

L'article suivant a été publié dans la *Revue des Sciences Humaines*, n° 313, *Enigmes d'Une saison en enfer*, Textes réunis par Yann Frémy, 2014.

Il s'agit ici de (tâcher de) comprendre le titre du seul livre publié par Rimbaud : *Une saison en enfer*.

RIMBAUD ET LA « PANSEMIE »¹

On connaît la réponse : « J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens ». On connaît la question : c'est la mère qui l'a(urait) posée, s'inquiétant (il y avait de quoi) de ce que son fils avait « voulu dire » dans *Une saison en enfer*. Et on sait ce qu'il faut penser de la saynète. La « réplique » d'Arthur – qui n'arrange, au demeurant, personne – toutes les techniques sont bonnes, en effet, pour en désamorcer la valeur... littérale. La traiter comme un « mythe » notoire n'est pas la moins efficace : par un paradoxe qui en est à peine un, plus une citation est célébrée, moins elle est interrogée. En souligner le caractère possiblement apocryphe n'est pas la plus mauvaise : Isabelle, qui colporte l'anecdote, est-elle bien fiable² ? C'est évidemment « oublier » que Rimbaud a écrit ailleurs, bien pire³ – et dans la *Saison même*⁴. La considérer comme une « pirouette », enfin, n'est pas mal venu : le verdict permet de se ranger dans le camp des fins psychologues (c'est un pied de nez à la daromphe, et qui coupe court) et du côté du bon sens scientifique, la « pansémie » étant réputée totalement impossible – toute l'herméneutique (se) reposant sur le geste qui distingue, comme l'eau du feu, ou le diable du bon dieu, le « sens-en-langue » (pluriel, tant qu'on voudra) et le « sens-en-discours » (monosémique, ou, au mieux, oligosémique). Tel serait le prix de la Science (du sens) – que tout pousse pourtant à discuter et à contester⁵. L'« ambition » de Rimbaud, pourtant, n'a rien de si scandaleux : il ne fait que reprendre, à la lettre, le programme exégétique des Pères de l'Église. De sorte qu'il donne une parfaite réponse « de circonstance » : un argument *ad matrem*, à une catholique, et inquisitrice. C'est aussi une

¹ Vif merci à Steve Murphy, pour sa relecture scrupuleuse, et ses précieuses réactions.

² Steve Murphy, qui a ausculté à la loupe la formule, en est arrivé à une très juste (logique et éthique) conclusion : « Il se peut donc que son témoignage en fût effectivement un et non une simple invention comme on pouvait le craindre » (*Stratégies de Rimbaud* [2004], Paris, Champion Classiques, 2009, p.9).

³ À Izambard : « Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*. Les souffrances sont énormes » » (*OC*, 340). À Demeny : « Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens* [...] Ineffable torture » (*OC*, 344).

⁴ « Je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction » (*OC*, 263).

⁵ Il est arrivé à Barthes de contester, dans une parenthèse, le rôle réducteur assigné au « contexte » : « (le contexte, casse-tête des sémanticiens, a toute l'ingratitude de la Loi : c'est lui qui réduit la polysémie, rogne les ailes du signifiant : toute la « poésie » ne consiste-t-elle pas à libérer le mot de son contexte ? Toute la « philologie » ne consiste-t-elle pas à l'y ramener ?) » (*Sade, Fourier, Loyola* [1971], *Œuvres complètes* III, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p.781). On ne s'étonnera pas que l'essayiste ait pris au sérieux la poétique du cumul sémique, qu'il désigne par la métaphore du « Mot vertical », du « Mot encyclopédique » ou de la « Boîte de Pandore » (dans *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], *OC I*, p.196-202).

réponse « sérieuse » (comme la théologie). Et l'on sait que Rimbaud entend réécrire (concurrer) la Bible, comme il le montre bien dans les *Proses évangéliques*, et dans la *Saison* même, qui peut se lire comme une Contre-Bible, une Anti-Bible, aux sens radicalement ambivalents des préfixes. Il ne serait plus question, dès lors, de dénoncer la « confiscation de Rimbaud au profit du catholicisme » (Breton), c'est Rimbaud qui « confisquerait » l'herméneutique scripturaire à son profit⁶. Ajoutons enfin que le modèle patristique a fait l'objet d'une « récupération » (laïcisation), ce qu'atteste, entre autres, le traité *Des Tropes* en intégrant les « quatre sens » bibliques à la liste des « différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot »⁷. Les trois (ou quatre⁸) déclarations tonitruantes d'Arthur sur le rôle assigné à « *tous les sens* », nous obligent, de toute façon, à donner à son unique livre – et Dieu sait s'il faut craindre *l'homme d'un seul livre* – le spectre sémique le plus large possible, à commencer par un sens littéral. De fait, chez Rimbaud, le pluriel du sens éclate dès le titre, dès le premier nom (« saison »), et encore dans le second (« enfer »), sans parler de leur jonction. Tout tournera ici autour de ces deux mots : on se demandera, après tant d'autres, ce que « veut dire » « *Une saison en enfer* »⁹, ce que le titre promet « en germe », ce qu'il contient *in nuce* ou *in nucleo*, en prenant au sérieux la mission de condensation absolue qu'il est supposé – plus peut-être que tout autre « fraguement »¹⁰ – remplir.

1. Des saisons et des Satans

Le mot « saison » est, chez Rimbaud, d'une plasticité sémantique désespérante. Aussi bien dans *Une saison* : « loin des gens qui meurent sur les saisons »¹¹. Qu'en dehors, dans *Les Illuminations*, par exemple : « Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays »¹². « Saison » est un mot-stimulus qui peut, à l'évidence, déclencher les plus violentes réactions :

⁶ Tout un corpus littéraire (se) réclame (d')un tel décryptage, et notamment la *Divine Comédie* dans l'*Épître XIII* (à Cangrande), ou Rabelais qui milite pour une lecture « à plus haut sens » (*altior sensus*, « sens anagogique »), etc.

⁷ Voir César Chesneau Dumarsais, *Des Tropes ou Des différents sens*, éd. de F. Douay-Soublin, Paris, Flammarion, 1998.

⁸ Ou cinq. Aux trois formules indubitables (deux dans les lettres « du voyant », l'autre dans la *Saison*), et à celle, très probable, rapportée par Isabelle, il faudrait ajouter celle qui accompagne *Le Cœur supplicié* : le « Ça ne veut pas rien dire » (*OC*, 341) pouvant aussi s'entendre, au-delà des interprétations – contradictoires – qu'il a suscitées (« ça veut rien dire » / « ça veut dire quelque chose »), comme la version litotique de : « Ça veut dire quelques choses », voire : « ça veut tout dire ».

⁹ On n'entend pas forcément (ou seulement) par là : ce que « veut dire » Rimbaud en écrivant le titre. De même que le « J'ai voulu dire ce que ça dit » n'est pas un : « J'ai voulu dire ce que j'ai dit ». Ce qui compte, c'est *ce que le texte dit*. L'objet du commentaire est ici : le texte-Rimbaud, le titre-Rimbaud.

¹⁰ Quand Rimbaud, dans une lettre de 1873, parle, iconoclastement, de ses « fraguements en prose » (*OC*, 370), il s'inscrit bien sûr dans toute une tradition dysorthographique (pensons à la « fâme » de Balzac, ou à l'« hénaurme » de Flaubert). « Fragment » venant de *fragmen* (éclat, débris) < *frangere* (briser), on peut voir dans la néographie une sorte de « conjuration », de déni étymologique, qui consiste à « rallonger » (emphatiser, anoblir) le mot, au prix d'un barbarisme absolu (la suite « fragu- » n'existant pas en français). D'un autre côté, le mot intègre la série « mantique » des suffixés en « -mant » (cf. « nécromant » ou « négromant », etc.), et entre en écho avec l'atmosphère magique de la lettre (il y est question de l'éditeur « Devin », et de destin : « mon sort dépend de ce livre »). Un « fraguement » condense toujours plus qu'on ne croit. Barthes, dans *SZ*, a comparé la « lexie », petit éclat de texte, au *templum* que le devin trace avec son *lituus* dans le ciel.

¹¹ *OC*, 279.

¹² *Les Illuminations*, *OC*, 309.

« Et merde aux saisons »¹³ – clause épistolaire qui pourrait vaguement faire songer à un « Écrasons l’infâme », et qu’Antoine Adam, parmi d’autres, a tenté, vaille que vaille, d’interpréter : « On a vu que Rimbaud employait souvent le mot saison pour évoquer l’écoulement du temps. Il est possible, mais non pas évident, qu’il lui donne ici le même sens »¹⁴. Rimbaud dit « merde aux saisons », comme il a(urait) dit « Merde à Dieu ». Et, au-delà d’une tendance certaine au cambronnisme, peut-être est-ce, au fond, la même chose. Ce qui pourrait bien être refusé, ici, c’est le Temps comme Destin. Révolte susceptible de se retourner, à tout moment, en *amor fati* : « Je veux bien que les saisons m’usent. / À toi, Nature, je me rends »¹⁵. Cependant, les sens métaphoriques ne manquent pas. Par figure, le mot peut désigner une période particulière de la vie (dès le milieu du XVI^e siècle, chez Du Bellay, par exemple), de même que, plus spécialement, la « jeune saison » peut renvoyer à la jeunesse (dès la première moitié du XVII^e siècle). Existe toute une mythologie de l’âge-saison, des saisons de la vie, de la saison des amours : « Ah ! cette vie de mon enfance »¹⁶. Et « enfance » est, comme on sait, l’un des mots-clefs de l’univers rimbaldien : « Encore tout enfant... »¹⁷. La *Saison* raconte visiblement quelque chose de l’ordre de la folie de l’enfance. Au point que l’on pourrait entendre le titre comme une espèce de parhyponoïan : « Une saison en enf/ance ».

Comment comprendre la jonction de deux métaphores, l’une du temps, l’autre du lieu ? Un incipit comme *Ô Saisons, ô châteaux* ouvre (à) un monde spatio-temporel mystérieux – d’autant qu’il existe deux versions du poème –, même si les lectures réductrices ne manquent pas (ainsi, par exemple, pour Louis Forestier : « Il s’agit ici de saisons de la mémoire »¹⁸). Mais ce qui se joue aussi, dans le double vocatif, c’est la fusion d’un temps-lieu (une sorte de chronotope allégorique). Il y a, chez Rimbaud, « le temps et le lieu » comme il y a « le lieu et la formule ». Ici : Ô Saison, ô Enfer. Une écoute littérale des deux substantifs est-elle seulement possible ? Entendu en un sens ultra-littéral, *Une saison en* (enfer) pourrait désigner un laps de trois mois. Et l’on trouve bien trace, dans le livre, comme l’ont remarqué tous les commentateurs, d’une scansion calendaire : le « printemps » surgit dès le texte liminaire¹⁹, alors qu’arrivent, à la fin, « l’automne déjà »²⁰, et « l’hiver »²¹. Est-ce à dire que la saison infernale est l’été ? Elle ne correspond pas, en tout cas, avec le temps officiel de l’écriture : (« Avril-août, 1873 »), mixte de printemps-été, qui couvre au plus cinq mois, et au moins plus de trois mois. La chronologie « concrète », en l’occurrence, est bien douteuse : Verlaine aurait dessiné Rimbaud devant un verre, dans un *pub*, avec cette légende : « Comment se fit la *Saison en enfer*, Londres, 72-73 »²². La « saison » ne dure pas plus trois mois que la *Nuit* (*de*

¹³ Clause de la lettre à Delahaye, « Parmerde, Jumphe 72 » (*OC*, 370).

¹⁴ Rimbaud, *Œuvres*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1084.

¹⁵ *Bannières de mai*, *OC*, 209 ; *Patience / D’un été*, *OC*, 210.

¹⁶ *OC*, 271.

¹⁷ *OC*, 250.

¹⁸ Arthur Rimbaud, *Poésies Une saison en enfer, Illuminations*, Poésie / Gallimard, 2009, p.307.

¹⁹ « Et le printemps m’a apporté l’affreux rire de l’idiot. » (*OC*, 245).

²⁰ *OC*, 198.

²¹ *OC*, 199.

²² Charles Houin, « Iconographie d’Arthur Rimbaud », *Revue d’Ardenne et d’Argonne*, sept. 1901. Pour une interprétation du dessin sans le dessin (à partir de sa « légende »), voir, ici même : Steve Murphy, « *Une saison en enfer* pour (et contre) le lecteur ».

l'enfer) ne dure douze heures. Et le sens littéral pourrait bien être, ici, simplement, le sens primitif – étymologique.

On sait Rimbaud bon latiniste. « Saison », qui vient de *satio*, réfère au « temps des semailles », aux « semences »²³. « Saison » emporte, au plus près de sa valeur originelle, tout un sémantisme heureux : c'est le moment de certains travaux de la terre (« saison » = « moisson »), le « temps favorable », le « moment opportun » (à l'inverse, la « morte-saison » renvoie au temps où la terre ne produit rien). La charge favorable du mot est telle, que le couple « naturellement » antonymique *belle saison / mauvaise saison* ne naît pas en même temps (le premier syntagme est attesté dès 1669, le second en 1835). Ce tropisme géorgique et euphorique, cependant, le *Journal* de Vitalie le met à mal, quand est évoquée la seconde arrivée du poète à Roche(s), après « l'incident » du 10 juillet : « Mon frère Arthur ne partageait point nos travaux agricoles, la plume trouvait auprès de lui une occupation assez sérieuse pour qu'elle ne lui permît pas de se mêler aux travaux manuels. » Mais la *Saison* répond parfaitement à la sœur : « La main à plume vaut la main à charrue »²⁴. Rimbaud réécrit sans doute ici l'adage : *Ense et aratro* (« par l'épée et par la charrue »). Il fait de la plume une arme. Et il instaure entre écriture et agriculture une équivalence stricte (l'assimilation n'est pas nouvelle²⁵). Rien d'étonnant, donc, à ce qu'il parle de semailles – en tout cas de « graines sauvages » – dans *Nuit de l'Enfer* : « Que de malices dans l'attention dans la campagne... Satan, Ferdinand, court avec les graines sauvages... »²⁶. L'action qui consiste à « courir avec » à vrai dire n'est pas si claire – et contient des sèmes qui varient jusqu'à la contradiction. La scène, de fait, implique (au moins) trois possibilités : s'agit-il de *courir en même temps que*, d'accompagner les graines dans leur course (comme le ferait le vent) ? De porter, d'*emporter en courant* (comme on ferait d'un trésor) ? De disséminer les graines, comme un Petit-Poucet coureur, ce que le verbe, et l'adjectif « sauvages » auraient tendance à laisser imaginer ? Manifestement, la « responsabilité » de Satan-Ferdinand (la part qu'il prend au « procès ») est loin d'être fixée. Une chose est sûre : la course hystérique de Satan (« sauvage » s'applique aussi à lui, par hypallage) fait contraste avec une kinésique noble, hugolienne – nous éloigne du « geste auguste du semeur »²⁷. Il s'agit sans doute ici de « répliquer » à la (deuxième) Parabole du semeur, qui met en scène le mélange inextricable du « bon grain » et de « l'ivraie » (*Matthieu*, 13, 24-30). De la réécrire du point de vue de Satan. « L'ivraie » est d'ailleurs désignée comme telle dans la *Chanson de la plus haute tour* : « Telle la prairie / À l'oubli livrée, / Grandie, et fleurie / D'encens et d'ivraies, / Au bourdon farouche / Des sales mouches. »²⁸ Satan s'appelle (aussi) « Belzébuth », le Seigneur des Mouches. Et le Christ nous dit ce que sème le Malin : « l'ivraie » - des graminées sauvages adventices du blé (*Lolium tremulentum*). Ou pour le dire dans la langue de l'Évangile : la *zizania*.

²³ Notons que le retour à ce sens primitif rapproche, de façon très étroite, *Une saison / en enfer* d'un titre comme *Les Fleurs / du Mal*.

²⁴ OC, 247.

²⁵ Pensons à l'écriture grecque « en boustrophédon », calquée sur la façon dont le bœuf marque le sillon. On sait que *Le Forgeron* accorde une grande importance allégorique aux bœufs et aux sillons.

²⁶ OC, 256.

²⁷ Victor Hugo, *Saison des semailles* (« Le soir », *Chansons des rues et des bois*).

²⁸ OC, 265.

De son côté, Rimbaud aussi sème la zizanie, en réécrivant la Bible (comme il l'a fait dans les *Proses évangéliques*) : c'est qu'ici, Satan ferait pousser, par contiguïté textuelle, des ronces : « Jésus marche sur les ronces purpurines, sans les courber... Jésus marchait sur les eaux irritées. »²⁹ On peut certes voir dans ces ronces la « concrétisation » de locutions comme : « semer des pièges, des embûches », les interpréter comme une réécriture « scandaleuse » (dans tous les sens de l'adjectif). Reste que l'« effet de réel » chromatique oblige à aller plus loin. Que les ronces soient « purpurines », plusieurs raisons peuvent l'expliquer, mais peu compatibles entre elles. On peut penser (comme la plupart des commentateurs) qu'elles prennent cette teinte parce que les pieds du Christ saignent : il y aurait là un « déplacement » de la couronne d'épines, une transposition de la Passion (on sait que Rimbaud est arrivé à Roche(s) le 11 avril 1873, jour du Vendredi Saint). Mais on peut penser aussi que c'est là la couleur naturelle des ronces, un adjectif de description « scientifique ». Les deux lectures gardent, si l'on y tient vraiment, une petite compossibilité, dès lors que, dans le « merveilleux chrétien », de nombreuses légendes étiologiques mettent en rapport des rouges « naturels » et le sang du Christ qui en serait l'origine (ainsi le rouge-gorge a été taché par le sang du Crucifié en essayant de lui arracher les épines qui lui blessaient la tête). Mais les interprétations doloristes, ici, ne sont pas forcément de mise. C'est que le texte ajoute : « sans les courber », et qu'il renvoie au miracle « lévitant » de la marche sur les eaux, et sur une « mer irritée » (*Matthieu*, 14, 24 ; *Marc*, 6, 48 ; *Jean*, 6, 18)³⁰. Pire encore : la couleur « purpurine » peut justement renvoyer à des espèces de ronces sans épines, comme le rappellent les traités de botanique³¹. S'il n'y a « pas de roses sans épines », certaines espèces de ronces, et « purpurines », peuvent en être dépourvues. Rien ne dit, décidément, que le Christ soit « blessé ». Que Satan soit si « mauvais ». Les pièges ne sont pas là où on les croit. De telles ambiguïtés « théologiques » confirment, à leur façon, l'objet même de la deuxième Parabole du Semeur : à vouloir « arracher l'ivraie », on risque de « déraciner le blé » (*Matthieu*, 13, 29). Il y a de l'« inextricable », de l'« indémêlable » dans les semailles de Dieu et du Diable. C'est cette sorte de nœud gordien que met en scène *Michel et Christine*, où « mille graines sauvages » (côté diable ?) sont emportées par une « religieuse après-midi d'orage »³² (côté bon dieu ?). Qui sème ? Un Satan-Sator ? Ou un Christ-Semeur ? Rimbaud use de la métaphore qu'il faut, dans ses brouillons, quand il se sert de celle des semailles : « Pourquoi a-t-on semé une foi pareille dans mon esprit ? »³³. L'épreuve de la foi se joue entre

²⁹ OC, 256.

³⁰ À noter que les trois évangélistes insistent sur la cause de l'agitation des flots - un « grand vent », un « vent contraire » -, et que le texte rimbaldien peut jouer sur cette continuité en filigrane (vent disséminant les « graines sauvages » => vent « irritant » la mer). Mais quoi qu'on pense des effets de transversalité subliminale, il est patent que les verbes « courir (avec) » et « marcher (sur) » forment ici un micro-système (dont le principe n'est pas l'antonymie).

³¹ Chez Lamarck, par exemple, l'adjectif « purpurine » est employé, entre autres, pour la « Ronce incisée (*Rubus incisus*) » dont les tiges « de couleur purpurine » sont « armées d'aiguillons épars, très ouverts » (*Encyclopédie méthodique, Botanique*, t. 6, H. Agasse, Paris, 1804 p.249) - mais aussi pour la « Ronce à feuilles trifides (*Rubus trifidus*) », dont les tiges « de couleur purpurine » sont « dépourvues d'aiguillons » ; ou encore pour la « Ronce du Canada (*Rubus canadensis*) », qui a des tiges « sans aiguillon, ainsi que ses rameaux de couleur purpurine » (p.243). On se rappelle l'avertissement lancé ailleurs par Rimbaud : « Ne devrais-tu pas connaître ta botanique ? » (*Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*).

³² OC, 232.

³³ OC, 283.

deux paraboles agricoles, celle qui annonce la mort du Christ : « Si le grain ne meurt... » (*Jean* 12, 23-25), et celle qui annonce la moisson eschatologique et les ouvriers de la dernière heure. Entre ces deux termes, « L'Esprit souffle où il veut ». Cet « Esprit », c'est aussi le *Spermatikos logos*, concept stoïcien que l'on doit à Zénon de Kition, et qu'a christianisé saint Justin. Rimbaud interroge, en bon « parerméneute » – c'est-à-dire : au risque de l'hétérodoxie ou de l'hérésie – la portée sotériologique d'un Verbe-Semeur.

Les paraboles rimbaldiennes sont diaboliques en ce qu'on ne peut en « arrêter » le sens, et d'abord parce qu'on a du mal à en « identifier » les acteurs. On ne sait à peu près rien, par exemple, sur l'identité même du diable. Une façon d'en savoir plus, sur ce qu'il est, et ce qu'il fait, serait d'accorder un peu d'attention à son nom – comme le savent bien les démonologues. Les éditions critiques répètent en écho et à l'envi ce qu'en a dit Delahaye : que « Ferdinand » serait le nom que les paysans des Ardennes (vouzinois) donnent à Satan. Il semble que ce témoignage quasi-immédiat – qui appellerait au moins confirmation et explications – ait fait office d'interprétation définitive. Le surgissement du prénom (quelque crédit qu'on accorde à Delahaye) a pourtant de quoi surprendre. Il s'inscrit visiblement dans ce désir de prénommer (de « baptiser ») qui traverse toute l'écriture rimbaldienne. Pensons, entre autres, à l'énigmatique « Hortense », aux mains « de Jeanne-Marie », à « Michel et Christine », à la « faim, Anne », ou au « jeune homme » fatal de la *Saison*, dont l'état civil démultiplié : « il s'appelle Duval, Dufour, Armand, Maurice, que sais-je ? »³⁴ fait à sa façon énigme³⁵. Le Malin, quant à lui, est myrionyme. Mais la *Saison*, pour le nommer - outre la périphrase « Époux infernal » (sur laquelle on reviendra) –, hésite surtout entre deux désignations (dont la première, en tant que nom « commun », est évidemment retorse) : « démon »³⁶ et « Satan »³⁷ - parfois surgit un « diable », ambigu : « au diable »³⁸. C'est dire que « Ferdinand » nous est lancé comme un écart et un défi – un hapax. Même (et peut-être surtout) si la lecture de Delahaye est juste, rien n'empêche de postuler, au-delà du chauvinisme local, de l'ethnofolklore confidentiel, voire du clin d'œil « privé », un effet de surdétermination. Les Ferdinand « diabolisés », en tout cas, n'ont pas manqué dans l'Histoire, comme Ferdinand V le Catholique³⁹, ou Ferdinand de Cordoue, polymathe du XV^e siècle, qui avait une grande connaissance des plantes, « dont les uns parlaient comme d'un Sorcier, et que les autres prenaient pour l'Antéchrist »⁴⁰. Outre le trousseau des clefs historiques, il est possible d'essayer une clef étymologique. « Ferdinand » renvoie au germano-gothique, *fried* = la paix, et *nanh* = l'audace ; de là des traductions comme : « celui qui a le courage de faire la paix », ou : le « protecteur audacieux », etc. On pourrait voir là une forme d'ironie : celle d'un « Ferdinand » qui réfère, par antiphrase, à la paix, alors que le Diable joue le rôle de

³⁴ OC, 262.

³⁵ La critique a souvent réagi à ses défis herméneutiques, et entrepris d'interpréter l'apparition de ces prénoms – mais au risque ou au prix, souvent, d'un dogmatisme monosémique (ce qu'on pourrait appeler la « malédiction de Ferdinand », ou les ravages du « désignateur rigide ») : on pense ici à « Anne » (condamnée à être rattachée à *La Barbe-bleue*) ou aux différents états civils du jeune homme de la *Saison*, qui ne serviraient qu'à disséminer le nom d'Armand Duval, le héros de *La Dame aux camélias*.

³⁶ OC, 245, 255, 260.

³⁷ OC, 245, 250, 255, 256, 257.

³⁸ OC, 272.

³⁹ On renvoie au portrait qu'en brosse le *Grand Dictionnaire Universel* de Pierre Larousse.

⁴⁰ *Dictionnaire historique* de Moreri, 1732.

« Séparateur ». Ou une euphémisation, comparable à celle qui transforme les « Erynnies » en « Euménides ». D'un côté plus spécifiquement poétique, « cratylien », FER/dinAND fait écho inversé à EN/FER (de même qu'à lucI/FER). Mieux encore : « Ferdinand » contient les composantes des noms les plus célèbres du Malin : il commence comme finit LuciFER, continue comme commence le DIable, et finit comme finit satAN. Mais le lien qui unit « Ferdinand » à « Lucifer », ici, n'est pas seulement phono-graphique, il est aussi sémantique (ou sémantisé) : le « fer » de Lucifer vient du morphème *-fère* = « qui porte (la lumière) », tandis que « Ferdinand » porte ou sème des graines sauvages (cf. *fructifère*). Satan se fait Porte-graines, Sème-graines⁴¹. On pourrait même comprendre « Ferdinand » comme un « Porte-dîner », et préciser la nourriture qu'il (se) propose : du « fer ». Trope trophique pour une faim sauvage. Ce métal, en tout cas, fascine visiblement le poète « alchimiste » – à preuve le surgissement du *Forgeron*, sorte d'Hephaïstos vulgaire et sublime, qui incarne le Peuple par le fer et par le feu de son Verbe. Et les jeux sur « fer » ne manquent pas, comme l'atteste le : « Voilà ! c'est le Siècle d'enfer ! »⁴², qui renvoie par paronomase au « siècle de fer », et à la *Théogonie* d'Hésiode. Rimbaud parle (à peine) indirectement d'un Age de fer, comme il parle directement, ailleurs, d'un *Age d'or*⁴³. En somme, tout pousse à entendre, par un effet d'« homonymie sémantique », « fer dînant » dans « Ferdinand ». Et il se pourrait bien qu'il y ait, chez Rimbaud, un dîner de fer, comme il y a, chez Molière, un « festin de pierre ». On sait que tout peut se manger en Rimbaldie – « dépravation de l'appétit » que certains spécialistes appellent « pica » et d'autres « allotriophagie ». Les *Fêtes de la faim* le confirment bien, dans la version d'août 1872 : « Dinn ! dinn ! dinn ! dinn ! Mangeons l'air / Le roc, les charbons, le fer »⁴⁴. La *Saison* en varie la leçon : on y note la disparition de « dinn ! »⁴⁵, mais aussi l'apparition de « déjeuner » : « Je déjeune toujours d'air, / de roc, de charbons, de fer. »⁴⁶ Les deux versions, lues en surimpression – l'onomatopée et le verbe – esquissent le syntagme-fantôme d'un « dîner de fer ». Mais, de « Mangeons » à « Je déjeune », ce qui change, c'est aussi les personnes, dans un tourniquet entre « adresse à l'autre » (peut-être seulement à *l'autre qui est en lui*, comme une auto-invitation) et « restriction subjective ». Par touches ou par crises sporadiques se dessine quelque chose comme un *Portrait du jeune poète en Satan*, un Évangile Noir – mais les paraboles de ce « cacangile » n'ont ni sens fixe (ils varient parfois jusqu'à un complet renversement), ni destinataire avéré. On a noté la conduite ambiguë de Satan qui consiste à « courir avec les graines » : s'agit-il de les accompagner en courant, de les porter en les disséminant, ou de les emporter jalousement ? Le damné est très partagé quant à la diffusion du savoir : « je ne voudrais pas répandre mon trésor »⁴⁷. On pense à tel aphorisme de Nietzsche, qui démasque ce que cache la *libido docendi* : « On n'aime plus assez son savoir dès lors qu'on le transmet ». Qu'énonce, qu'annonce la parabole ? Ici la tentation kérygmatisque n'a d'égale qu'une intention de brouillage. Rimbaud-le-

⁴¹ Sans compter que *ferus*, en latin, signifie « sauvage », qui peut faire écho aux « graines sauvages » d'un Satan qui ne le serait pas moins.

⁴² OC, 153.

⁴³ OC, 216-218.

⁴⁴ OC, 224.

⁴⁵ La gémisée note ici une dénasalisation, et force à prononcer [din], homonyme de « dîne ». Nous sommes appelés à dîner par la cloche du signifiant. (Voir l'analyse de Michael Riffaterre, menée à partir de « Qui dort dîne » dans *Sémiotique de la poésie*).

⁴⁶ OC, 266.

⁴⁷ OC, 256.

« philomathe » oscille entre le partage et le cryptage du Savoir. Et à sa façon, Satan-Ferdinand anticipe (d'ailleurs de peu) sur la devise du *Dictionnaire* de Pierre Larousse : « Je sème à tout vent », que l'on doit à Emile Reiber (1876), et qu'accompagne le dessin d'une dent-de-lion (d'un pissenlit). Sur l'image, la plante essaime toute seule. Et il faut attendre 1890 pour qu'apparaisse la fameuse « semeuse » d'Eugène Grasset. Cette hésitation sur la « responsabilité » de l'action dispersante pourrait illustrer les ambiguïtés de la *Saison* rimbaldienne.

Cependant, la « lecture plurielle à départ littéral » invite à élargir le champ de l'enquête. De fait, la conjonction « saison »-« enfer » ne met pas seulement en cause le catholicisme et ses rapports parabolico-diaboliques avec la Nature et les travaux des champs. Elle met en jeu des strates archaïques, remue un fonds primitif qu'il devient temps de sonder.

2. Rimbaud, Barbare grec

L'enfer, bien entendu, est une métaphore, d'ailleurs proférée à la limite de la banalisation (mener une vie « infernale »). Mais si l'on songe à un séjour infernal littéral - dont le « carnet de damné » assure la réalité -, la conjonction de la « saison » et de l'« enfer » forme un violent oxymore temporel. (Théo)logiquement, un séjour infernal provisoire semble une contradiction dans les termes : un titre plus orthodoxe planterait la scène au « purgatoire »⁴⁸. Mythologiquement, en revanche, il existe toute une topique du séjour infernal limité : celle des catabases (Ulysse, Orphée, Énée, le Christ, Dante, etc.). Mais une « saison » ne correspond pas mieux à ce genre de canevas. En bref, la « saison » est un laps trop court eu égard à la damnation « éternelle »⁴⁹ : elle est perdue, l'éternité⁵⁰. Ou trop long par rapport au temps bref des catabases : le Christ, à qui Rimbaud renvoie (« C'était bien l'Enfer ; l'ancien, celui dont le fils de l'homme ouvrit les portes »⁵¹) n'y est resté, comme Jonas dans le ventre de la baleine, que trois jours. Semi-longue, la « saison » est l'unité de temps énigmatique par excellence.

Ce genre d'anomalie sémantique (de déclencheur herméneutique) aiguille vers un scénario qui permet – qui impose même – une conciliation littérale de la « saison » et de l'« enfer », scénario au demeurant céléberrime, et en même temps très secret : celui des Mystères d'Éleusis. On en connaît au moins la trame : Korè (Perséphone), qui a été arrachée à l'affection de Déméter par Hadès, finit par partager sa vie entre son époux et sa mère (selon les versions, Korè reste, chaque année, trois mois, ou quatre, ou six, dans le monde infernal) - le mythe associant une allégorisation du cycle des saisons et une promesse d'éternité. Nous ne sommes plus, ici, dans « l'agréable palais de Jupiter »⁵², mais dans l'inquiétant domaine de Pluton. L'un des signes du lien grec entre « saison » et « enfer » pourrait bien être le couple que forment « la Vierge folle » et « l'Époux infernal »⁵³. Certes, les deux désignations ne manquent pas

⁴⁸ Le titre pris dans ce sens (littéral) vient bousculer, entre autres, le triptyque dantesque (Enfer-Purgatoire-Paradis) de la *Divine comédie*.

⁴⁹ « C'est l'enfer, l'éternelle peine ! » (*OC*, 255).

⁵⁰ « Alors, – oh ! – chère pauvre âme, l'éternité serait-elle pas perdue pour nous ! » (*OC*, 276).

⁵¹ *OC*, 277.

⁵² *OC*, 222.

⁵³ *OC*, 259.

d'évoquer la parabole de *Matthieu* 25, 1-13. Mais « la » (Vierge folle) n'est pas « les » (cinq vierges folles) ; et, dans l'Évangile, « l'Époux » n'est pas « infernal » : c'est Dieu. La *Saison* insiste, manifestement, sur une relation duelle, un « drôle de ménage », ce qui favorise le phénomène de surdétermination syncrétique⁵⁴. On sait que « Korè » signifie, en grec, la « jeune fille », la « jeune vierge » (mais aussi la « fille » par rapport au père ou à la mère), et que le mythe la décrit en état de folle insouciance au moment du rapt (elle cueille des fleurs). Leconte de Lisle, qui traduit *L'Hymne homérique à Déméter* en 1868, rend « Korè » par « la Vierge », « la Vierge à la peau rosée »⁵⁵. Dans la *Saison*, on peut soupçonner le « drôle de ménage », au-delà de l'influence qu'exerce sur lui une parabole christique, d'être hanté par le couple Perséphone-Hadès, et de devoir quelque chose à l'imaginaire païen des hiérogamies⁵⁶. Il est à peine besoin de rappeler, par ailleurs, que le fantasme du rapt insiste dans le corpus. Qu'il est question, par exemple, de l'enlèvement d'Europe dans *Soleil et Chair* (et sa variante)⁵⁷. Et qu'on retrouve le scénario dans la *Saison* même : « Vais-je être enlevé comme un enfant, pour jouer au paradis dans l'oubli de tout le malheur ! »⁵⁸. Le mot « enfant », qui neutralise ou atténue, à sa façon, l'opposition des sexes, peut ici faire songer à l'enlèvement de Ganymède, dont on trouve une variante christianisée dans les tous premiers vers latins de Rimbaud (*Jamque novus...*⁵⁹). Ne pas être rapté jeune, ne pas vouloir « aimer la mort », revient, de toute façon, à changer de sexe, à devenir « vieille fille » : « Comme je deviens vieille fille, à manquer du courage d'aimer la mort ! »⁶⁰

En même temps, le mythe grec promet l'éternité, que « concrétise » le cycle des moissons. Le blé est, à Éleusis, l'objet cultuel par excellence, l'objet de l'épopée : beaucoup se joue dans l'ostension du grain de blé. Chez Rimbaud, comme on sait, le blé est partout : dans les

⁵⁴ Par la vertu du singulier, *la vierge* (folle) pourrait aussi bien renvoyer à Marie – on sait que le prénom complet de Verlaine est « Paul-Marie », et que Verlaine lui-même a souligné ce symbolisme « marial ». Il n'est pas indifférent que la Vierge folle rêve, par une fusion érotique et projective des rôles, de voir (« un peu ») « l'assomption » de son « petit ami » (*OC*, 262). Mais rien n'empêche, bien entendu, « l'assomption » de prendre aussi, et entre autres, un sens plus « viril » (« ithyphallique »).

⁵⁵ Leconte de Lisle figure, comme on sait, dans la liste des « seconds romantiques », que Rimbaud juge « très voyants », bien qu'il leur reproche de se contenter de « reprendre l'esprit des choses mortes » (*OC*, 348).

⁵⁶ Le recours à une source évangélique est en plein dans la manière de Rimbaud, comme suffirait à le confirmer le décryptage de *Jeune ménage* par Benoît de Cornulier (l'allusion finale à « Bethléem » révélant, un peu tard, le pot aux roses). Mais un hypotexte peut en cacher d'autres, et la strate évangélique ne doit pas dissimuler (elle ne cherche d'ailleurs pas à le faire) la feuillette de l'écriture. Le syncrétisme rimbaldien impose de violentes conjonctions : le Panthéon gréco-latin peut servir à « s'évader » du christianisme, comme il peut, à l'inverse, servir à le « retrouver » (stratégie de la *prisca theologia*). C'est à cette écartelante croisée des chemins que semble parler le damné : « Je comprends, et ne sachant m'expliquer sans paroles païennes, je voudrais me taire » (*OC*, 248). La tenue même d'un « carnet de damné » est une pratique hybride qui signe l'écartèlement. Pour reprendre un distinguo de Michel Foucault, l'écriture s'inscrit ici, d'un côté, dans le sillage des *hupomnēmata*, des « supports de mémoire » qui cherchent à capturer le « déjà dit », le « citationnel », comme elle s'inspire, de l'autre, des « récits d'expérience spirituelle (tentations, luttes, chutes et victoires) » qu'on trouve « dans la littérature chrétienne ultérieure », et qui cherchent à « dire le non-dit » (« L'écriture de soi » [1983], *Dits et Ecrits*, IV, Paris, Gallimard, 1994, p.419). Le discours est tiraillé entre topique (*topoi*) et « journal d'une âme » (*Mémorial infernal*) – sagesse grecque et syndérèse. À titre de comparaison, *Un cœur sous une soutane* raconte plus diaristiquement, et moins polyphoniquement, les affres d'une âme face au fiasco poétique et au ratage érotique.

⁵⁷ *OC*, 39-40 / 44.

⁵⁸ *OC*, 251.

⁵⁹ *OC*, 8-10.

⁶⁰ *OC*, 252.

associations topiques (métonymiques) blé-pain et faim-pain, dans le court-circuit des « Pains semés »⁶¹. Le Forgeron, héros révolutionnaire, est ultra-sensible à « l'odeur de ce qui pousse », et à la vue « des blés, des épis pleins de grain »⁶². Le blé court de *Sensation* (« Picoté par les blés »⁶³) à la chute scabreuse des *Assis* : « - Et leur membre s'agace à des barbes d'épis »⁶⁴, préparée par : « Dans ces tresses d'épis où fermentaient les grains »⁶⁵. Et il joue un rôle majeur, bien entendu, dans les mythologies de la croissance et de la résurrection, aussi bien celles des champs d'horreur, celles du « million de Christs » que la mort « sème » « Pour les régénérer, dans tous les vieux sillons »⁶⁶ – à l'instar des *Spartoi* (les Hommes-Semés) de Cadmos, ou des hommes semés, « après le Déluge », par Deucalion – , que celles qui traversent, comme une splendide nostalgie, *Credo in unam* : « Si l'homme naît si tôt, si la vie est si brève, / D'où vient-il ? Sombre-t-il dans l'océan profond / Des Germes, des Fœtus, des Embryons, au fond / De l'immense Creuset d'où la Mère-Nature / Le ressuscitera, vivante créature, / Pour aimer dans la rose, et croître dans les blés ?... »⁶⁷ On sait, pour rester dans le champ des déesses, que Rimbaud a imaginé une « Vénus Anadyomène », non pas seulement affligée d'un ulcère anal, mais une Vénus qui *n'en finirait pas de naître* : « Au-dessus du niveau des plus hautes crêtes une mer troublée par la naissance éternelle de Vénus »⁶⁸. De même que les Mystères mixent la promesse de résurrection et la symbolique de l'érection, le sotériologique et l'érotique (on trouve un objet « ithyphallique » dans le van mystique que porte le *liknophoros*⁶⁹), de même la *Saison* vise en même temps le salut : « J'avais entrevu la conversion au bien et au bonheur, le salut »⁷⁰ et l'obscène du sexe – on descend dans « les bouges »⁷¹ et se roule dans la fange. On sait bien la rime que Rimbaud réserve à « Colombina »⁷², et celle qu'appellerait, encore plus directement, « Proserpine » (Baudelaire, de son côté, ne manque pas d'y faire songer dans *Sed non satiata*, pour ne rien dire de la guignolesque pantalonnade de *Clergeon aux enfers*⁷³).

Faut-il rappeler, qu'à Éleusis, les candidats à l'initiation du dernier degré sont, à la lettre, des « voyants » (*epoptoi*) ? Et qu'ils pré-jouent la scène de la « descente » aux Enfers : *cata/basis* ? On sait que Rimbaud, attaché au littéralisme, l'est aussi à l'étymologie d'enfer (*in/ferni*) : « La théologie est sérieuse, l'enfer est certainement *en bas* »⁷⁴. De là le cri :

⁶¹ OC, 266.

⁶² OC, 98.

⁶³ OC, 35.

⁶⁴ OC, 156.

⁶⁵ OC, 155.

⁶⁶ OC, 79. Pour des perspectives décisives sur *Morts de quatre-vingt douze*, et, au-delà, sur « Rimbaud politique », on ne peut que renvoyer à Steve Murphy, *Rimbaud et la Commune, Microlectures et perspectives*, Paris, éd. « Classiques Garnier », 2010.

⁶⁷ OC, 43.

⁶⁸ OC, 302.

⁶⁹ Comme le rappelle, par exemple, Jacques-Antoine Dulaure (dans *Les Divinités génératrices*, en 1805), « c'est Tertullien » – il serait le seul, compte tenu du serment de silence des mystes – « qui nous apprend que le Phallus faisait à Eleusis partie des objets mystérieux ». (Dulaure renvoie à l'*Adversus Valentianos, Tertulliani opera*, p.250.)

⁷⁰ OC, 255.

⁷¹ OC, 260.

⁷² *Fête galante*, OC, 173.

⁷³ Voir une lettre à Nadar de 1859 (*Correspondance*, I, p.580-581).

⁷⁴ OC, 256.

« Ah ! remonter à la vie »⁷⁵. L'Enfer n'est pas (rien n'est peut-être jamais) seulement métaphorique, et il menace la vie de son « inquiétante littéralité ». Il n'y a pas si loin du *telesterion* d'Eleusis, du large affleurement rocheux et de la « grotte d'Hadès », à la situation de Rimbaud : « La *mother* m'a mis là dans un triste trou. Je ne sais comment en sortir : j'en sortirai pourtant. »⁷⁶ Le « triste trou » de « Roche(s) » pourrait bien être ici métamorphosé en lieu d'initiation chthonienne⁷⁷. Rien n'empêche Rimbaud de s'être fait une idée nette des lieux éleusiniens, comme il l'a sans doute fait pour Khengavar et son temple de Diane, perdus au bout du monde⁷⁸. L'apparition de « Ferdinand » signifierait (si l'on se rallie à Delahaye) que Rimbaud ne déteste pas se livrer à une « personnalisation » des lieux infernaux, dont la mise en évidence exige des savoirs pointus. Ferdinand serait un « démon du lieu » comme on parle de « génie du lieu ». En matière d'au-delà, l'ici-bas a de toute évidence une grande importance : à l'optimisme égo-centré de Voltaire : « Le paradis terrestre est où je suis »⁷⁹, répond la version noire de Rimbaud : « Je me crois en enfer donc j'y suis »⁸⁰. Une telle formule sonne peut-être comme un « *Credo* même si c'est absurde », et sonne surtout comme une parodie de Descartes : « Je (me) pense... donc j'(y) suis » (où « être » glisse du sens ontologique au sens géographique)⁸¹. La *Saison* a manifestement à voir avec une mise en crise de la raison : « M'étant retrouvé deux sous de raison – ça passe vite !- » / « ... Mes deux sous de raison sont finis ! »⁸². Mais la « raison qui philosophe » n'est pas si loin de « la folie qu'on enferme ». Rimbaud écrit aussi *Une r/aison en enfer*.

Rimbaud n'est, certes, pas le seul à orchestrer une « descente » dans le fond de la Psyché et le passé des croyances. Il suffit de rappeler que le « modèle » de la catabase joue, dans l'*Aurélia* de Nerval, un rôle essentiel, que signe l'aveu final⁸³. Mais, chez Rimbaud, c'est dès le début

⁷⁵ OC, 257.

⁷⁶ OC, 370.

⁷⁷ L'un des signes que le « trou » de « Roche(s) » est l'objet d'une sursémantisation, c'est le nom crypté que lui donne Rimbaud : « Laïtou » – le pseudo-toponyme renvoyant entre autres et autant à un « là itou » – un « (Moi aussi) là aussi », comme un *fuit hic* du Corrège, ou à un « Ici aussi (les dieux sont présents) » héraclitéen -, qu'aux « la itou » des « tyroliennes » alors très en vogue (le trio Martens a fait un malheur à l'*Eldorado* en 1866) : Trou la la i tou / La itou la la. Dans *Le Forgeron*, le héros révolutionnaire, lui, regrette d'avoir chanté « tra la la » (OC, 97 / 102). Voir là-dessus Jean-Pierre Chambon, « Noms de lieux et construction du sens : le cas de la lettre de Laïtou », *Parade sauvage*, Colloque n°2, p.121-129.

⁷⁸ Dans *Les mains de Jeanne-Marie* (OC, 189). Tout laisse croire, en effet, que Rimbaud connaissait le *Voyage en Perse* d'Eugène Flandin et Pascal Coste (Paris, éditions Gide et Jules Baudry, 1851) qui décrit - et représente en gravure - Kengavar et son temple de Diane. Voir notre « Excursus sur « Khengavars » », dans Steve Murphy, *Rimbaud et la Commune*, op. cit., p.711-717.

⁷⁹ Voltaire, *Le Mondain*.

⁸⁰ OC, 255.

⁸¹ Voir notre « Rimbaud, dantesque et cartésien », *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, sous la direction Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

⁸² OC, 271 / 272.

⁸³ La *Saison en enfer* a un précédent majeur : *Aurélia*. Et les « coïncidences » (au sens d'une superposition-palimpseste possible des deux textes) sont, évidemment, troublantes : brièveté, fragmentation, histoire personnelle liée à celle de l'humanité (la « race », le déluge, l'Apocalypse, Marie, le Christ, tout un bric-à-brac syncrétique), les hallucinations, la « folie qu'on enferme », l'/les amour(s) impossible(s), la prétention de découvrir des secrets, de percer-forcer les mystères : l'un décide « de fixer le rêve et d'en connaître le secret », tandis que l'autre veut « fixer des vertiges ». Et il n'y a pas jusqu'à la pratique nervalienne qui consiste à écrire « sur des feuilles détachées » (« une de mes meilleures nouvelles ») qui ne trouve un écho dans « ces quelques hideux feuillets de mon carnet de damné ». Mais Nerval attend l'extrême limite pour assimiler toute l'aventure à

(dès le titre) que des « ponts » sont jetés vers l'ancien enfer, et ils sont multipliés. Le piège est ici, et entre autres, dans l'usage des singuliers : « une » saison affiche et masque l'idée de cycle, et « enfer » neutralise (recouvre) l'opposition entre enfer chrétien et Enfers païens – le texte travaillant à construire un « locatif insituable » : en/aux E/enfer(s). Des antiques Mystères, on retrouve à peu près tout, à commencer par le mot même : « Je vais dévoiler tous les mystères : mystères religieux ou naturels, mort, naissance, avenir, passé, cosmogonie, néant. Je suis maître en fantasmagories »⁸⁴. Le vrai mystère, ici, c'est le sens de « mystères » : le mot est ambigu en diable, et peut renvoyer autant aux anciens cultes païens que prendre un sens médiéval-théâtral (vie du Christ), ou un sens lâche et trivial, ce que pousserait à croire le style *boniment de bateleur*⁸⁵. Il n'en reste pas moins que l'emploi du mot permet sans doute d'afficher l'un des « secrets » du livre, selon le principe – dévoilé quelque temps avant par Poe – de la « lettre volée ». Nombreux sont, en tout cas, les signes qui pourraient renvoyer à Éleusis⁸⁶. Le décor : l'univers chthonien (l'enfer « *en bas* »), la « nuit de l'enfer » (*nuktes mustikai*). Les accessoires et les rites : la « couronne de pavots », qui diffère à peine de la « couronne de myrtes » (d'un symbole de la mort à l'autre, peu de différence⁸⁷), l'orgie rituelle : « Cris, tambour, danse, danse, danse, danse ! » et le jeûne rituel : « Faim, soif, cris, danse, danse, danse, danse »⁸⁸, la purification : « En attendant le bain dans la mer à midi »⁸⁹, qui fait à sa manière écho à l'*Alade mustai* (« Mystes, à la mer ! »), bain qu'accompagnait le sacrifice du porc mystique (*choiros mustikos*) – on sait que le damné se repent (se reproche) d'avoir « aimé un porc »⁹⁰. On sait aussi, par les brouillons, qu'il accorde une grande importance à la purification par l'eau : « comme si elle dût me laver d'une [comment me laver de ces aberrations *biffé*] souillure »⁹¹. Arrêtons-nous un instant sur le fameux : « J'ai avalé une fameuse gorgée de poison »⁹². Une lecture biographique (« évhémériste » pour parler comme Tzvetan Todorov) pourrait ramener ce « poison » à l'absinthe – « l'Académie d'absomphe » – à l'opium, etc. D'un autre côté, évidemment, une lecture figurée est possible, du genre :

une antique catabase : « et je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers ».

⁸⁴ OC, 256.

⁸⁵ Mais, ici comme toujours, il faut se méfier des apparences. On sait, par exemple, que « dévoiler le passé » ne relève pas forcément du charlatanisme, mais renvoie aux pratiques des anciennes mantiques (à l'hypophétie) : Aristote en parle, dans sa *Rhétorique*, à propos d'Épiménide.

⁸⁶ Sur le savoir éleusinien, tel qu'il se synthétise à la fin du XIX^e siècle, voir par exemple l'entrée « Eleusinia » du *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* de Charles Daremberg et Edmond Saglio (1877).

⁸⁷ André Guyaux a rappelé (OC, 927, n.3) que Gautier s'est adressé au sommeil « couronné de pavots » (dans « Au sommeil, hymne antique » [1838]). La couronne de pavots pourrait renvoyer ici, *mutatis mutandis*, aux mystes d'Eleusis, comme elle pourrait signifier un devenir-dieu (parodique) : c'est l'attribut des dieux de la Mort (Thanatos), de la nuit (Nyx), et du Sommeil (Hypnos). Comme c'est aussi un accessoire possible de Cérès (Déméter), souvent représentée couronnée d'une guirlande d'épis ou de pavots. Il est à peine besoin de rappeler que le pavot est, dans l'Antiquité, d'une grande ambivalence : il a peut-être été mêlé à la ciguë de Socrate (pour adoucir son supplice), et il est à coup sûr entré dans la composition de remèdes universels, de « panacées » (comme le *mêkonion* de Théophraste et la thériaque de Galien).

⁸⁸ OC, 251.

⁸⁹ OC, 265. Ce vers-clausule est tiré de *Bonne pensée du matin* qui a une existence propre, en deux versions, dans l'œuvre (OC, 202 / 203). Outre que rien n'empêche le(s) poème(s), en lecture « autonome », d'évoquer déjà l'Antiquité grecque (comme suffit à le montrer l'apparition des « Hespérides »), on conviendra que l'insertion dans le « prosimètre » qu'est la *Saison* le(s) dote, de toute façon, d'un sens « ajouté » qui incite à une interprétation « en système ».

⁹⁰ OC, 268.

⁹¹ OC, 286.

⁹² OC, 255.

« poison du christianisme ». Signe de ce jeu sylleptique concret-abstrait (parmi d'autres) le : « tu as bu d'une liqueur non taxée, de la fabrique de Satan »⁹³. Mais c'est l'adjectif « fameuse » qui devrait retenir ici l'attention, pour son impeccable perversité. Il peut, à l'évidence, désigner une grande quantité, en langage familier, et rappeler, à ce titre, le : « Ah ! j'en ai trop pris »⁹⁴ formulé dès le début – une telle inversion séquentielle relevant d'une sorte d'hystérogologie narrative⁹⁵. Mais on peut aussi entendre la « fameuse gorgée » comme un oxymore (comparable à « de si aimables pavots »⁹⁶, dont l'association forme une antiphrase) – un poison n'étant pas supposé avoir bon goût. Et l'on peut encore comprendre que cette « fameuse gorgée » réfère à un scénario célèbre, à des scènes notoires. De fait, un lien topique unit l'empoisonnement et la parole : Socrate, avant de boire la ciguë, prend le temps de formuler un credo (dans le *Phédon*). « Ah ! j'en ai trop pris » pourrait signaler qu'un seuil décisif a été franchi et qu'une dose létale a été absorbée⁹⁷, un peu comme le *Phédon* pose la question de la quantité (Socrate, qui demande si une libation aux dieux est possible, est engagé à tout boire), de même que le sacrifice christique (« boire le calice jusqu'à la lie »). Mourir en (s') étant empoisonné est une situation typiquement logogène, et l'on sait que la confession de la Phèdre de Racine s'infléchit au rythme des effets du poison. L'épithète « fameuse », donc, peut prendre à la fois une valeur quantitative (triviale), une valeur qualitative (ironique), et une valeur allusive (glorieuse). Et cette « pansémie » peut être renforcée par une référence possible aux rites d'Éleusis. L'épisode de la « gorgée de poison » ressemble à l'ingestion du *kykeon*, breuvage rituel qui portait bien son nom (le mot signifie : « trouble, désordre, confusion »), puisqu'il avait des effets psychoactifs et provoquait des « hallucinations » (Rimbaud en énumère quelques exemples notoires).

D'autres rapprochements ne seraient pas tout à fait impossibles, comme le fait d'essayer des insultes (rite des *gephurismai*) – on pense au « Tu resteras hyène », – ou d'être assis, entouré par des danseurs qui rendent palpable la présence de la déesse (*thronôsis*) – mais Rimbaud, en l'asseyant sur ses genoux, traite la Beauté comme une quasi-prostituée⁹⁸. Évidemment, le « salut », dans ces conditions, reste très aléatoire, et tout risque, toujours, de mener à une « fausse conversion » (ou à une « fausse fausse »). La *metanoïa* n'est jamais sûre, mais ce qui est sûr, en revanche, c'est l'impression d'« étranges mysticités ». Et il est temps, pour finir, et pour appuyer l'hypothèse Éleusis, de convoquer le plus célèbre de ses mystes. Bien connu pour ses descentes aux enfers, Héraklès est aussi « l'archétype du myste éleusinien »⁹⁹ : son initiation est liée à l'origine même des Mystères. Et l'on sait qu'il est arrivé à Rimbaud d'en faire un alter ego, en signant « Alcide Bava ». On a tenté de montrer ailleurs que, malgré

⁹³ OC, 250.

⁹⁴ OC, 245.

⁹⁵ Notons que le « en » de « j'en ai trop pris » peut se lire en soi, sans antécédent (comme dans : « j'en ai assez »), de même qu'il peut renvoyer, par anaphore, à un contexte immédiat, ou annoncer, par cataphore, la « fameuse gorgée de poison ». On trouve des traces, ailleurs, de ce troisième système (hystérogologique), et notamment quand il est question de « mordre la crosse des fusils » (OC, 245), alors que le damné n'évoque qu'ensuite le « peloton d'exécution » (OC, 250) et l'ordre d'auto-exécution : « Feu ! feu sur moi ! » (OC, 252).

⁹⁶ OC, 245.

⁹⁷ Si, sous influence socratique, on assimile le poison à la ciguë, il faut alors considérer l'absinthe comme un contre-poison : l'absinthe (l'« herbe sainte ») consommée en infusion, sert d'antidote à la ciguë.

⁹⁸ OC, 245.

⁹⁹ Walter Burkert, *Homo Necans*, Les Belles-Lettres, 2005.

l'extrême rareté de ses occurrences (une double apparition simultanée), ce pseudonyme est l'indice d'un « complexe d'Alcide » qui recouvre toute l'œuvre¹⁰⁰. Alcide B/bava (la voie lactée), et Rimbaud est sensible à cet exploit céleste, comme il l'est aussi à ses exploits terrestres¹⁰¹, et sans doute à ses exploits chthoniens. Notons que le demi-dieu, entre autres prouesses, a persuadé Perséphone de libérer Thésée, enchaîné à un siège parce qu'il avait tenté, avec Pirithoos, d'enlever la déesse (Pirithoos, lui, est resté attaché au sien). Il ne faut pas sous-estimer, de façon générale, la variété des moyens qu'utilise le poète pour faire apparaître son double : l'onomastique directe (Alcide Bava, Herculeus, Héraclès), ou métonymique (les Hespérides), ou encore un simple nom commun : « Te voilà, c'est la force »¹⁰². On connaît le sens grec d'« Alc/ide » (« le fort », « le fils (ou le petit-fils) du fort ») et celui d'« Héra/klès » (« la gloire d'Héra »), et l'on sait que Rimbaud est manifestement sensible à l'étymologie des deux Noms¹⁰³.

Toute une théorie de dieux et de héros traverse, d'apparitions furtives en théophanies-éclaircs, le corpus rimbaldien. Au point que ce qui se joue, très souvent, dans les textes, ce n'est « point un effet de légende »¹⁰⁴, c'est, en effet, une légende - et souvent même plusieurs. L'hypothèse d'une prégnance éleusiniennne, en tout cas, pourrait expliquer (ou renchéir sur) deux tendances de l'écriture : l'obsession du silence et le cryptage du sens. Le mutisme têtude Rimbaud ressemble à celui d'un myste qui aurait juré le secret absolu à l'*hiérokéryx*. Les cinq astérisques inauguraux – comparables aux cinq points de suspension qui terminent *Barbare* –, qui font que le « Prologue » de la *Saison* n'en est justement pas un, seraient une belle image du silence de l'initié. Silence impitoyablement clamé, si l'on ose dire : « Les hallucinations sont innombrables. [...] Je m'en tairai »¹⁰⁵. « Je réservais la traduction »¹⁰⁶. Au mieux (?), le poète peut faire de fausses promesses de divulgation : « Je dirai quelque jour vos naissances latentes »¹⁰⁷. Le plus souvent, il signale que tout tourne court : « Gardons notre silence »¹⁰⁸. « Je suis maître du silence »¹⁰⁹. Rimbaud a beau se vanter de garder les clefs – d'avoir « seul la clef »¹¹⁰ – il sait bien qu'il les laisse dans les serrures, comme le montrent certaines variations. Ainsi, l'incipit de *Voyelles*, dans la *Saison*, nomme les lettres dans l'ordre

¹⁰⁰ Voir notre « Alcide B/bava et la Galaxie Rimbaud », *Parade sauvage, Hommage à Steve Murphy*, dir. Yann Frémy et Seth Whidden, 2008.

¹⁰¹ Rimbaud a chanté, en 1870, le combat d'Herculeus et du fleuve Achélous, dans *Olim inflatus...* (OC, 21-23). Ce mot magique de l'ouverture, *Olim*, qui est d'une polysémie redoutable en latin (« autrefois, jadis, un jour »), on le retrouve au début de la *Saison* : « Jadis », et au début d'une de ses sections : « N'eus-je pas *une fois* une jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse... » (OC, 277).

¹⁰² Sur les implications séminales de cette formule cruciale, voir le bel essai de Yann Frémy : *Te voilà, c'est la force. Essai sur Une saison en enfer*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

¹⁰³ A preuve, dans les vers de *Soleil et Chair* qui évoquent Héraclès, la co-présence du substantif « gloire » et de l'adjectif « fort » : « – Héraclès, le Dompteur, qui, comme d'une gloire, / Fort, ceint son vaste corps de la peau du lion » (OC, 40).

¹⁰⁴ OC, 312.

¹⁰⁵ OC, 256.

¹⁰⁶ OC, 262.

¹⁰⁷ OC, 167 / 168.

¹⁰⁸ OC, 223.

¹⁰⁹ OC, 292.

¹¹⁰ OC, 294.

alphabétique français, alors que l'ordre grec constitue, entre autres, une allusion biblique à l'alpha et l'oméga : « Le curé aura emporté la clef de l'église »¹¹¹.

Quant à l'hermétisme, les cultes à mystères obligeaient, évidemment, à parler « à mots couverts », et à recourir à la technique du « mot de passe » (*synthèma*) comme le rapporte Clément d'Alexandrie¹¹². Entrer dans le « lieu », supposait de donner la « formule ». Nerval s'en est fait l'écho dans *Sylvie* : « J'ai mangé du tambour et bu de la cymbale, comme dit la phrase dénuée de sens apparent des initiés d'Éleusis. Elle signifie qu'il faut au besoin passer les bornes du non-sens et de l'absurdité. »¹¹³ Peu importe ici que Clément d'Alexandrie ait (ou non) confondu les Mystères d'Éleusis avec les Mystères phrygiens d'Attis. Cette (con)fusion, de toute façon, était courante au XIX^e siècle, et remontait à loin¹¹⁴. On sait bien, par ailleurs, que Rimbaud n'est pas étranger à l'univers de Cybèle, qu'il célèbre dans *Soleil et Chair/Credo in unam*, et que la déesse « Déméter », en Asie Mineure, lui a été assimilée : ce sont là des théonymes équivalents. Du côté du dieu parèdre, les allusions à la castration et à la mutilation, dans la *Saison*, pourraient être interprétées – entre autres –, comme les signes d'un « Complexe d'Attis » (ou d'Origène¹¹⁵) – d'abord, une fausse ou feinte indifférence : « Les criminels dégoûtent comme des châtrés : moi je suis intact, et ça m'est égal »¹¹⁶. Puis, plus loin, un désir angoissant : « Un homme qui veut se mutiler est bien damné, n'est-ce pas ? »¹¹⁷. Ce qui frappe, c'est l'effet d'auto-prophétie qui surgit, entre ces deux états d'âme-corps, dans la métaphore des prothèses : « Je reviendrai avec des membres de fer [...]. Les femmes soignent ces féroces infirmes retour des pays chauds »¹¹⁸. Comme si la vie n'était jamais qu'une dé-figuration du figuré. Rien de mieux qu'un discours pansémique pour produire (« accrocher ») des métaphores auto-mantiques. La poésie rimbaldienne, qui aime manger l'incomestible et boire l'imbuvable, ressemble, par bien des côtés, au mot de passe d'Éleusis. Mais elle lui ressemble aussi parce que le secret de la formule est sans doute le sens littéral : Nerval a exagéré la folie « surréaliste » du *synthèma* éleusinien, et des lectures platement réalistes en sont évidemment possibles, comme les historiens, au XIX^e siècle, le savaient bien¹¹⁹. Le retour du refoulé concret menace toujours la formule figurée. Rimbaud le sait mieux qu'un autre, lui qui lance une partie de son livre magique – son sort en dépend – sur le pont sémique qui réunit le « Paysan » (« je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan ! »¹²⁰) et le « païen » : « Je fais de petites histoires en prose, titre général : « Livre païen ou Livre nègre »¹²¹. Paysan et Païen, c'est tout un : les mots

¹¹¹ OC, 291.

¹¹² *Protreptique*, II, 5.

¹¹³ Nerval, *Sylvie*, chap. XIII (1853).

¹¹⁴ Au IV^e siècle, notamment, chez Julius Firmicus Maternus, *De errore profanorum religionum*, *Sur l'erreur des religions profanes*, [L'erreur des religions païennes, trad. Robert Turcan, Paris, Les Belles-Lettres, 1982].

¹¹⁵ On sait, de façon générale, que toute la mythologie « païenne » a été « christianisée », que l'on a retrouvé le Christ dans Attis, etc., etc.

¹¹⁶ OC, 246.

¹¹⁷ OC, 255.

¹¹⁸ OC, 249.

¹¹⁹ Sainte-Croix, par exemple, signale, dans une note rationaliste, l'amphibologie des prépositions *ek* ou *de*, de sens global « extractif », et qui peut introduire divers compléments (*Recherches historiques et critiques sur les mystères du paganisme*, 1817, p.86, note).

¹²⁰ OC, 279.

¹²¹ OC, 370.

ont le même étymon (*paganus*). Et re-susciter les antiques croyances grecques qui lient le salut aux saisons reste l'un des meilleurs moyens d'assurer cette fusion.

Si, comme le soutient Rimbaud, « Toute poésie antique aboutit à la poésie grecque »¹²², toute poésie « moderne » en part, et s'en souvient. A preuve, cette définition de la nouvelle écriture poétique qu'il appelle de ses vœux : « Au fond, ce serait encore un peu la poésie grecque »¹²³. Cependant, la « part » grecque de Rimbaud – malgré le repérage régulier de traces mythologiques¹²⁴ – fait encore l'objet d'une sous-estimation, sans doute au nom du moderne « absolu » qu'il est censé représenter. Même Verlaine, dont le côté grec est loin d'être négligeable¹²⁵, passe un peu vite sur ce genre de pilotis, quand il évoque le bibliothécaire de Charleville qui renvoyait Arthur « à ses peu chères études, à Cicéron, à Horace, et à nous ne savons plus quels Grecs aussi »¹²⁶. C'est pourtant ce qu'il aurait fallu aussi savoir. Il faut, en tout cas, prendre très au sérieux l'aveu selon lequel la « vieilleries poétique » prend « une bonne part » dans l'« alchimie du verbe »¹²⁷. Insistons sur le palmarès scolaire d'Arthur : en 1868, il obtient le 2^e accessit de version grecque ; en 1869, il recule un peu (3^e accessit) ; en 1870, il décroche le premier prix. De Rimbaud helléniste, il reste autre chose qu'un aimable (ou incongru) folklore lexical ; il reste des mots semés comme des « avertissements », comme des graines-sauvages, du grec-(devenu)-barbare : « hélianthes » et « héliotropes », « clystères » et « clysopompes », « idylle » et « hypotyposes », « céphalalgie » et « hypogastre », « astéroïdes » et « dioptriques », « Stryx » et « cariatides », « Kallipyge » et « ithyphalliques », « hydres » et « hydrolat », « Thyrses » et « lyres », « Vénus Anadyomène » et « Antigone ἀντιγόη », « Eucharis » et « Érinnyes nouvelles », « acropole » et « Oméga ». Rimbaud est, visiblement, Ancien (« Antique »¹²⁸) et « Barbare »¹²⁹. Ferdinand semeur, Petit Poucet rêveur, Rimbaud-le-philomathe parle sporadiquement grec, et de la Grèce. Rimbaud est un Barbare grec, qui sait que les Barbares peuvent « réussir à parler grec comme un Grec » – tel est le compliment qui a été adressé à Cicéron, comme le rappelle le jeune Arthur, en latin, dans *Verba Apollonii de Marco Cicerone* (« Paroles d'Apollonius sur Cicéron ») : *ut omnino graecus in graecâ oratione*¹³⁰.

Existe aussi, évidemment, - au point que certains ne voient que lui - tout un côté anti-raison, anti-grec, chez Rimbaud. Il viole constamment le principe de non-contradiction qui fonde l'éristique platonicienne (Barthes dit bien que le but de Socrate est d'« amener l'autre au suprême opprobre : se contredire »). Pour ne citer qu'un exemple, célèbre et flagrant : « Il n'y a personne ici et il y a quelqu'un »¹³¹ (mais la formule pourrait faire écho à la ruse d'Ulysse avec Polyphème). Au-delà, la *Saison* est plongée dans la violence-fébrilité de l'inconstance.

¹²² OC, 343.

¹²³ OC, 347.

¹²⁴ Tout récemment encore Olivier-Pierre Thébault a rapproché Rimbaud de Dionysos (voir : « Rimbaud à la lumière de Dionysos », dans *L'Infini*).

¹²⁵ Voir, par exemple, notre « Verlaine biblio-chose », *Plaisance*, 2011 (à paraître).

¹²⁶ Dans *Les Poètes maudits*.

¹²⁷ OC, 265.

¹²⁸ OC, 294.

¹²⁹ OC, 127, 309.

¹³⁰ OC, 25.

¹³¹ OC, 256.

Le discours « ne tient pas en place », rongé ou mangé par une dromomanie conceptuelle. Des assertions incompatibles donnent l'impression d'une inconsistance cauchemardeuse. Marc Eigeldinger, pour en rendre compte, a parlé d'« anomie »¹³². Il n'y aurait, ici, pas plus de « vérité vraie » que de « liberté libre ». Cette crise du sens, bien entendu, est très « grecque ». Il suffit de penser aux Sophistes : Rimbaud parle de « sophismes magiques »¹³³, ou des « sophismes de la folie »¹³⁴ (on se croirait chez Erasme). Le poète « moderne » est un héritier direct des « discours doubles » (*dissoi logoi*) et des « palinodies » (modèle : Stésichore). Et il ne s'intéresse pas seulement aux contradictions, mais aussi aux contractions du sens – aux amphibologies de la parole oraculaire. Pensons à l'ambiguïté redoutable du : « C'est très-certain, c'est oracle, ce que je dis »¹³⁵, qui, en tant que parole oraculaire, affiche et masque à la fois le piège qu'elle nous tend. Rimbaud est bel et bien un *Vates*, un poète-prophète (et auto-prophète) : « *Tu vates eris* »¹³⁶. Il parle de *fatum*¹³⁷, des *omina*¹³⁸. Il a compris, très tôt, la bêtise de Crésus, le « destructeur de grand empire », comme l'atteste le *Carnet des dix ans* édité par Bruno Claisse : un centon dicté par le professeur de français-latin-grec-histoire, Armand Crouet, ne compte pas moins, en quelques lignes, de trois allusions à l'« oracle » : « Cresius voulant se conformer aux recommandations / de l'oracle [...] ô Lacedemoniens, / le dieu de Delphes m'a ordonné [...] ils avaient entendu / la reponse de l'oracle »¹³⁹. Les énoncés qui relèvent de la technique oraculaire, chez lui, sont légion. Rimbaud peut, à très juste titre, dire : « Je suis caché et je ne le suis pas », comme un *deus absconditus*, ou comme Apollon *Loxias* (« Il ne dit pas, il ne cache pas, il fait signe »). Il parle comme Apollon l'oblique : « Il faut être absolument / moderne »¹⁴⁰. Une tension s'instaure entre absolu et passagèreté, comme dans *Une saison / en enfer*. Meschonnic a postulé ici une antiphrase. En voulant dénoncer un contresens, il en a commis un autre. « Il faut être absolument moderne » n'est pas « un slogan de moins pour la postérité »¹⁴¹, mais un slogan de plus à verser au dossier de l'ambiguïté. Il entretient, et avec quel art, une ambivalence diabolique. Surtout si l'on veut bien admettre que la formule vient de Baudelaire, d'un Baudelaire fasciné par la façon dont De Quincey écrit en grec : « La nécessité de trouver dans sa mémoire et son imagination une foule de périphrases pour exprimer par une langue morte des idées et des images absolument modernes avait créé pour lui un dictionnaire toujours prêt, bien autrement complexe et étendu que celui qui résulte de la vulgaire patience des thèmes purement littéraires »¹⁴². Chaque lien, celui à l'antiquité, celui à la modernité, est d'une force extrême chez Rimbaud. Et Meschonnic a peut-être eu tort de passer de la *doxa* à son renversement, demi-habile (face à une amphibologie, toute lecture partielle est un contresens total). Rimbaud

¹³² Marc Eigeldinger, « L'anomie dans *Une saison en enfer* », *Romantisme*, 1980.

¹³³ *OC*, 265.

¹³⁴ *OC*, 268.

¹³⁵ *OC*, 248.

¹³⁶ *OC*, 7.

¹³⁷ *OC*, 11.

¹³⁸ *OC*, 7.

¹³⁹ « Le carnet des dix ans », édité par Bruno Claisse, dans Rimbaud, *Œuvres complètes II*, Edition critique sous la direction de Steve Murphy, Paris, Champion, 2007, p.34.

¹⁴⁰ *OC*, 280.

¹⁴¹ Henri Meschonnic, « *Il faut être absolument moderne*, un slogan de moins pour la postérité », *Modernité, modernité*, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1994, p.121-127.

¹⁴² *Les Paradis artificiels*.

est « absolument moderne », c'est-à-dire *aussi*, secrètement ancien, voire totalement « antique »¹⁴³.

Des anciens Grecs, Rimbaud retient donc au moins trois visées : téléstique (le délire, le silence), rhétorique (les *dissoi logoi*, les palinodies) et mantique (les amphibologies oraculaires). Et il « croise » ces systèmes avec les principes de l'exégèse biblique (« Littéralement et dans tous les sens »). Entre Athènes et Jérusalem, Rimbaud ne choisit pas. Il ne lâche rien. De même face aux longs défilés des acceptions dans les dictionnaires. Comme Satan la zizanie, Rimbaud sème la « pansémie ». La totalisation des sens est certes réputée impossible. Mais c'est cette impossibilité supposée que combat constamment le poète, plongé dans un enfer ou un paradis syncrétique. Des « aiguilleurs » psychopompes nous orientent dans le dédale des significations, et ce sont : les « effets de légende », les paraboles et les prophéties. Rimbaud outrepassa les termes de l'Histoire et entassa les sens des dictionnaires. Rimbaud, poète-prophète – *vates erat* – oblige à postuler une approche des textes qui ne se satisfait pas des deux maigres mamelles de la « scientificité » : la réduction par le contexte (historique), ou par le co-texte (linguistique). Il ne veut pas (simplement) « fouiller », il veut « fouailler » la langue, et « avec frénésie »¹⁴⁴. « Fouailler », c'est fouetter, comme un « cocher ivre », c'est attaquer violemment, stimuler, exciter. Pas question de prétendre, à l'instar des académiciens, « parfaire » le sens – achèvement maniaco-mortifère –, il s'agit de « fixer des vertiges ». Et le vertige peut commencer très tôt : dès la première lettre de l'alphabet, A (Alpha) noir¹⁴⁵, qui est aussi celle de son prénom : « Des faibles se mettraient à *penser* sur la première lettre de l'alphabet, qui pourraient vite ruer dans la folie ! – »¹⁴⁶. Le poète a « annoncé » ses successeurs : « Viendront d'autres horribles travailleurs »¹⁴⁷, et non des partisans tièdes de la polysémie restreinte. Il faut le reconnaître : tout commentaire de Rimbaud ne peut être qu'une « modeste contribution », non pas au sens topique, et fréquemment hypocrite, d'un petit-grand progrès, mais au sens où l'écriture « pansémique » – si l'on en admet l'existence – nous condamne à toujours dire très (trop) peu. Rimbaud nous incite à savoir *Jusqu'où on peut aller trop loin*. Il nous fait honte chaque fois que l'on « arrête » l'interprétation – nous oblige à interroger nos *hactenus* (jusque-là, mais pas plus loin). Il ouvre des guillemets qu'il ne referme pas.

¹⁴³ Rien n'empêchant, bien entendu, les interprétations de dépasser ce simple double jeu, et d'ouvrir à une pleine « polyphonie », comme nous le souffle Steve Murphy, et comme l'a montré Yann Frémy, en postulant une tactique de la détachabilité volontaire (« Sur deux formules poétiques de Rimbaud », *Rimbaud vivant*, n°40, 2001, p.26-35). De fait, Rimbaud, qui semble bel et bien parier sur une consommation anthologique : « La vraie vie est absente », « L'amour est à réinventer », anticipe en plein sur les slogans tranchants de la « modernité » : « Il n'y a pas de rapport sexuel », « La femme n'est pas toute », « Il n'y a pas de métalangage », etc., etc.

¹⁴⁴ OC, 376.

¹⁴⁵ Retenons de l'immense dossier sur la première lettre, et à titre de simple illustration, ce que dit *l'Evangile du Pseudo-Thomas* (6. 3) : « Mais Jésus, levant ses yeux sur son maître Zachée, lui dit : « Toi, qui ne connais pas les significations de l'alpha, comment veux-tu apprendre aux autres le bêta ? Hypocrite, enseigne d'abord l'alpha, si tu le connais et alors nous te croirons quand tu nous parleras du bêta. » Et il se mit à interroger son maître sur la première lettre, et l'autre ne savait que répondre. » (*Evangiles apocryphes*, éd. France Quéré, Seuil, coll. « Points, Sagesses », 1983, p.89).

¹⁴⁶ OC, 346.

¹⁴⁷ OC, 344.

Georges KLIEBENSTEIN