

Une ville appelée Rimbaud

Gilles Marcotte

Sociocritique de la poésie

Volume 27, numéro 1, printemps 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035835ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035835ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marcotte, G. (1991). Une ville appelée Rimbaud. *Études françaises*, 27(1), 49–61.
<https://doi.org/10.7202/035835ar>

Une ville appelée Rimbaud

GILLES MARCOTTE

Dans son édition commentée des *Illuminations* de Rimbaud, Jean-Luc Steinmetz écrit :

L'illusion référentielle est un stade obligatoire de la lecture, d'autant plus tenace que fort est le mythe. Plusieurs notes de cette édition la désignent, souvent pour l'évacuer. Il faut surtout penser que Rimbaud se sert de la référence et du tuf socio-historique ou géographique pour une fabrication autonome et la projection d'une pensée¹.

On ne peut que lui donner raison, si l'on pense aux suppositions extrêmement ingénieuses qui ont souvent, dans l'érudition rimbaldienne, tenu lieu de références, et (plus grave, certes) à la tentation qu'ont eue beaucoup de commentateurs de réduire le sens du poème à l'évocation de tel lieu, de telle circonstance, de tel événement. Mais on ne s'arrête pas toujours à une telle réaction de bon sens. Il en est qui revendiquent une autonomie complète, pour le poème rimbaldien, à l'égard des *choses* dont il parle, et plus particulièrement du géographique, du socio-historique. C'est là, on le sait, un des articles les plus courants du prêt-

1. Rimbaud, *Illuminations*, Paris, GF-Flammarion, 1989, Préface, notices et notes par Jean-Luc Steinmetz, p. 37.

à-porter idéologique de la critique moderniste : la poésie ne parle pas de quoi que ce soit, elle parle. Jean-Paul Sartre, avec le don de la formule péremptoire qui faisait de lui le premier professeur de France, l'a dit : le poète « considère les mots comme des choses et non comme des signes² ». Ce qu'il y a de curieux cependant, c'est que la critique de l'« illusion référentielle », lorsqu'on parle de poésie, n'est pas également répartie. Elle n'enlève le plus souvent au géographique, au socio-historique, que pour engraisser le biographique, le sujet-créateur, sa « pensée », ses expériences personnelles, intérieures de préférence. Jean-Luc Steinmetz a flairé le piège, et lorsqu'il se réfère au « matériel personnel » de Rimbaud, il s'empresse de préciser — si l'on peut dire — qu'il relève non pas du « référentiel » mais du « transférentiel³ ». N'empêche : s'agissant de poésie, il sera toujours plus convenable d'évoquer le personnel que le socio-historique, parce qu'il faut éviter de le salir au contact de ce que Simone Weil appelait « le gros animal ». Malgré tous les dommages qu'elle a subis depuis un siècle, la poésie continue d'être perçue comme un genre noble et les considérations pourtant peu aimables d'un Pierre Bourdieu sur le champ de plus en plus restreint qu'elle occupe n'ont peut-être fait en définitive que reconduire cette image. La poésie est réputée noble par sa rareté même, parce qu'elle appartient à l'intime, parce qu'elle est le pur produit d'une invention personnelle soustraite (prétendument) aux prescriptions du monde social. Ce n'est pas tout à fait, me semble-t-il, ce qu'entendait Mallarmé lorsqu'il assignait à la poésie la fonction de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu ». On a beaucoup parlé de l'épuration mallarméenne, en la réduisant d'ailleurs à une sorte d'évidement ; on n'a pas prêté une attention suffisante au point de départ, à ces « mots de la tribu » auxquels le poète du *Coup de dés* entendait bien avoir affaire. Les mots, disons-nous ? non les choses ? non la réalité ? Le mot n'est pas la chose, certes, et j'ai comme tout le monde entendu parler de l'arbitraire du signe, mais je n'arrive pas à imaginer comment les mots pourraient échapper à ce qu'ils signifient, à ce qu'ils désignent. Devrais-je, lisant Rimbaud, ne m'intéresser qu'à lui-même, ou à sa fabrication textuelle, et rejeter dans le néant ce qui de toute évidence l'intéresse lui-même (ou son texte) si fort ? Ne suis-je pas invité à lire la ville à travers Rimbaud, tout autant qu'à lire Rimbaud à travers la ville ? Et si je me refusais à la première proposition, ne trahirais-je pas le vœu le plus profond de Rimbaud qui est, dans les *Illuminations* mais aussi depuis presque toujours, depuis la « Lettre du Voyant », de sortir de la clôture personnelle ?

2. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, « Idées/Gallimard », 1976, p. 18.

3. Steinmetz, *op. cit.*, p. 18.

Ces quelques observations, ces quelques questions me tiendront lieu de théorie.

*

Les textes dont je m'occupe ici, «Ville», «Villes I» et «Villes II»⁴, constituent un groupe thématique évident qui d'ailleurs, dans les *Illuminations*, n'épuise pas le sujet. Ce qui, dans les poèmes urbains des *Illuminations*, frappe le lecteur quelque peu attentif aux considérations géographiques, c'est l'absence presque complète de Paris. On lit, dans «Vies»: «Dans un vieux passage à Paris, on m'a enseigné les sciences classiques.» Mais Paris n'est ici aucunement privilégiée; elle est une ville parmi d'autres, un lieu d'apprentissage parmi d'autres, comme telle «cité du Nord» ou quelque ville orientale. Dans «Villes II», il y aura également des allusions cursives à une «belle rue de Paris», à la Sainte-Chapelle. En revanche, les allusions à Londres, les *mots anglais* abondent. Le texte qui s'intitule «Métropolitain» ne peut devoir son titre qu'à la métropole britannique, dont le métro a été inauguré en 1868; et dans «Promontoire», le patchwork urbain décrit par Rimbaud s'orne d'«embankments», des «“Royal” ou des “Grand” de Scarbro' ou de Brooklyn», de «railways». Il va sans dire que la «métropole crue moderne» de «Ville», où le «cours de vie doit être plusieurs fois moins long que ce qu'une statistique folle trouve pour les peuples du continent», ne peut être que Londres; et que l'utilisation du vocabulaire anglais dans «Villes II», même s'il ne s'agit que de comparaisons, ne nous entraîne pas seulement vers l'étrange, mais aussi bien vers l'étranger, vers la ville la plus étrange et la plus étrangère qui soit pour un Français de bonne souche.

Arthur Rimbaud a fait quelques séjours à Londres, en 1873 et en 1874, avec Verlaine puis avec Germain Nouveau, et il y a même reçu une longue visite de la *Mother*, accompagnée de Vitalie. Mais le poète des *Illuminations*, on devrait le savoir, n'est pas un poète du pittoresque, des étrangetés occasionnelles, des curiosités touristiques. Le Paris qui s'efface, pour lui, c'est le Paris du «Chant de guerre parisien», de «L'orgie parisienne ou Paris se repeuple», de «Qu'est-ce pour nous, mon cœur...», le Paris qui attire le jeune Rimbaud comme une fournaise, la ville des révolutions, des mauvais et des bons coups, de l'histoire sanglante, en marche, et qui rend son dernier soupir dans *Une saison en enfer*:

Général, s'il reste un vieux canon sur tes remparts en ruine,
bombarde-nous avec des blocs de terre sèche. Aux glaces des maga-
sins splendides! dans les salons! Fais manger sa poussière à la ville.

4. Nous citons les deux derniers poèmes en suivant l'ordre établi par Antoine Adam dans son édition de La Pléiade (Paris, NRF-Gallimard, 1972) plutôt que celui de Steinmetz.

Oxyde les gargouilles. Emplis les boudoirs de poudre de rubis brûlante...

Il n'est pas, pour Rimbaud, d'autre Paris que celui-là; et s'il le quitte, c'est qu'il abandonne en même temps une image du monde et de l'histoire, certaine forme d'espoir ou de désespoir, peut-être une *façon d'écrire*.

Le mythe de Londres et les récits, les images qu'il engendre sont profondément différents de ceux de Paris, et il ne manque pas de textes, au XIX^e siècle, pour marquer cette différence. Citons Théophile Gautier, inspirateur à plus d'un titre de Rimbaud, qui manifeste sa stupéfaction, en arrivant dans la capitale anglaise, en des termes étrangement proches de ceux de «Villes II». «Une forêt de cheminées colossales, écrit-il, en forme de tours, de colonnes, de pylônes, d'obélisques, donnait à l'horizon un air égyptien, un vague profil de Thèbes, de Babylone, de ville antédiluvienne, de capitale des énormités et des rébellions de l'orgueil, tout à fait extraordinaire⁵». Il ne se lassera pas d'évoquer Babylone, soit à propos d'un escalier monumental, soit d'«un magasin de pauvre architecture» transformé par les brumes et les fumées en spectacle de grandes dimensions. Londres se désigne d'abord par le colossal, l'énorme — adjectifs qui conviennent mal à Paris, plus féminine —, et l'on imagine qu'un tel caractère était familier à celui qui, dans la «Lettre du Voyant», avait rêvé de l'«énormité devenant norme». Londres est énorme, colossale, non seulement en elle-même, dans le spectacle qu'elle offre au voyageur, mais aussi parce qu'elle est ville impériale, qu'en elle, c'est vraiment le cœur du monde qui bat, à la fois dans sa diversité géographique et dans la profondeur de sa mémoire. Paris s'écrit au singulier, dans la splendeur d'une vie exaltée; Londres, au pluriel. Paris n'a qu'une idée en tête, celle de faire triompher les idéaux de la Révolution française — encore trahis en 1871, toujours trahis; Londres, confortablement installée dans sa monarchie constitutionnelle, porte les rêves d'une humanité disparate, bariolée, avec laquelle elle fait commerce au double sens du mot, le noble et le moins noble. Paris, pourtant chargé de passé, ne pense qu'à le dilapider au nom de quelque utopie; Londres engrange la mémoire du monde au British Museum — où Rimbaud passera de longues heures, occupé, paraît-il, à apprendre l'anglais.

Londres, enfin, est la ville des *Illuminations* — prononcez «Illuminécheunes», à la façon de Verlaine.

*

Quelques mots sur ce titre, qu'on ne lit pas sous la plume de Rimbaud, mais dont on ne peut douter qu'il vienne de lui.

Il n'a pas à étonner, dans une littérature où toutes les formes d'illuminisme, en particulier l'illuminisme social, ont cours depuis plus

5. Théophile Gautier, *Caprices et Zigzags* (1856), Paris, G. Charpentier, 1884, p. 112, 321 et suiv.

d'un demi-siècle. Mais ce sont, à la suggestion de Verlaine, les sens anglais du mot qui nous retiennent principalement. «Painted plates» ou «*coloured plates*», dit-il. On peut, semble-t-il, écarter d'emblée la traduction du substantif par assiettes, qui serait assez ridicule dans les circonstances; le mot «plaque», à cause de sa polyvalence (photographie, *et cetera*) conviendra mieux. De toute manière, le mot renvoie au visuel et au visuel orné, enluminé: on se souviendra des «enluminures populaires» d'«Alchimie du verbe». Mais, puisqu'on se trouve en Angleterre, on pensera également à John Ruskin et à sa théorie d'un «art de l'illumination» dont il parle dans *Modern Painters*⁶. Cet art, dont le maître moderne est Turner, est fondé sur la juxtaposition abrupte d'éléments séparés par un vide que le spectateur est invité à combler par sa propre activité mentale. Il déroutera sans doute ceux qui exigent du tableau une représentation conventionnellement réaliste. Ainsi, dans «Villes I», la coexistence des «Alleghanys» et des «Libans de rêve», des «Mabs en robe rousse» et d'un «boulevard de Bagdad» ne va pas de soi, selon une telle logique. On a beaucoup glosé sur l'obscurité des *Illuminations*, au point de conclure parfois à l'impossibilité de tout commentaire sensé. C'est dire à quel point Rimbaud change les règles du sens, exigeant de son lecteur moins un supplément de subtilité qu'un désistement — ou un consentement à certaine forme de «stupeur» («Vies»). Ce qu'on lit dans les textes urbains des *Illuminations*, c'est l'écriture disjointe, plurielle d'une ville qui ne se définit plus dans une séquence historique, un vecteur d'avenir, mais par la coexistence en elle de pulsions, d'images, de mouvements irréductibles à toute forme de composition unitaire.

Aussi bien n'est-il pas indifférent que cette ville soit étrangère; elle *doit l'être*, séparée du lieu d'origine par un large *channel* qui est, plus qu'un accident géographique, la marque d'une distance, d'un arrachement à soi-même, d'un étonnement, peut-être d'un émerveillement. Énorme, la ville, essentiellement, étonne: «Le haut quartier a des parties inexplicables...» («Villes II»). «Pour l'étranger de notre temps la reconnaissance est impossible» (*id.*). Devant la ville, le spectacle de la ville, tout homme est en effet «l'étranger de notre temps», car elle est l'avenir déjà réalisé, l'inouï, l'impensable présents *hic et nunc*, une forme nouvelle d'existence qui s'est proposée dans l'ordre visible avant que nous ayons pu la reconnaître en nous-mêmes, dans nos émotions, nos connaissances. C'est ici le lieu de souligner qu'à travers la métropole britannique c'est toute ville, la ville même en tant que forme du vivre ensemble, qu'évoque Rimbaud. Évoquer, le mot est faible: par sa forme, par ses obscurités, le texte de Rimbaud *construit* une ville qui, d'entrée de jeu, se refuse à la lecture traditionnelle. Ce n'est plus, certes, la ville de Balzac et de Hugo, la ville cloaque du premier et la «ville pivot» du second; ce n'est même plus celle de Baudelaire, nourrissant

6. John Ruskin, *Modern Painters* (1843), Londres, John Wiley and Sons, 1881, vol. III, p. 93 et suiv. Nous traduisons.

la mélancolie par le contraste de son changement perpétuel et de souvenirs «plus lourds que les rocs» («Le Cygne»). Pourtant, la forme même des *Illuminations* ne viendrait-elle pas, comme on l'a souvent suggéré, des poèmes en prose de Baudelaire, où s'opérait déjà la fusion d'un style et d'une perception de la réalité urbaine (les «villes énormes»)? Regardons-y d'un peu près. La prose du *Spleen de Paris*, d'une élégance toute classique, n'a guère d'affinités avec les phrases heurtées, souvent bancales, des *Illuminations*. Étrangement, c'est dans les «projets et plans» baudelairiens qu'on trouvera les textes les plus proches de Rimbaud :

Au milieu d'un groupe de différentes personnes descendant d'une diligence, une femme entourée de ses enfants se jette au cou d'un voyageur en bonnet de coton. Jour froid de Paris. Un petit se hausse sur les pieds pour être embrassé.

Plus loin, un autre voyageur charge ses paquets sur les crochets d'un commissionnaire.

Au premier plan, à gauche...⁷

Rimbaud, dans «Villes II» :

Le quartier commerçant est un circus d'un seul style, avec galeries à arcades. On ne voit pas de boutiques, mais la neige de la chaussée est écrasée; quelques nababs aussi rares que les promeneurs d'un matin de dimanche à Londres, se dirigent vers une diligence de diamants. Quelques divans de velours rouge: on sert des boissons polaires dont le prix varie de huit cents à huit mille roupies.

La ressemblance vient moins de la thématique que du rythme, de l'objectivité voulue de la description — et surtout de l'impression d'inachèvement. Il semble que les textes de Rimbaud, de par la volonté expresse de l'auteur, restent à l'état d'ébauches, d'esquisses, se refusent à la complétude que, au contraire, Baudelaire aurait certainement donnée à ses textes s'il avait décidé de les proposer à la lecture. C'est en cela que les *Illuminations* sont plus près de ce que nous entendons aujourd'hui par poème, que les proses achevées de Baudelaire — par ce qui en elles réduit le texte à l'état d'énigme, de question à jamais insoluble: *light through*, dirait Marshall McLuhan, et non pas *light on*. C'est en cela également qu'elles sont exactement contemporaines de la réalité urbaine qu'elles mettent en langage: la ville nouvelle, en perte d'unité manifeste, égarant le regard et l'intelligence par les réseaux outrageusement complexes de commerce et de mémoire qu'elle constitue, se présente comme un processus plutôt que comme un résultat.

*

7. Antoine Adam, *op. cit.*, p. 994.

Il faudra, avant d'entrer dans les «splendides villes» annoncées à la fin d'*Une saison en enfer*, dissoudre par l'ironie une fausse image, celle-là même qui dans la pensée du siècle a le prestige de la nouveauté, de la modernité, et qui sous diverses formes, de Saint-Simon à Fourier, des utopistes les plus emportés aux modestes rêveurs, des individualistes aux socialistes, ne cesse de revenir dans les discours. À la croissance incontrôlée de la ville, à la prolifération de la misère et du crime, aux maux de toutes sortes provoqués par le développement sauvage, cette pensée propose un remède: la rigoureuse planification, le bonheur en parts égales pour tous, l'organisation. C'est le «phalanstère»; ou, de façon plus générale, la raison triomphant par tous les moyens du désordre urbain. «La ville», donc, au singulier: soumise à l'empire de l'unique, d'un positivisme sans résidus.

Je suis un éphémère et point trop mécontent citoyen d'une métropole crue moderne parce que tout goût connu a été éludé dans les ameublements et l'extérieur des maisons aussi bien que dans le plan de la ville.

Les thèmes essentiels de l'espoir rimbaldien sont, ici, non pas réduits à néant mais, pire, à l'ersatz: la «métropole crue moderne» est ce qui reste de l'«absolument moderne»; celui qui rêvait de «Bonheur», avec la majuscule, est devenu le «point trop mécontent citoyen»; la passion de l'«inconnu» se dégrade dans la simple absence de «tout goût connu». C'est-à-dire: le *même*, mais purgé, désinfecté, arraché à la démesure, ramené à la norme. Tout, dans le texte, parle de réduction, de normalisation: «aucun monument de superstition»: la connaissance de soi («pas besoin de se connaître») et de l'autre rendue inutile par la parfaite organisation de l'existence commune; le temps lui-même réduit («Je suis un éphémère...»), raccourci par cette puissante uniformité. Il ne reste rien ici de l'ancien monde: les «spectres» mêmes sont «nouveaux», les «Érynnies» sont «nouvelles», le négatif est entièrement domestiqué, soumis à l'ordinaire, et amène des malheurs qui ont l'innocuité des affiches de music-hall: «Mort sans pleurs», «Amour désespéré», «joli Crime piaulant dans la boue de la rue». Rien n'échappe à l'égalité, à la ressemblance générales, puisque «tout ici ressemble à ceci»: «mon cottage» est «ma patrie et tout mon cœur», et mon cottage n'est en rien différent de celui de «millions de gens».

Voici donc le texte, aussi peu engageant que possible, d'une ville qui a décidé de se priver de tout excès, de toute âme, de tout supplément imaginaire ou spirituel. Nous reconnaissons en elle l'épure théorique de l'unanimité égalitaire dont rêve le siècle. En fait, plutôt qu'une ville réelle c'est un programme, c'est un texte qui est ici reproduit, mimé et déplacé par l'ironie. Déplacé, non contredit: Rimbaud n'a aucune difficulté à se tenir au plus près de la ville qu'il ironise, puisqu'une telle réduction s'inscrit tout naturellement dans la foulée des dégoûts exprimés dans *Une saison* à l'égard des prétentions du «Voyant». Ce qu'il dénonce, il l'a désiré, et peut-être le désire-t-il encore. L'ironie, dans

«Ville», naît de la fidélité même, une fidélité outrancière qui prend au mot, littéralement, le programme de la ville moderne à construire en dehors de toute illusion. Le texte dit «je» parce que le narrateur habite vraiment cette ville, la reconnaît pour sienne; mais aussi il se pose comme la voyant, l'observant, la comprenant *trop bien*.

«Ville» s'oppose à «Villes I» et «Villes II» comme le singulier au pluriel, l'unité à la diversité, l'ordre (stérile) au désordre (fécond). Le pluriel, dans ces deux dernières «illuminations», ne désigne pas plusieurs villes, car «Villes I» parle d'«un peuple» et «Villes II» d'«une ville»; il s'agit donc de la ville plurielle, pluralisée pour ainsi dire par l'extrême diversité de ses composantes, des strates historiques et géographiques qui la constituent. On notera également une différence significative quant au nombre des habitants: on parlait dans «Ville» de «millions de gens», c'est-à-dire d'une masse innombrable impliquant l'anonymat, alors que le «peuple» de «Villes I» renvoie à une notion chargée de sens social et que, paradoxalement, «quelque cents âmes» seulement habitent la métropole de «Villes II». Observons enfin que dans les villes plurielles on est, comme dans «Ville», dans le moderne, mais un moderne qui aurait changé de sens, un *vrai* moderne. Après la «métropole crue moderne», voici le modernisme authentique de la ville impériale:

L'acropole officielle outre les conceptions de la barbarie moderne les plus colossales. Impossible d'exprimer le jour mat produit par le ciel immuablement gris, l'éclat impérial des bâtisses, et la neige éternelle du sol. («Villes II»)

La «barbarie», dans ce texte, n'est pas ce qui précède la civilisation mais au contraire ce qui lui succède, un état ultérieur et supérieur de l'humanité que le poème «Barbare» situe «après les jours et les saisons, et les êtres et les pays [...],/ Loin des vieilles retraites et des vieilles flammes». Dès les premières lignes de «Villes II» sont contredits explicitement les principes fondateurs de la «métropole crue moderne», qui étaient la réduction économique à l'essentiel, à la pure et simple nature humaine, à la ressemblance générale, à la rationalité sans résidu. C'est l'outrance, ici, la surcharge qui fait loi: «L'acropole officielle outre... On a reproduit dans un goût d'énormité singulier... J'assiste à des expositions de peinture dans des locaux vingt fois plus vastes... Un Nabuchodonosor norvégien... j'ai tremblé à l'aspect des gardiens de colosses... Ce dôme est une armature d'acier artistique de quinze mille pieds de diamètre environ.» Cette ville, donc, ne se laisse pas réduire à l'essentiel, et l'on pourra même dire qu'elle n'a pas d'essence, de centre, puisqu'elle n'existe que par comparaison, empruntant à tous les âges et à tous les lieux des motifs qu'elle reproduit avec outrance. Elle imite: Hampton-Court ou le dôme de la Sainte-Chapelle, «une belle rue de Paris»; on y rencontre des «nababs, aussi rares que les promeneurs d'un dimanche matin à Londres»; il y a un «Comté» (*county*), comme en Angleterre. La ville n'a rien en propre, elle est radi-

calement dépourvue d'originalité. Elle copie: «On a reproduit dans un goût d'énormité singulier toutes les merveilles classiques de l'architecture.» Et quand d'aventure elle a affaire à de l'originel, du naturel, elle s'empresse de le transformer en artefact: «la nature primitive» y est «travaillée par un art superbe» (qu'on serait tenté de dire néo-classique), et même dans le «faubourg» et le «Comté» où la nature aurait pour ainsi dire droit de cité, «les gentilhommes sauvages chassent leurs chroniques sous *la lumière qu'on a créée*» (nous soulignons). Aussi bien la ville, privée de définition propre, tous liens coupés avec quelque sorte d'essence ou de nature que ce soit, n'offre-t-elle rien à comprendre à celui qui l'arpente, à cet «étranger de notre temps» qui voit en elle l'«inexplicable» même: «la reconnaissance est impossible», et il faut renoncer à se «faire une idée des aventuriers d'ici». Rimbaud dit bien: «étranger de notre temps», et non «étranger à notre temps». Face à la ville impériale, ou mieux dans cette ville, tout homme devient «étranger», subit un étonnement, une sortie de soi qui détruit la *socialité* naturelle, les apparentements entre l'homme et ses semblables, entre l'homme et son habitat, que supposait le discours antérieur.

Pour un peu nous le dirions, cet homme, aussi profondément aliéné — mais d'une manière différente — que celui de «Ville», l'«éphémère citoyen». La ville dans laquelle il se trouve — on n'oserait dire qu'il l'habite — n'est pas particulièrement accueillante. Elle est grise («le ciel immuablement gris») et froide («la neige éternelle du sol», la «nappe de grésil», les «boissons polaires»), froide comme le métal («armature d'acier», «passerelles de cuivre»). Et elle est vide ou presque, sans animation, sans commerce, sans foule: «on a évincé les cochers»; «pas de boutiques»; «quelques nababs»; l'«élément démocratique [admirez le caractère scientifique de l'expression] compte quelque cents âmes» seulement; en banlieue, des «gentilhommes sauvages»... Cette ville cependant, au contraire de la «métropole crue moderne», n'est pas dépourvue d'une étrange beauté; elle fascine comme un tableau de Chirico (poursuivons le jeu de comparaisons amorcé par le texte), ou encore comme les villes géométriques de Robbe-Grillet. Tout se passe comme si Rimbaud, dans ce texte, plantait le décor d'une ville *en attente*, d'une ville future et qui ne serait jamais que future, une ville définitivement inachevée, si l'on peut se permettre cet oxymoron, selon le vœu même que suppose la forme des *Illuminations*. Cette ville qui ressemble à toutes les villes ne ressemble à aucune parce que, précisément, au contraire de la «métropole» du texte précédent, où «tout ici ressemble à ceci», elle est fondée sur le principe de la non-ressemblance, de la non-coïncidence, de la non-reconnaissance.

Quelle chaleur par contre, quel enthousiasme, quel tohu-bohu de formes et de sensations dans «Villes I»: «Ce sont des villes! C'est un peuple pour qui se sont montés ces Alleghanys et ces Libans de rêve!» Prenons garde cependant au verbe qui apparaît dans la deuxième phrase: «monter» s'associe aux images de montagnes par

l'idée d'ascension, de hauteur, mais il connote également le montage, la construction, l'artifice. Il est important de le souligner, car l'organisation ouvertement onirique du texte — renforcée à la fin par la référence à «mes sommeils» — peut suggérer un mouvement purement naturel, purement instinctif, sans rapport avec la facticité urbaine. «Ce grouillement de vie, dit Antoine Adam, donne surtout l'image d'une grande confusion. La confusion des rêves de Rimbaud⁷». Confusion? Oui, mais comme un effet voulu, programmé. Les lois du rêve, déplacement et condensation, sont à l'œuvre ici, produisant de splendides oxymorons («palmiers de cuivre», «rugissent mélodieusement», «canaux pendus», «paradis des oranges»), des accointances étonnantes entre des images apparemment incompatibles. Ces images cependant, dont les sources picturales et littéraires ont d'ailleurs été exhumées par de nombreux commentateurs, se laissent organiser par une pensée qui n'est pas celle, la plus intime, du narrateur, mais la pensée même de la ville. Au contraire de celle qui organisait «Villes II», cette pensée est essentiellement dynamique, elle fait de la ville moins le produit que la rencontre, le choc et la fusion d'éléments hétérogènes venus des historiens les plus divers du temps et de l'espace: «Toutes les légendes évoluent et les élans se ruent dans les bourgs.» Les légendes, c'est-à-dire ce qui se raconte, se lit, les récits qui sont le sens du monde et que la ville moderne reçoit à l'état de fragments, de *pièces détachées*. Voici donc, non pas inertes mais emportés dans le furieux mouvement d'un texte-ville qui est fusion jamais terminée: venus du Moyen Âge, des «corporations de chanteurs géants», des «Rolands [qui] sonnent leur bravoure», des «beffrois», des «châteaux»; de l'Antiquité, des «centaures», une «Vénus», une «Diane», des «bacchantes»; d'Amérique du Nord, des «Alleghanys» et des «sauvages»; du Moyen-Orient, des «Libans», des «palmiers», une «Bagdad»; quelques chalets (vraisemblablement suisses); des idées sur le «travail nouveau», peut-être venues de la Révolution française avec quelques «idées des peuples»... Ce bric-à-brac n'est pas n'importe quoi; c'est la *ville même* — semblable, si l'on veut, à quelque Luna Park ou, plus noblement, à un grand musée — lieu de la collision et de la collusion du passé et du présent, de l'étranger et du familier, dynamisée par la diversité même qui la prive d'unité.

La ville et *moi-même*, indissolublement, d'un seul tenant; la ville comme source et forme de mes actions les plus indiscutablement personnelles:

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

Mais aussi moi-même séparé de moi-même, étranger à moi-même — comme la ville, avant tout définie par une étrangeté dont nous apprenons peu à peu qu'elle n'est pas seulement une distance par rapport

7. Antoine Adam, *op. cit.*, p. 994.

à l'observation d'un spectateur neutre, mais qu'elle est constitutive de sa réalité même. Elle a plus d'une façon d'être étrange : dans «Ville», c'était par soustraction, par l'égalisation forcenée des problèmes et des solutions; dans «Villes II», par la splendeur et l'immensité d'une organisation où l'homme, étonné, se reconnaît à peine; dans «Villes I» enfin, par la profusion, l'abondance, le désordre de ce qui afflue dans ses «bourgs» et qui fait rêver d'une origine infiniment éloignée, distante à jamais. Où que nous la rencontrions dans les *Illuminations*, la ville rimbaldienne se donne toujours comme fascinante et déroutante, et prend inévitablement la forme d'une question : celle qui se formule explicitement à la fin de «Villes I», mais qui envahit aussi bien, sous des formes moins directes, les autres textes urbains.

*

L'artiste, écrit Wyndham Lewis, «est toujours en voie d'écrire l'histoire détaillée de l'avenir parce qu'il est la seule personne consciente de la vraie nature du présent⁸».

Que fait, ici, l'artiste, le poète Arthur Rimbaud? Que fait le poème?

Le XIX^e siècle est le siècle de la ville. La révolution technique et industrielle, l'expansion du secteur tertiaire, la désertion des campagnes, tout cela entraîne une croissance urbaine effrénée, qui fait de la ville moderne une réalité sans commune mesure avec celle des siècles précédents. Non seulement la ville se transforme-t-elle — et avec une violence telle que Lewis Mumford parlera d'une véritable désagrégation⁹ —, mais elle devient pour la première fois un fait de conscience à la fois personnel et social, l'objet d'un discours surabondant, multiforme, partagé à parts presque égales entre le constat sociologique et l'utopie, la déploration et la célébration. De Balzac à Victor Hugo, du saint-simonien Duveyrier à Théophile Gautier, de Fourier à Baudelaire, la ville fait question, elle réunit sous son signe l'ensemble des questions modernes.

De cette nouvelle réalité, de ce nouveau discours, le poème de Rimbaud est d'abord, fidèlement, le reflet. Il dit ce qui se voit, ce qui s'éprouve au contact des villes qu'il connaît, Paris, Londres, peut-être Bruxelles. Nous lisons un poème «à sujet», et seul un *a priori* esthétique pourrait nous convaincre d'amputer notre lecture de ce niveau d'observation. Il n'est pas indispensable, sans doute, de connaître par le détail les séjours urbains du citoyen Rimbaud, mais il importe d'accueillir comme des observations utiles les images de la ville qu'il nous

8. Cité par Marshall McLuhan dans *Pour comprendre les media. Les prolongements technologiques de l'homme*, traduit de l'anglais par Jean Paré, Montréal, HMH, coll. «Constantes», 1968, p. 85.

9. Lewis Mumford, *La Cité à travers l'histoire*, traduit de l'américain par Guy et Gérard Durand, Paris, Seuil, 1964, chap. 14 : «Expansion commerciale : désagrégation urbaine», p. 517 et suiv.

apporte. À plus d'un égard, le texte de «Villes II» rappelle les descriptions de Londres faites par divers écrivains, ou même la petite sœur Vitalie Rimbaud, venue rendre visite à son frère dans la capitale britannique. Mais le poème, bien sûr, ne fait pas qu'observer la ville, en faire l'expérience; il la lit, c'est-à-dire qu'il lit et reproduit le texte urbain général de son époque. Le sens commun, trop commun, voudrait que la feuille de papier ainsi placée entre la «réalité» et le regard poétique privât ce dernier de sa fraîcheur, de sa force, de son originalité. Il en va tout autrement: le texte fait voir, la feuille de papier est un filtre (un philtre?) qui permet de percevoir dans le paysage urbain ce qu'un regard direct, non averti, n'y verrait pas. Les longues séances de lecture de Rimbaud au British Museum, durant son séjour à Londres, sont une image particulièrement suggestive de cette collaboration entre observation et lecture.

Mais le poème, en tant que poème, n'est pas encore commencé. Il ne commencera qu'au *traitement de texte*; lorsque le texte urbain général — «les mots de la tribu» — sera pris par le poète au pied de la lettre, littéralement, au mot, selon son sens «plus pur». Le poème n'est pas très intelligent, ou du moins ne pratique pas cette forme d'intelligence qui fait dire d'un homme qu'il est intelligent. Il n'invente guère, il ne fait pas preuve de beaucoup d'originalité intellectuelle. Tous les thèmes, toutes les idées des poèmes urbains des *Illuminations* peuvent être retrouvés facilement, on l'a dit, chez un grand nombre d'idéologues du XIX^e siècle: l'uniformité produite par la grande ville, son caractère cosmopolite et pour ainsi dire encyclopédique, les prodigieuses nouveautés de tous ordres qu'elle présente, les espoirs et les inquiétudes qu'elle suscite. Mais si le poème puise à pleines mains dans ce répertoire idéologique, c'est pour le décanter, le réduire à ses éléments premiers. Et c'est ainsi, en ne se laissant pas distraire par les circonstances, les plaidoyers, les intérêts particuliers, en réduisant la pensée à l'épure d'une forme, que l'artiste, selon Wyndham Lewis, dévoile «la nature du présent» — et du même coup écrit l'avenir dont est gros le présent. Une idée centrale anime les trois poèmes que nous venons de lire: la nouveauté radicale, le modernisme radical de la ville — faisant naître chez celui qui le considère un sentiment de mystère, d'étrangeté. Or, ce sentiment n'est pas appelé à s'atténuer par l'habitude; c'est *pour toujours* que la ville est nouvelle, le «récent» (*modo*, récemment) devenant sa forme même, sa définition. Elle est à la fois ce que nous connaissons le mieux, notre seule habitation, l'extrême du familier, et ce que nous connaissons le moins, ce qui se dérobe au vieux désir de l'habitation. C'est à titre d'étrangers, d'«éphémère[s] citoyen[s]», que nous habitons nos villes.

La cité n'existe plus, écrit Marshall McLuhan, sinon comme fantôme culturel à l'usage des touristes. Par la télé, les journaux et les magazines, la moindre gargote de grand chemin devient aussi cosmopolite que New York ou Paris.

Le paysan avait toujours été un parasite suburbain. Le fermier n'existe plus : aujourd'hui, il est «citadin»¹⁰.

La télévision et les magazines n'auraient-ils donc fait que mettre la dernière main — mais il n'y a pas de dernière main dans cette affaire — à l'entreprise de démolition et de rénovation urbaines permanentes amorcée par le XIX^e siècle?

La ville a livré Rimbaud — qui le lui a bien rendu — à l'étrange.

10. Marshall McLuhan, *Counterblast*, traduit de l'anglais par Jean Paré, Montréal, Hurtubise/HMH, 1972, p. 12.