, p. 73-81.
7. M. Ascione et J.-P. Chambon, « Les “zolismes” de Rimbaud », *Europe*, mai-juin 1973, p. 114-132.
8. Nous critiquerons ici des aspects de deux exégèses du regretté Michael Riffaterre, mais nous affirmons très sincèrement notre admiration pour ses travaux, qui font partie des approches théoriques de la poésie les plus passionnantes du XX^e siècle.
9. *La Production du texte*, Le Seuil, 1979, p. 93-97.
10. *Ibid.*, p. 10.
11. C'est à M. Ascione que l'on doit la mise en évidence de cette consigne de lecture.
12. Voir M. Murat, *L'Art de Rimbaud*, Corti, 2002, p. 198 *sq.*
13. S. Murphy, « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », in *Rimbaud, textes et contextes d'une révolution poétique, Parade sauvage*, 2004, p. 77-126.
14. *Op. cit.*, p. 40. Nous reprenons ici une critique développée par Br. Claisse, « “Le mouvement de lacet” : un slogan en moins pour l'autonomie du poétique », *Parade sauvage*, 19, 2003, p. 117-146.
15. Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. A. Guyaux, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 977.
16. *Op. cit.*, p. 15.
17. Cf. la lettre du 15 mai 1871 : « Les premiers romantiques ont été *voyants* sans trop bien s'en rendre compte : la culture de leurs âmes s'est commencée aux accidents : locomotives abandonnées, mais brûlantes, que prennent quelque temps les rails. » Dans *Nocturne vulgaire*, l'allusion sardonique de Vigny dans l'expression « maison de berger de ma niaiserie » compare le mouvement du carrosse rococo où se trouve le narrateur, qui « vire sur le gazon de la grande route effacée », non seulement à l'objet éponyme de *La Maison du berger*, mais au déraillement du train évoqué par un passage très célèbre de ce poème.
18. Ce qui explique le « Boulevard sans mouvement ni commerce » du poème traditionnellement intitulé *Bruxelles*, puis désigné par son incipit « Plates-bandes d'amaranthes [...] » (nous restituons le *h* du manuscrit ; nous pensons que le poème devait s'intituler *Juillet*), où *mouvement* et *commerce* sont des termes qui convergent avec les connotations mercantiles, haussmanniennes, de « boulevard[t/d] ». Ces associations ressurgissent dans *Les Illuminations*, dans *Villes* (« Ce sont des villes ! ») : « je suis descendu dans le mouvement d'un boulevard de Bagdad » et dans *Solde* : « À vendre les habitations et les migrations, sports, féeries et comforts parfaits, et le bruit, le mouvement et l'avenir qu'ils font ! » (sur ce poème voir ici même l'analyse de Br. Claisse), ce qui rattache cette évocation à celle de *Mouvement* : « Le sport et le confort voyagent avec eux ». Cette convocation d'homéotéleutes reprend dans les deux poèmes des concepts fortement liés à l'épicentre du capitalisme colonisateur, l'Empire britannique, d'où le choix de ces deux mots importés de la langue anglaise. Ce lien entre *Mouvement* et *Solde* permet de comprendre que l'utopisme du premier est aux antipodes de celui du poète.
19. Voir ici les articles de Chr. Planté, A. Bardel, J.-P. Bobillot, Br. Claisse, A. Vaillant, S. Whidden...

20. Voir les interventions de R. Chambers, G. Dessons, D. Ducoffre, Y. Frémy et D. Sangsue.
21. Voir notamment ici O. Bivort, Y. Nakaji et Chr. Bataillé.
22. Ou, en suivant une logique de décomposition morphologique, ici tentante : « pén+insules ».
23. Voir B. de Cornulier, « “Peindre sur les ténèbres”. À propos de Baudelaire », in *Autour de Baudelaire et des arts. Infinis, échos et limites des correspondances*, Tunis, Cahiers du C.E.R.E.S., éd. F. Benzina, à paraître
24. Voir ici les textes de B. de Cornulier, G. Dessons et Ph. Rocher.
25. Question ouverte ici par l'article de M. Dominicy. Voir notamment les contributions de M. Ascione à Rimbaud, *L'œuvre-vie*, éd. A. Borer et al., Arléa, 1991, et de George Hugo Tucker à Rimbaud, *Œuvres complètes*, t. II, Champion, 2007. Trois rapides exemples de cette importance. Dans *Venus Anadyomène*, la rime *Venus-anus* joue sur *anus* au sens de « vieille femme » (M. Ascione, « Hypothèses sur quelques détails de sens », *Centre culturel A. Rimbaud*, 9, 1984, p. 23). Dans *Mouvement*, l'expression « Ils emmènent l'éducation » ne ressemble pas à celle de *Ville* — « Ces millions de gens [...] amènent si pareillement l'éducation [...] » — par hasard, mais par le recours à l'étymologie d'*éducation* (*educatio* et *educare*, de *ducere*, « conduire »). C'est cette même prégnance de l'étymologie qui contribue aux accents comminatoires de l'avant-dernier paragraphe d'*Une saison en enfer*, où l'entrée dans les « splendides villes » (des villes qui brillent par leur lumière artificielle) est l'œuvre d'un sujet collectif *armé* : « Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes. » : cette patience qui brûle reprend sourdement les menaces de *L'Orgie parisienne* ; les villes pourront briller bientôt d'une lumière incendiaire.
26. Réponse à l'enquête sur l'évolution littéraire de Jules Huret.
27. Exception faite, naturellement, pour la biographie et pour la recherche d'inédits, les découvertes de P. Taliervo et P. Michel étant rattachées ici dans les articles de J.-P. Bobillot et J. Encinas respectivement.
28. Voir en particulier le livre décisif de P. Brunel, *Rimbaud, projets et réalisations*, Champion, 1983.
29. Concept au cœur du travail de Y. Frémy (« *Te voilà, c'est la force.* » *Essai sur Une saison en enfer de Rimbaud*, Éditions Classiques Garnier, à paraître).
30. Pour nous, les fleurs arctiques qui « n'existent pas » relèvent d'une logique d'Utopie ou encore de Nemo (personne), personnage vernien qui incarne un projet libertaire et anticolonialiste auquel *Barbare* pourrait faire allusion (voir J.-L. Steinmetz, « Pacotilles pour *Barbare* » in *Les Illuminations ; un autre lecteur*, éd. P. Piret, *Les Lettres romanes*, 1994, p. 65-74 et B. de Cornulier, « *Anti-barbare et viande saignante* ; surimpression sémantique dans une *illumination* », *Parade sauvage*, 13, 1996, p. 62-76), comme *Génie* du reste.
31. « Ce n'est pas pour le fond qu'a été publiée une édition des *Poésies complètes* d'Arthur Rimbaud [...] c'est pour la forme merveilleuse de cette littérature inimitable qu'on a réédité cela. » (Lettre à P. Berrichon dans M.-Y. Méléra, *Ebauches*, Mercure de France, 1937, p. 108-109).