

LES VILLES de Rimbaud

Philippe ALÈS

« Le rythme et les effets de sonorités échappent à l'analyse, mais retentissent profondément en nous avec tout le mystère d'une étonnante magie verbale. »

(Commentaire du manuel LAGARDE & MICHARD sur les Illuminations de Rimbaud, XIX^e, P. 519).

CE QU'IL FAUT DÉMONTRER

L'appréciation citée en exergue, sous l'apparence d'une constatation, est en fait directement *conative*, au sens de Jakobson : n'analysez pas, n'expliquez pas, ne réfléchissez pas, mais admirez passivement et profondément. Nous en prendrons le contre-pied. Nous voudrions contribuer à déterminer ce que la pratique scripturale de Rimbaud a de radicalement nouveau. L'analyse que nous allons proposer, et qui a été effectuée dans une Terminale d'une dizaine d'élèves présuppose théoriquement et pédagogiquement qu'on sache déjà structurer minutieusement un texte (on avait exposé auparavant les instruments d'analyse de Jakobson et donné l'explication de la GÉANTE de Baudelaire par N. Ruwet) et qu'on ait quelque idée d'une justification théorique des anagrammes de Saussure (on avait auparavant rendu compte du traitement des lapsus par Freud et esquissé la conception psychanalytique du rêve).

Il est clair en effet que si notre texte met en jeu des processus qui sont également à l'œuvre dans le rêve (par exemple : le mot traité comme une chose, c'est-à-dire à partir de son seul Sa) il ne peut lui-même absolument pas être considéré comme un rêve ou une hallucination : il n'en a pas les caractères fondamentaux. C'est dire que la représentation que Rimbaud se fait lui-même de sa propre pratique ne nous satisfera pas : « il faut être voyant, se faire voyant, par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. » C'est dans le texte que nous chercherons la spécificité du texte. Derrière l'apparente destruction de toute cohérence dans le poème, nous chercherons à démontrer *en quoi ce dérèglement du texte, ou plutôt ce dérèglement des sens du texte, est particulièrement raisonné.*

VILLES

(1) Ce sont des villes ! C'est un peuple pour qui se sont montés ces Alleghany et ces Libans de rêve ! (2) Des chalets de cristal et de bois qui se meuvent sur des rails et des poulies invisibles. (3) Les vieux cratères ceints de colosses et de palmiers de cuivre rugissent mélodieusement dans les feux. (4) Des fêtes amoureuses sonnent sur les canaux pendus derrière les chalets. (5) La chasse des carillons crie dans les gorges. (6) Des corporations de chanteurs géants accourent dans des vêtements et des oriflammes éclatants comme la lumière des cimes. (7) Sur les plates-formes au milieu des gouffres les Rolands sonnent leur bravoure. (8) Sur les passerelles de l'abîme et les toits des auberges l'ardeur du ciel pavoise les mâts. (9) L'écroulement des apothéoses rejoint les champs des hauteurs où les centaures s'éraphiques évoluent parmi les avalanches. (10) Au-dessus du niveau des plus hautes crêtes, une mer troublée par la naissance éternelle de Vénus, chargée de flottes orphéoniques et de la rumeur des perles et des conques précieuses, / la mer s'assombrit parfois avec des éclats mortels.

(11) Sur les versants des moissons de fleurs grandes comme nos armes et nos coupes, mugissent. (12) Des cortèges de Mabs en robes rousses, opalines, montent des ravines. (13) Là-haut, les pieds dans la cascade et les ronces, les cerfs têtent Diane. (14) Les Bacchantes des banlieues sanglotent et la lune brûle et hurle. (15) Vénus entre dans les cavernes des forgerons et des ermites. (16) Des groupes de beffrois chantent les idées des peuples. (17) Des châteaux bâtis en os sort la musique inconnue. (18) Toutes les légendes évoluent et les élans se ruent dans les bourgs. (19) Le paradis des orages s'effondre. (20) Les sauvages dansent sans cesse la fête de la nuit. (21) Et une heure je suis descendu dans le mouvement d'un boulevard de Bagdad où des compagnies ont chanté la joie du travail nouveau, sous une brise épaisse, circulant sans pouvoir éluder les fabuleux fantômes des monts, où l'on a du se retrouver.

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

(A. Rimbaud : ILLUMINATIONS)

1. *Le dérèglement.*

Ce texte est une suite d'énoncés juxtaposés sans aucune articulation sémantique de type temporel ou causal. Tous les verbes des vingt séquences centrales sont au présent, si bien qu'il est impossible de savoir si ces événements sont censés se succéder ou coexister, combien de temps ils durent, à quoi ils aboutissent (Cf 15 : *Vénus* entre, mais venant d'où ? pour quoi faire ?). Aucun personnage n'apparaît (*Vénus* exceptée) plus d'une fois : il n'y a donc pas suite d'aventures arrivant à un ou plusieurs personnages : la « logique du récit » est brisée. On remarquera en particulier l'absence significative de tout pronom *il* ou *elle*, (Cf l'absence en 10 de reprise pronominale et la répétition surprenante *une mer / la mer*) comme si chaque signe devait apporter une information absolument nouvelle. Chaque phrase se trouve ainsi radicalement isolée des précédentes. Il ne s'agit pas davantage de la description d'un lieu, fût-il imaginaire (« *de rêve* »), car les éléments de localisation sont sans rapport entre eux (*mer, montagnes,*

cavernes, bourgs, banlieues, Bagdad...). Enfin, certains énoncés paraissent tout à fait asémantiques, sans que le contexte permette (et pour cause) de leur assigner aucune valeur métaphorique (**la mer au-dessus des crêtes, les fleurs mugissent, la lune hurle**).

2. Premiers éléments de cohérence.

La plupart des huit noms propres relèvent d'un univers de légendes, que ce soit directement (mythologie gréco-latine : **Vénus, Diane, Bacchantes**), par l'intermédiaire de la littérature (**Roland** ; la reine **Mab** est un personnage de la féerie anglaise utilisé par Shakespeare) ou par référence aux contes orientaux très en vogue au XIX^e (Cf Nerval, Nodier) : **Liban, Bagdad**.

Se retrouve aussi dans tout le poème l'opposition sémique /haut/ (**cimes, hauteurs, crêtes, monter, Liban, Alleghanys,...**) vs /bas/ (**gorges, ravines, abîmes, descendre dans Bagdad,...**)

3. Le problème de Vénus.

Un seul nom propre est répété, **Vénus**, (deux fois) et cette répétition est significative puisqu'elle fait apparaître **Vénus** aux deux pôles de l'axe sémique de la hauteur :

au-dessus du niveau des plus hautes crêtes (10)
dans les cavernes (15)

Ce fonctionnement si particulier laisse entendre que l'un des aspects principaux du poème doit être la célébration de l'amour (Cf **les fêtes amoureuses (4)**). Or, le système demande à être complété : le signe **cratère (3)** constitue une conjonction de **caverne** et de **crête**, tant au niveau du Sa (c, a, è, r de **caverne** / c, r, è, t de **crête**) qu'au niveau du Sé (le cratère est typiquement ce qui fait communiquer le haut avec le bas) ; on s'attendrait donc, en cet endroit, à une troisième apparition de **Vénus**, ce qui n'est cependant pas le cas. S'il faut en croire Saussure, un texte dédié plus particulièrement à telle ou telle divinité est susceptible d'en répéter le nom sous la forme cachée de l'anagramme : serait-ce le cas ici ? Une analyse un peu poussée du syntagme où apparaît « cratère » fournit d'abord un anagramme assez peu convaincant (parce que graphique et non purement phonétique, parce que dispersé sur une trop grande distance) :

ViEux... ceiNts... rUGiSsent (3) (1)

De plus, l'anagramme **Vénus** n'est décelable nulle part ailleurs dans le texte. Lorsque Saussure ne trouvait pas **Vénus**, il cherchait Aphrodite ; ici, c'est Eros qui va se multiplier dans le Sa :

vieux cratERes ceints de coLOSses (3)
dEs coRpOraSions (6)
IEs ROlands Sonnent (7)
centORESses (9)

autant d'anagrammes beaucoup plus satisfaisants, puisque contenant chacun les quatre phonèmes d'Eros très rapprochés, et les contenant, pour les trois premiers, dans l'ordre exact. S'il est impossible, dans la seconde partie du

(1) S'y trouvent pourtant ses os (colosses) et ses seins (ceints). En outre, nous sommes dans un volcan, demeure de Vulcain, son époux.

texte, d'en trouver d'aussi manifestes, notons (nous y reviendrons) les anagrammes « déformés » :

IEs RONSeS (13) et, graphiquement, **forGERONS** (15).

Dès lors que le dérèglement se traduit par une absence de cohérence et de continuité sémantique, c'est le Sa qui prend le relais : une phrase succèdera à une autre, non pour en compléter le sens, mais comme engendrée phonétiquement par celles qui la précèdent.

Nous n'en voulons à nouveau pour illustration que Vénus, qui apparaît (10) accompagnée de **flottes orphéoniques** (anagramme d'Orphée) : Orphée qui, comme Vénus ici, fonctionne dans la mythologie comme lien entre le haut et le bas puisqu'il descend aux enfers. Ce rapport de Vénus au mythe d'Orphée est anagrammatiquement confirmé d'une double façon lors de la seconde apparition de Vénus :

enfer/ **dANs les cavernes des Forgerons et des ERmites** (15)
Orphée/ **dEs FORgerons**

On remarquera qu'en fait c'est la totalité de la phrase 15 qui est phonétiquement surdéterminée : le verbe « entre » (= antre) n'est que le redoublement anagrammatique de « cavernes » tandis que la dernière syllabe de la phrase vaut comme Sa phonétique de « mythes », dont le rapport à Vénus est clair et l'importance dans l'organisation du poème indiscutable (Cf d'ailleurs un peu plus loin la mention des **légendes** (18). Ces jeux phoniques, qui pourraient passer pour l'exception, sont, dans ce texte, la règle.

4. *Le chant.*

Que toute progression sémantique cohérente soit brisée, et qu'elle le soit au profit *d'un autre fonctionnement*, cela apparaît nettement dès le début du texte ; le rôle habituel d'un titre est en effet d'annoncer ce dont il va être question, d'indiquer le thème principal du texte ; or, l'indication est ici totalement inexacte. Le thème de la ville affiché dans le titre ne sera pratiquement pas développé, sinon en (2) de manière allusive et incomplète : la phrase n'a pas de verbe principal (nous exceptons la seule mention de **Bagdad** en 21, qui est isolée et ne donne lieu à aucune description).

C'est que dès le début, le sens va se construire anagrammatiquement ; le premier effet notable de Sa (en 1) est la répétition phonétique (et principalement phonétique, puisqu'il y a dissymétrie graphique et syntaxique) : **CE SONT / SE SONT**. Ce ne sera donc pas le Sé du titre, mais une interprétation anagrammatique de ce Sa dûment répété (= **ce son**) qui engendrera les cinq premières véritables phrases du texte (« véritables », par opposition à 2, phrase sans verbe principal, et par opposition à 1 qui *désigne* « villes » et « peuples » sans les faire entrer dans aucun procès) :

- « les cratères **RUGISSENT** » (3)
- « les fêtes **SONNENT** » (4)
- « la chasse des **CARILLONS CRIE** » (5)
- « **CHANTEURS géants** » (6)
- « les Rolands **SONNENT** » (7)

5. *Concrétisation phonique et syntaxique de l'opposition /haut/ vs /bas/.*

Trois (et seulement trois) de nos noms propres contiennent les phonèmes

/b/ et /a/ de « bas » ; on peut montrer avec précision que la localisation spatiale que leur assigne le poème (ie au niveau du Sé) est directement fonction de leur structure phonétique : **B**Agdad (21) est spécifiquement en bas, puisqu'on y **descend**. Pour ce qui est des **Mabs**, le problème est un peu plus complexe : les phonèmes de « bas » s'y trouvent inversés, ce qui explique que les **Mabs**, ne se trouvant certes pas en haut, soient cependant en train de **monter** (le premier phonème de **Mab** étant d'ailleurs celui de **monter**). Enfin, la localisation en altitude des **Bacchantes** est incertaine : nous verrons plus loin que c'est précisément cette imprécision qui est surprenante, et qu'elle s'explique justement par la nature de son Sa.

D'autre part, on constatera que *tous* les compléments circonstanciels de lieu désignant explicitement une altitude élevée sont situés en tête de phrase (si on préfère : en *haut* de l'énoncé) :

Sur les plates-formes (7)

Sur les passerelles et les toits (8)

Au-dessus du niveau des plus hautes crêtes (10)

Sur les versants (11)

Là-haut (13)

tandis qu'au contraire tous les autres types de complément de lieu, qu'ils expriment directement la profondeur (par exemple : **dans les gorges** 5) ou qu'ils soient neutres quant à la hauteur (par exemple : **sur des rails** 2) **parmi les avalanches** 9) sont toujours rejetés hors de la position initiale ; au premier abord, on pourrait soulever comme une objection la construction de la dix-septième séquence :

Des châteaux bâtis en os sort la musique inconnue.

où le syntagme initial, qui n'indique aucune localisation en altitude, est cependant un complément de lieu (marquant l'origine) ; or, l'autre problème posé par ce syntagme est l'explication du terme « **os** », qui paraît n'avoir absolument aucun rapport avec le contexte et dont l'utilisation comme matériau de construction d'un château est rien moins que surprenante. Ces deux contradictions se résolvent d'être rassemblées : « **os** » est anagrammatiquement surdéterminé comme **haut** (ce qui du reste est entièrement conforme à la prononciation de « **os** » pensé comme un pluriel) et le paradigme des compléments de hauteur demeure parfaitement cohérent.

6. Un centre et deux parties.

On remarquera tout particulièrement le tiret de la phrase 10 : il est unique en son genre (on ne retrouve nulle part ailleurs un tel signe de ponctuation), il partage presque exactement le texte en deux parties égales et il vient couper avant même son achèvement un début de phrase où **Vénus**, et dans un mythe tout à fait « dérégulé », apparaît pour la première fois. Cette coupure produit à l'intérieur même de la phrase 10 une opposition sémantique manifeste :

naissance éternelle / éclats mortels (2)

opposition sémantique caractéristique d'une dégradation qu'accompagne celle de la mer (seul élément de la phrase à traverser le tiret : **une mer / la mer**) : **la mer s'assombrit.**

(2) Transformation anagrammatiquement annoncée (si l'on veut) dans la **ruMEUR** des perles.

Il faut maintenant considérer que ce tiret opère une rupture significative pour l'ensemble du texte, divisé par là en deux parties (I & II) ; en effet c'est bien l'ensemble du texte et non la seule phrase 10 que concerne le procès d'assombrissement : il n'y a qu'en I qu'on trouve mention explicite d'une lumière éclatante (3) : **dans les feux / 6 : des oriflammes éclatants comme la lumière des cimes / 8 : l'ardeur du ciel**) et il n'y a en revanche qu'en II qu'on puisse trouver des références directes ou indirectes à la nuit (14 : **la lune / 20 : fête de la nuit /** et même à la rigueur 22 : **mes sommeils**).

En structurant davantage, nous allons parvenir à réduire encore l'impression de désordre chaotique que ne peut manquer de laisser la trop grande rapidité d'une simple lecture. La partie I exclut radicalement toute forme pronominale « subjective » renvoyant au locuteur, à l'auteur du poème ; il est au contraire fait référence au locuteur dès le début de la partie II :

fleurs grandes comme NOS armes et NOS coupes (11).

Cette référence institue d'emblée une distance entre le monde (imaginaire) décrit et le monde de celui qui le décrit ; l'opposition entre les deux parties va pouvoir être considérée comme une opposition entre le rêve (I ; cf de rêve 1) et un certain retour à la réalité (II). Ce retour au réel se confirme d'ailleurs d'un certain retour à l'expression des rapports temporels : la partie II est la seule à contenir des adverbes de temps (10 : **parfois**, 20 : **sans cesse**, 21 : **et une heure**) et elle est aussi la seule à nous orienter vers l'avenir (22 : **rendront**).

Le locuteur apparaît trois fois dans cette seconde partie ; chaque apparition constitue une étape dans un processus de séparation croissante d'avec le monde du rêve :

Dans la phrase 11, la comparaison (**fleurs grandes comme nos armes et nos coupes**) indique à la fois la présence du locuteur comme observateur et sa non-appartenance au monde décrit.

En 21 (**je suis descendu dans (...) Bagdad**) s'effectue un passage physique à l'exclusion totale du monde d'en-haut dont les habitants sont maintenant clairement désignés comme imaginaires : **fabuleux fantômes**.

Enfin, en 22 (**Qui me rendra cette région ?**), le regret manifeste que la séparation est désormais pleinement accomplie. Partis de l'illusion qu'est le « rêve » (1), nous aboutissons à la réalité sur laquelle il se fonde, les **sommeils** (22).

Récapitulons : la partie II revient à la réalité en ce qu'elle récupère la mort, le temps, le locuteur et ses sommeils ; elle est nettement moins euphorique que la partie I et c'est pourquoi elle ne peut plus présenter d'anagrammes d'Eros que dégradés (**les ronces**).

7. *Le son du moi.*

Nous nous occuperons ici du début de cette partie II. La première « vraie » phrase de la partie I (3 : **les cratères rugissent**) pouvait passer pour une assez simple métaphore ; en revanche, il est beaucoup plus difficile d'interpréter ainsi la première « vraie » phrase de II (c'est-à-dire, en écartant 10 qui chevauche les deux parties : **les fleurs mugissent**), ce qui conduirait à une assimilation métaphorique des fleurs à des vaches absolument pas

justifiée par le contexte (3). L'explication qui s'impose ici nécessite de prendre en compte d'une part le parallélisme structural entre les phrases 3 et 11, premières « vraies » phrases de chaque partie, qui surdétermine le parallélisme phonétique de leurs verbes (**rugissent** / **mugissent**), d'autre part une analyse de **moisson**, dont le premier phonème est répété à l'initiale du verbe dont ce terme est le sujet. Le problème devient donc : qu'est-ce qui détermine ici l'occurrence de **moissons** ?

Très simplement : la partie I nous avait fait entendre uniquement les « sons » des mythes et du rêve tandis que la suite se caractérisait (on l'a vu) de ce qu'elle réintroduisait le locuteur ; la partie II sera donc celle qui nous permettra d'entendre les « sons » des hommes (16 : **idées des peuples** /et même, à la rigueur, 17 : **la musique des châteaux**/ 21 : célébration du travail dans Bagdad) et, avec une force croissante, les « sons » du moi. D'où la **MOI-SON**.

8. *Le niveau de la mer.*

Il est amusant de voir apparaître la mer au centre exact (c'est-à-dire à mi-hauteur) d'un texte fondé sur l'opposition entre *haut* et *bas*. Cette « mer » est manifestement ambiguë : elle accouche de Vénus, on pourrait même dire qu'en traversant le tiret elle accouche de la partie II, c'est-à-dire du locuteur ; elle est bien, comme *mère*, une réponse possible à l'interrogation finale du texte. Elle engendre en tous cas dans chaque partie un système indiscutable d'anagrammes.

La première phrase de la partie I, à ne plus contenir le sème /son/ (8), annonce métaphoriquement la mer par des termes relevant du champ sémantique de la navigation (**passerelles**, **pavoise**, **mâts**), annonce d'un sème /liquide/ qui surdétermine également en anagramme **auBERGES** (voire **EAUberges**) dont rien d'autre ne justifie sémantiquement l'insertion.

L'apparition de Vénus dans la mer (10) surdétermine, jusqu'à sa seconde apparition (15), une présence significativement insistante du sème /liquide/, directement ou en anagrammes :

VERSE-ant (11)

nos coupes (11)

des ravines (12), puisqu'à la différence du terme « ravin », « ravine » désigne le torrent même qui a creusé son lit.

la cascade (13)

le verbe **têter**, également en 13.

les Bacchantes (14), prêtresses du dieu du vin.

SANGlottent (14)

enTre dans les cAVERNES : tavernes (15)

Mais dans la seconde partie, la mer ne renvoie pas seulement au sème /liquide/, elle possède aussi des « éclats mortels », c'est-à-dire qu'elle introduit le sème /destruction/, qui va apparaître d'une manière analogue ; les deux systèmes sont d'ailleurs explicitement mis en rapport par l'association de leurs instruments : les **armes**, qui servent à briser, et les **coupes**, qui

(3) Ridicule que ne craint pourtant pas certaine édition de Rimbaud qui voit là une marque d'« animisme » !

servent à boire (11). L'intersection des deux ensembles de termes concernés étant le **sang**, liquide résultant de la destruction. D'où le système de la destruction :

assomBRIS (10)

éclats (10)

VERSE/SANG (11)

moissons (11)

COUPEs (11), compris anagrammatiquement comme forme du verbe *couper*.

armes (11)

CASSEcade (13)

la lune brûle (14) (le « **SANGlottent** » de la phrase précédente déterminant sans doute par le biais de la couleur rouge le type de destruction de la lune proposé ici).

9. Fonctionnements locaux fondés sur les jeux de Sa.

Nous allons maintenant énumérer, dans le désordre et sans aucune ambition d'exhaustivité, un certain nombre de remarques de détail. Si dispersées qu'elles soient, elles concourent toutes à démontrer que dans ce texte l'apparente incohérence sémantique n'est que l'effet d'un travail produisant un autre type de cohérence.

a) Le verbe **accourent** (6) n'a d'autre détermination qu'anagrammatique : il vient s'inscrire entre la **chasse** (5) et le **son** (du cor) des **Rolands**, soit phonétiquement A COURRE, relevant par là du champ sémantique de la chasse qui inclut encore, plus loin, les **armes** (11), la déesse **Diane** et les **cerfs** (13), et, dans une acceptation au moins du terme, les **élans** (18), qui sont des cervidés.

b) L'apparition des **Rolands** (7), c'est-à-dire la référence à la légende de Roncevaux, est surdéterminée à l'intérieur de la phrase précédente dans ses aspects géographiques (**cimes**), militaire (**oriflammes**), épique (les chanteurs **géants**), et, en anagramme, musical (**CORporations**).

c) On notera les similarités phonétiques **Libans / Banlieues**, **CH-AN-T-EU-R gE-ANT / CH-AN dEs hauT-EU-R** (6/9). On remarquera que dans 3-4-5-6 le passage d'un énoncé au suivant s'appuie sur une similarité de Sa entre terme final d'une phrase et terme initial de la suivante :

Feux/Fêtes 3/4

CH-A-lets/ CH-A-sses 4/5

g-OR-ges/ c-OR-p-OR-ations 5/6

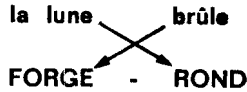
De même, le verbe de 5, sémantiquement très inattendu, est phonétiquement déterminé puisqu'il est constitué de trois phonèmes inclus dans son sujet : **C-a-R-l-lons / C-R-l-e**. Quant au complément **gorges**, il est en fait triplement déterminé ; on connaît son appartenance au système *général* des oppositions d'altitude et au système *local* d'articulation entre 5 et 6 ; à cela doit s'ajouter une détermination *régionale* renvoyant au système des phrases « sonores » de la partie I : les **gorges** sont bien, en un autre sens, les instruments de production des **cris**.

d) La réapparition de **Vénus** (15) est déterminée par la distribution des voyelles dans la phrase qui précède (**et la lune brûle et hurle**, soient un a,

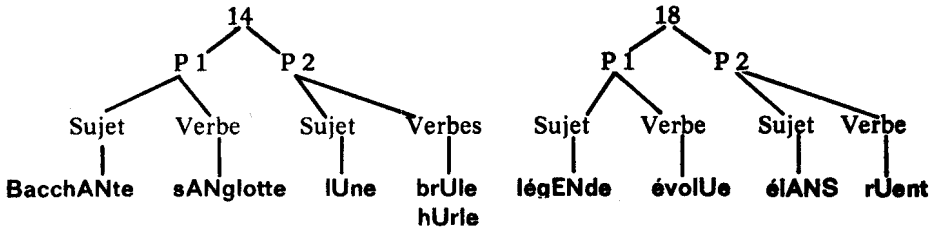
mais surtout deux é et trois u, qui sont les deux voyelles de Vénus). Par ailleurs, constatons que le sème /isolement/ mis en jeu dans **ermites** est redoublé anagrammatiquement (**DES ERmites** = désert) et détermine par opposition le début de la phrase suivante (**des groupes...**).

e) Une synonymie permet d'associer les prédicats **rugissent dans les feux** et **brûle et hurle** (3 et 14), ce qui ne saurait surprendre quand on remarquera que, d'une certaine façon, les **cratères** font partie de la lune.

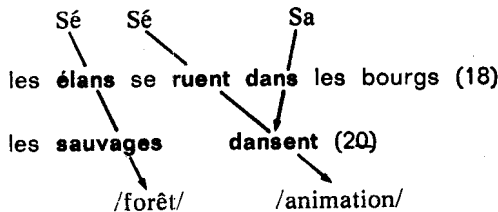
Ajoutons la détermination par anagrammes de 14 à 15 :



f) Il n'y a dans le texte que deux phrases (14 et 18) qui soient constituées de deux propositions coordonnées, soit de type **P1 & P2**. Cette similarité se redouble d'un fonctionnement remarquable des phonèmes **u** et **an** : en 14, le sujet et le verbe de P1 contiennent **an**, le sujet et les verbes de P2 contiennent **u** ; en 18, ce sont les sujets de P1 et de P2 qui contiennent **an**, ce sont les verbes de P1 et de P2 qui contiennent **u**. Soit le schéma



g) On figurera par un schéma l'engendrement de 20 par 18 :



Le début de 21 est également déterminé par les trois phrases qui le précèdent. On y retrouve le sème /animation/ dans **mouvement** tandis que le verbe **descendre** reprend le **s'effondre** de 19 et que le **boulevard** (qui inclut phonétiquement **BOURG**) peut être sémantiquement considéré comme partie du **bourg** (18) et équivalent d'une interprétation anagrammatique du verbe **ruent** (= rues) de 18.

10. Les mythes.

a) Les personnages légendaires (faut-il dire qu'on peut en lire l'aveu anagrammatique dès 3 : **mél-O-DIEU-ement** ?) apparaissent tous en hauteur :

- les Rolands sur les plates-formes (7)
- Vénus au-dessus des crêtes (10)
- les centaresses dans les champs des hauteurs (9)
- les Mabs montent (12)
- Diane est là-haut (13)

Ils sont d'ailleurs explicitement qualifiés en 21 de **fabuleux fantômes des monts**. Seule Vénus peut aussi apparaître en bas : c'est elle qui sert de lien entre le bas et le haut, entre le réel et l'imaginaire.

Se pose derechef le problème de **Bacchantes**, dont l'altitude n'est pas précisée : il est clair qu'il serait anagrammatiquement contradictoire de placer les **BACchantes** en haut. Cette contradiction qui traverse **Bacchantes** explique la position particulière de celles-ci par rapport aux autres dieux : ce sont les seules divinités à être tristes (comme, d'ailleurs, à manifester un sentiment quelconque) ; du reste, leur association à **banlieues** dans un texte dénommé **VILLES** consacre clairement leur situation marginale.

b) Chacun de ces mythes subit une déformation : Roland et Mab se voient multipliés (**les Rolands, les Mabs**) ; **Vénus** voit sa naissance marine surélevée ; **Diane**, qui devrait chasser les cerfs, les allaite ; enfin les **centaures**, déjà produites par la déformation des **centaures**, sont séraphiques, c'est-à-dire angéliques (d'où le mythe fortement composite : femme + cheval + ange). Là encore le texte énonce lui-même son propre travail : **toutes les légendes évoluent** (18), phrase ambiguë qui peut s'appliquer soit à l'histoire réelle, soit à la transformation des légendes opérées dans le poème lui-même. Elle est d'ailleurs immédiatement illustrée par une déformation de mythe on ne peut plus violente : **le paradis s'effondre** (19).

11. 18.

Cette phrase met en présence les légendes, lieu où les hommes affaibulent, et les bourgs, lieu où les hommes vivent. La coordination de deux propositions dont l'une énonce une transformation lente au cours du temps (**les légendes évoluent**) et l'autre un mouvement rapide dans l'espace (**les élans se ruent**) rend l'ensemble difficile à interpréter ; si bien que l'interprétation d'**élan** comme animal ne saurait exclure totalement d'autres possibilités. Réciproquement, le voisinage de la deuxième proposition suggère a posteriori la possibilité de comprendre aussi **évoluent** comme un mouvement dans l'espace.

Force est bien, de ce point de vue, d'effectuer le rapprochement avec 9 :

les centaures évoluent parmi les avalanches (9)

les légendes évoluent (18)

système dans lequel **avalanches** est l'analogie d'**élans** (au sens plus abstrait de mouvement) qui se ruent. Or, si l'on admet que « l'écroulement des apothéoses » est un cas manifeste d'évolution de légende, on constate que la phrase 9 présente séparément les deux sens possibles d'**évoluent** en 18, en annonçant de plus leur conjonction prochaine :

l'écroulement des apothéoses rejoint les champs où les centaures évoluent !

Une précision sur cette phrase 9 : la juxtaposition du concret et de l'abstrait y est encore plus manifeste qu'en 18 (**écroulement d'apothéoses / avalanches**) ; mais surtout, quand on se rappelle qu'une apothéose est, à proprement parler, l'élévation d'un homme (d'un empereur défunt) au rang des dieux, son écroulement est le signe d'un élément sémantique fondamental dans le fonctionnement du poème, à savoir l'impossibilité pour l'homme réel de se hisser dans le monde de l'imaginaire et de la légende.

La seconde proposition de 18, quant à elle, se montre phonétiquement très similaire à 7 :

LES / é / LANs / Se / ruent / dans / Les / BOURGs / (18)
 LES / Ro / LAN / Son / nent / Leur / Bra / vOURe / (7)
 1 2 3 4 5 6 7 8

Or, à part évoluent, une seule autre forme verbale se trouve répétée deux fois sans aucune modification : ~~sonnent~~. Il convient donc évidemment de compléter notre paradigme par une troisième phrase :

~~des fêtes amoureuses sonnent~~ (4)

paradigme qui autorise dès lors pour 18 une troisième interprétation d'~~élans~~ : ~~élans amoureux~~, le verbe de la seconde proposition devenant doublement déterminé par anagramme :

les ~~élans~~ / RUT / se ruent / RUES / dans les bourgs.

Enfin, on trouve aussi dans les ILLUMINATIONS deux poèmes que leur titre apparente au nôtre ; on vérifiera par là que le fonctionnement anagrammatique peut déborder les limites d'un texte unique :

un joli Crime piauLANt DANS la BOUE de la RUE.

(fin de VILLE)

le fauBOURg, aussi éLÉgAnt qu'une belle RUE de Paris.

(VILLES)

les éLANs se RUent DANS les BOURGs.

CONCLUSION.

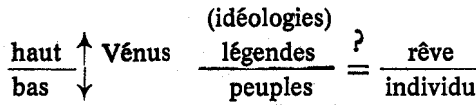
Sans revenir sur la méthode employée, soulignons seulement qu'elle introduit dans l'analyse du désordre une rigueur certaine, prouvant ainsi ce dont on se doutait déjà : que ce texte n'est pas purement désordonné. VILLES nous paraît exemplaire en ce que la logique du Sa y est poussée fort loin ; comme d'autre part l'incohérence du Sé rend inopérante toute « explication traditionnelle » (cf l'aveu d'impuissance figurant en exergue), VILLES permet de démontrer peut-être plus facilement qu'un autre texte l'efficacité de ce genre d'analyse.

On pourrait considérer que ce texte constitue une tentative d'introduire, par un dérèglement raisonné des mythes, le rêve dans la littérature et que, puisque les « rails » et les « poulies » du rêve restent, à l'époque de Rimbaud et en attendant Freud, « invisibles », cette tentative demeure imparfaite en regard de ce que seront, par exemple, les récits de rêve des surréalistes.

Nous pensons cependant que Rimbaud nous donne à voir ici, sans le théoriser, un problème encore plus actuel. De quoi est-il question en effet ? du rêve, certes, mais aussi et surtout des « légendes », des « idées des peuples », c'est-à-dire des idéologies. Sans rapporter ces idéologies à leur base matérielle, Rimbaud en exhibe cependant deux caractères fondamentaux. Fluctuantes, elles ne cessent d'évoluer. Pourtant, paradoxalement, l'idéologie continue de subsister, quoique sous une forme changeante : la naissance de Vénus est éternelle, on ne peut pas éluder les fabuleux fantômes des monts. Ou, comme l'écrit Louis Althusser : « l'idéologie est éternelle, tout comme l'inconscient. » (4) Et ce n'est justement pas forcer le texte, pensons-nous, que d'y voir soulevé le problème du rapport entre

(4) Idéologie et appareils idéologiques d'état.

représentations (imaginaires) idéologiques et représentations psychiques (imaginaires) personnelles :



Autres questions en suspens : peut-on parler sérieusement (pour Rimbaud ou pour d'autres) de pratique discursive *révolutionnaire* et en quoi ? Si oui, quel rapport entretient-elle avec une pratique *politique* révolutionnaire (Cf la participation de Rimbaud à la Commune peu de temps avant la rédaction des ILLUMINATIONS) ?

Notre conclusion sera donc ouverte ; pour avoir une chance de répondre à de telles questions, il faudra travailler à ancrer la psychanalyse (Cf M. Tort *La psychanalyse dans le matérialisme historique* in « nouvelle revue de psychanalyse n° 1 ») et la linguistique (Cf D. Slakta *Essai pour Austin* in « LANGUE FRANÇAISE n° 21 ») dans le matérialisme historique.