La métaphore et l'aspect visuel des *Illuminations*

Autour de « Promontoire »

Madoka TANIGUCHI

De nombreux poèmes des *Illuminations* évoquent des images visuelles — images que la critique s'est à plusieurs reprises attachée à analyser sans pour autant éclairer suffisamment la raison de l'aspect visuel de ce recueil.

On peut analyser l'aspect visuel du texte poétique de deux façons possibles : soit chercher la référence réelle ou la source d'inspiration dans l'image plastique, soit chercher l'effet visuel au niveau de l'expression poétique elle-même. Dans le cas de l'œuvre de Rimbaud, toute tentative visant à découvrir une influence de certaines peintures sur le poète semble vouée à l'échec dans la mesure où Rimbaud n'a pas manifesté d'intérêt particulier à l'égard de la peinture[1]. Nous avons déjà montré ailleurs que même si le poète semble imiter l'expression picturale, il n'y a là qu'un geste d'imitation[2]. Si on se penche sur l'impression visuelle qu'évoque un texte comme celui de Rimbaud, il semble important d'analyser l'effet stylistique. Ainsi, par exemple, Olivier Bivort découvre une ressemblance de style entre la description des *Illuminations* et celle de la critique d'art de l'époque[3]. Or, avant la naissance du style de la description des

---

[1] L'influence supposée de l'impressionnisme sur Rimbaud par certains n'apparaît pas pleinement convaincante : Suzanne Berbard, « Rimbaud, Proust et les Impressionnistes », *Revue des sciences humaines*, facs. 78, 1955, p. 257-262. Il reste cependant vrai que Rimbaud a vu les gravures satiriques de l'époque ; à ce sujet, voir Steve Murphy, *Rimbaud et la ménagerie impériale*, C.N.R.S., Presses Universitaires de Lyon, 1991.

[2] Madoka Taniguchi, « *Illuminations* no kaigasei — uchikowasareru beki sochi to shite (Un mécanisme à détruire : l'aspect pictural des *Illuminations*) », *Revue de Langue et Littérature Françaises*, n° 32, Société de Langue et Littérature Françaises de l'Université de Tokyo, mars 2006, p. 97-120.

[3] Olivier Bivort, « Le modèle du discours pictural dans quelques poèmes des *Illuminations* », *Malédiction ou révolution poétique : Lautréamont / Rimbaud, Les Vallenciennes*, n° 13, 1990, p. 147-166.

tableaux[4], il existe une figure classique de la rhétorique — la métaphore — qui sert à donner à voir dans l'écriture[5]. Joue-t-elle un rôle dans l'aspect visuel particulier des *Illuminations* ? Comment ce poète, qui était un excellent élève de la rhétorique mais qui voulait bouleverser les normes traditionnelles, utilise-t-il cette figure classique au cours de la dernière phase de sa brève carrière littéraire ? L'étude de Jacques Plessen sur la métaphore chez Rimbaud ne permet pas de répondre à ces questions[6].

C'est le romantisme qui annonce la notion contemporaine de métaphore. Partant d'abord de l'idée de la métaphore de l'époque de Rimbaud, nous analyserons ensuite des poèmes métaphoriques et descriptifs dans les *Illuminations* afin d'éclairer la particularité de la métaphore rimbaldienne et son rôle dans le caractère visuel de ce recueil.

I

La métaphore est un trope dont l'histoire remonte à l'Antiquité. Mais son statut change à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle ; on peut diviser en deux le courant des idées à l'égard de la métaphore : la métaphore comme ornement de l'idée et la métaphore comme force vivante de la création. Aujourd'hui, il existe une telle quantité d'études qu'il serait impossible de proposer une nouvelle définition de la métaphore[7]. Dans cette petite étude, nous voudrions nous concentrer sur cette propriété qui est la sienne de donner à voir.

---

[4] Anne-Marie Christin remarque la naissance de l'« écriture du visible » au XIXe siècle avec l'admission de la critique d'art comme genre littéraire. Voir Anne-Marie Christin, « L'écrit et le visible », *L'espace et la lettre*, *Cahier Jussieu*, n° 3, UGE, 1977, p. 163-192.

[5] La métaphore « constitue la base des principales images : elle est ainsi le constituant majeur de certains discours descriptifs [...] » (*Dictionnaire de rhétorique*, Le Livre de Poche, 1992, p. 216.) ; « elle [la métaphore] peut illustrer et concrétiser des éléments abstraits, elle donne ainsi à voir, rend plus présentes les choses et les notions » (*Le stylistique*, Arman Colin, 2001, p. 62.)

[6] Jacques Plessen, « La métahore chez Rimbaud », *Travaux de linguistique et de littérature*, n° 2, Klincksieck, 1983, p. 199-214.

[7] Parmi les études les plus remarquables portant sur la métaphore, on peut citer : celle de Paul Ricœur, *La Métaphore vive* (Éditions du Seuil, 1975), qui pense la métaphore dans la

C'est en fait au seuil de l'époque moderne que l'on commence à apprécier l'effet représentatif de la métaphore. Dans l'Antiquité gréco-latine, la métaphore est catégorisée en tant que trope appartenant à l'éloquence ; elle sert à embellir la phrase en traduisant une pensée dont on peut parler simplement, sous une forme plus éclairante. Considérée comme moyen d'orner le style, la métaphore est sous-estimée. Cependant, avec le développement de la science et de la physiologie des sensations au XVIIIe siècle, la nouvelle interprétation cognitive des relations entre le monde extérieur et l'individu favorise l'emprise du subjectif. Le courant imaginatif constitué par Dubos, Batteux, Diderot, et Blair, admet la présence du « sensible » et réhabilite sa représentation[8]. Et c'est à la même époque que l'on découvre dans la métaphore la capacité de traduire une idée par une image, tout en respectant la sensibilité humaine, alors que c'était précisément ce qui en faisait un objet de mépris aux époques précédentes. La métaphore possède la faculté de lier deux notions par l'analogie et c'est le moi-poète, sujet de la pensée et de la sensibilité, qui choisit cette association. Ensuite, comme le remarque J. Molino dans son article, la vraie mutation du statut de la métaphore est effectuée par l'arrivée du romantisme qui fait l'éloge de l'imagination de l'homme[9]. La métaphore est alors considérée comme l'un des moyens d'expression créatrice.

Voyons certaines des définitions de la métaphore données au XIXe siècle. La définition du *Petit Littré* : la métaphore est une « figure par laquelle on transporte un mot du sens propre au sens figuré : comparaison abrégée » ; selon une autre définition faite par Fontanier, grammairien du début du XIXe siècle, la métaphore

---

relation « interactionnelle », à l'opposition du point de vue dominant qui consiste à penser la métaphore au niveau du mot comme figure « substitutive » ; celle de la linguistique cognitive, faite par George Lakoff et de Mark Johnson, *Metaphor we live by* (University of Chicago Press, 1980). Ces deux auteurs ont montré que la métaphore se rapporte à notre manière de comprendre les idées.

[8] La critique d'art dont Diderot est précurseur apporte une nouvelle forme de l'écriture qui réunit la représentation et l'inspiration sensorielle. Voir Anne-Marie Christin, *article cité*.

[9] J. Molino, F. Soublin, J. Tamine, « Présentation : problèmes de la métaphore », *Langages*, n° 54, 1979, p. 5-40.

consiste « à représenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie[10]». Le terme figuré est choisi en raison de sa capacité à incarner une idée de manière plus « frappante ». Il s'agit donc de la représentation même de l'idée : la métaphore se rapproche de l'image.

Le romantisme développe cette possibilité de montrer une image produite par l'association des deux idées. Voyons un exemple de Victor Hugo qui profite de l'effet de la collision des images liées par la métaphore. Citons les derniers vers de « Pasteur et troupeaux » des *Contemplations*.

> Et, là-bas, devant moi, le vieux gardien pensif
> De l'écume, du flot, de l'algue, du récif,
> Et des vagues sans trêve et sans fin remuées,
> Le pâtre promontoire au chapeau de nuées,
> S'accoude et rêve au bruit de tous les infinis,
> Et, dans l'ascension des nuages bénis,
> Regarde se lever la lune triomphale,
> Pendant que l'ombre tremble, et que l'âpre rafale
> Disperse à tous les vents avec son souffle amer
> La laine des moutons sinistres de la mer[11].

Les mots signifiant un être humain « le vieux gardien pensif », suivis de l'écume, du flot, de l'algue, du récif et des vagues qui sont des éléments marins, suggèrent la création métaphorique d'une figure. Le terme suivant « pâtre promontoire » l'affirme. D'ailleurs, une jeune bergère menant ses troupeaux, qui apparaît plus haut dans le poème, prépare par contraste cette image métaphorique d'un berger vieux et pensif. Le poète exprime l'apparence du promontoire dans le crépuscule par l'image d'un pasteur qui s'accoude et médite. L'autre expression « la laine des moutons sinistres de la mer »,

---

[10] Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* (1830), Introduction par Gérard Genette, Flammarion, 1968, p. 99.

[11] « Pasteurs et troupeaux », dans Victor Hugo, *Les Contemplations*, texte établi par Léon Cellier, Classiques Garnier, 1969, p. 317.

associant également deux images des moutons à la prairie et des vagues au bas du promontoire, renforce l'image d'un pasteur qui mène ses moutons. Dans la mesure où le pasteur dirigeant les brebis représente le prêtre dirigeant les chrétiens fidèles[12], la métaphore du pâtre fait de ce paysage maritime un spectacle sublime. « Le pâtre promontoire », les deux mots liés directement comme un mot composé, sans aucun signe de comparaison, créent une métaphore frappante qui exprime de manière vive une pensée personnelle du poète, inspirée devant la nature. Faisant surgir une sorte d'image anthropomorphique du promontoire, la métaphore du pasteur rend dramatique le paysage naturel et donne le sens caché au spectacle du paysage autour du promontoire : le pâtre inébranlable s'affronte contre le mal. La métaphore sert ainsi à illustrer une idée par l'association subjective des images.

Rimbaud a probablement lu *Les Contemplations* de Hugo, publié en 1856[13]. D'ailleurs, il mentionne ainsi dans la lettre du 15 mai 1871 dite « lettre du voyant » : « Hugo, *trop cabochard*, a bien du *vu* dans les derniers volumes[14] ». Or, Rimbaud, lui aussi, utilise la métaphore. La métaphore, comme figure classique, a dû lui être enseignée dans son cours de rhétorique, et il devait être familier de son usage moderne par les poètes du romantisme. Mais en utilisant des métaphores assez banales, Rimbaud manifeste déjà une certaine originalité. Citons « Le Bateau ivre » comme exemple de l'usage rimbaldien de la métaphore aux premières étapes de sa carrière littéraire. Contentons-nous de citer l'incipit de ce texte très long :

---

[12] Note de Ludmila Charles-Wurtz, dans Victor Hugo, *Les Contemplations*, Le Livre de Poche, 2002, p. 374 et 251. Et cette image entretient un lien avec la figure du poète hugolien dirigeant des gens.

[13] Dans la lettre du 17 avril 1871 adressée à Paul Demeny, Rimbaud appelle sa mère « la bouche d'ombre » qui fait allusion à un poème des *Contemplations*, « Ce que dit la bouche d'ombre ».

[14] Lettre du 15 mai 1871, adressée à Paul Demeny, dans Rimbaud, *Œuvres complètes* (désormais *OC*), édition établie par André Guyaux, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2009, p. 347. Dans ce présent texte, toutes les citations de textes de Rimbaud renvoient à cette édition.

Comme je descendais des Fleuves impassibles,
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs :
Des Peaux-rouges criards les avaient pris pour cibles
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

J'étais insoucieux de tous les équipages,
Porteur de blés flamands ou de cotons anglais
Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages
Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais[15].

« Je » qui apparaît dès le début du texte s'avère être un bateau. Sergio Sacchi considère que ce texte raconte un voyage métaphorique, effectuant une métamorphose chamaniste du moi du poète[16]. Le poète utilise dans ce poème une métaphore courante dans la tradition de la littérature occidentale qu'est la métaphore de la navigation. Mais la métaphore fonctionne *in absentia* et le comparé n'est pas montré. Selon Yoshikazu Nakaji, la particularité de la métaphore de ce texte réside dans le fait que la métaphore ne renvoie à aucune réalité et qu'elle essaie d'effacer la distance entre le sens figuré et le sens littéral, qui assure normalement la littéralité de ce genre du texte rhétorique[17]. La métaphore du « Bateau ivre » ne renvoie pas à quelque autre réalité, mais renvoie à elle-même, à sa présence littérale ou matérielle même.

Rimbaud utilise une autre métaphore, celle de la musique, surtout dans des expressions concernant sa poétique, comme le remarque Jacques Plessen[18]. La métaphore de « poésie / musique » est aussi banale — il est facile de distinguer le comparant et le comparé — et le poète utilise son fonctionnement ordinaire : expliquer une idée imprécise par une autre idée analogue et plus facile à imaginer. Cependant, dans « Le Bateau ivre », la métaphore ne possède pas de

---

[15] « Le Bateau ivre », *OC*, p. 162.

[16] Sergio Sacchi, « Le voyage métaphorique du « Bateau ivre » », *Arthur Rimbaud ou Le voyage poétique : actes du colloque de Chypre*, Librairie Jules Tallandier, 1992, p. 97-108.

[17] Yoshikazu Nakaji, « Animisumu Dinamisumu — 'Yoishireta Fune' no shuji (Animisme et dynamisme — la rhétorique du « Bateau ivre ») », *Rimbaud, Seirei to doke no aida* (*Rimbaud entre Génie et le bouffon*), Seidosha, 1996, p. 19-43.

[18] Jacques Plessen, *article cité*.

sens figuré renvoyant à une autre idée pour ainsi dire explicative et compréhensible, comme chez Hugo. Le voyage du bateau pourrait être un voyage métaphorique de la transformation du soi. Mais la signification reste imprécise. Ce texte n'admet pas d'explication raisonnable renvoyant à une quelconque réalité. Tout en invitant à y lire une métamorphose du soi du poète, par l'absence de l'indice explicatif, il se présente comme un voyage dynamique et pur du verbe poétique.

Ainsi, Rimbaud ne suit pas vraiment le fonctionnement normal de la métaphore, malgré l'usage de la relation métaphorique assez banale. Mais c'est sans doute intentionnellement qu'il emprunte à la forme stéréotypée de la métaphore. Pour lui, la métaphore devait être une figure classique, dont le nouvel usage par le romantisme était aussi démodé. En dérangeant le mécanisme de l'expression déjà établie, Rimbaud montre son originalité qui le dépasse. Alors, dans la phase des *Illuminations*, comment la métaphore fonctionne-t-elle?

II

Dans « Le Bateau ivre », le bateau jouit des « tohu-bohus plus triomphants » que ceux des « Péninsules démarrées ». Voyons maintenant la transformation dynamique de cet espace qui apparaît comme un promontoire.

Promontoire

> L'aube d'or et la soirée frissonnante trouvent notre brick en large en face de cette Villa et de ses dépendances, qui forment un promontoire aussi étendu que l'Épire et le Péloponnèse, ou que la grande île du Japon, ou que l'Arabie ! Des fanums qu'éclaire la rentrée des théories, d'immenses vues de la défense des côtes modernes ; des dunes illustrées de chaudes fleurs et de bacchanales ; de grands canaux de Carthage et des Embankments d'une Venise louche ; de molles éruptions d'Etnas et des crevasses de fleurs et d'eaux des glaciers ; des lavoirs entourés de peupliers d'Allemagne ; des talus de parcs singuliers penchant des têtes d'Arbres du Japon ; et les façades

circulaires des « Royal » ou des « Grand » de Scarbro' ou de Brooklyn ; et leurs railways flanquent, creusent, surplombent les dispositions de cet Hôtel, choisies dans l'histoire des plus élégantes et des plus colossales constructions de l'Italie, de l'Amérique et de l'Asie, dont les fenêtres et les terrasses à présent pleines d'éclairages, de boissons et de brises riches, sont ouvertes à l'esprit des voyageurs et des nobles — qui permettent, aux heures du jour, à toutes les tarentelles des côtes, — et même aux ritournelles des vallées illustres de l'art, de décorer merveilleusement les façades du Palais-Promontoire[19].

Le poème raconté presque d'un trait, sans paragraphe, se constitue de deux phrases, dont la deuxième est extrêmement longue. Il s'agit d'une description d'un édifice, appelé à la fois « Villa », « Hôtel » ou « Palais ». Mais comme le note André Guyaux, le texte se développe en « une longue métaphore morphologique »[20] ; le texte entier se fonde sur une métaphore liée par l'analogie de forme, affirmée par le titre donné au texte : « Promontoire ».

Comme J.-P. Giusto le remarque[21], au contraire d'un autre poème descriptif « Les Ponts » qui aboutit à l'auto-destruction à la fin du texte[22], c'est un poème de la construction dans lequel le ton de l'exaltation ne ralentit jamais jusqu'à la fin. Le trait constructif est manifesté dans le style : les phrases ont tendance à se multiplier vers la fin avec les propositions subordonnées comme si elles poussaient l'espace textuel ; dans la deuxième phrase, le sujet même s'accroît par les juxtapositions des éléments, tous mis au pluriel. L'accumulation des déterminants « des » en position de sujet rend les phrases lourdes. Le texte essaie de recourir à la syntaxe la plus hypertrophiée possible. Par rapport au cadre compact du texte, composé de deux phrases, les mots semblent sur le point d'exploser pour quitter leur « réceptacle ». L'accumulation même des paroles

---

[19] « Promontoire », *Illuminations*, *OC*, p. 310.

[20] André Guyaux, *Poétique du fragment*, la Baconnière, 1985, p. 233.

[21] Jean-Pierre Giusto, *Rimbaud créateur*, P.U.F., 1980, p. 249.

[22] « — Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie » (« Les Ponts », *Illuminations*, *OC*, p. 300.)

équivaut à la construction du texte. C'est un texte de démonstration dynamique des mots mêmes.

L'ouverture de ce monde festif des mots est célébrée par la lumière éblouissante et le frisson de joie : « L'aube d'or et la soirée frissonnante ». Le narrateur se situe dans un navire qui est au large[23], et voit sur le rivage de face une « Villa ». La désignation par l'article défini et par l'adjectif démonstratif dès le début du texte affirme la présence de ce monde raconté, comme si tout était déjà raconté et que le lecteur le connaissait[24]. Cet incipit nous fait penser à une partie d'une histoire du voyage, comme le remarque André Guyaux[25].

La grandeur du promontoire est comparée avec d'autres régions. Ces quatre régions ont pour point commun de donner sur la mer. L'Épire est une région de la péninsule des Balkans, le Péloponnèse une péninsule du sud de la Grèce, le Japon un archipel, et l'Arabie une péninsule. Le promontoire s'agrandit éventuellement jusqu'à devenir une péninsule ou une île. La comparaison du promontoire avec d'autres régions péninsulaires élargit la grandeur imaginative de cet endroit comparé au promontoire par l'analogie de forme. Cette comparaison ouvre l'horizon du monde et prévient en même temps le caractère de ce lieu cosmopolite qui va mélanger ensuite plusieurs éléments non seulement régionaux mais aussi temporels.

Les éléments composant le sujet de la seconde phrase appartiennent à des époques différentes et à des lieux différents. Cet édifice, appelé cette fois « Hôtel », est constitué, spatialement et temporellement, de divers éléments. Et la forme de juxtaposition, lourde comme sujet, semble suggérer l'image d'un bâtiment attaché à

---

[23] L'expression « en large » serait une erreur pour « au large ». Voir Albert Henry, « Notule sur les manuscrits de Rimbaud », *Contributions à la lecture de Rimbaud*, Académie royale de Belgique, 1998, p. 259-260.

[24] C'est une manipulation courante chez Rimbaud. À ce sujet, voir Michel Collot, « La dimension du déictique », *Littérature*, n° 38, mai 1980, p. 62-76.

[25] Arthur Rimbaud, *Illuminations*, texte établi et commenté par André Guyaux, la Baconnière, 1985, p. 241: « Ce pourrait être, plutôt que le début d'un roman, le détour d'une aventure au milieu d'un récit ».

une série d'éléments l'un après l'autre. Cet édifice complexe possède le « fanum » qui signifie un temple au terme de l'Antiquité romaine, où des envoyés de l'époque antique reviennent[26]. Il est équipé en même temps de défense de l'époque moderne, juxtaposé littéralement. Il contient le désert : « des dunes » ornées « de chaudes fleurs et de bacchanales ». Les « bacchanales » sont d'anciennes fêtes célébrées en l'honneur de Bacchus : le retour à l'époque romaine. Puis on revient de nouveau aux temps modernes avec l'équipement des monuments urbains : « de grands canaux » ainsi que « des Embankments » qui signifient des digues ou des constructions toutes modernes[27]. Il contient également des parties volcaniques et polaires, et il est équipé de lavoirs « entourés de peupliers d'Allemagne ». L'édifice possède également des parcs pittoresques d'Extrême-Orient, ornés d'arbres du Japon à tête penchante. En outre, ses façades sont comme celles du « Royal » Hôtel ou du « Grand » Hôtel[28].

Ainsi, diverses époques et différents endroits sont-ils réunis et juxtaposés. Mais comme il n'y a ni explication ni mot de liaison entre ces éléments étalés, c'est le dynamisme né de l'association même des divers éléments qui est importante. Leur énumération, qui paraît chaotique, n'est pourtant pas improvisée. L'agencement s'effectue au moyen d'un va-et-vient entre les éléments opposés. L'évocation des différents éléments se fait en zigzag : Antiquité - temps modernes - Antiquité, volcans - glaciers (ou feu - eau), Occident - Orient - Occident. Cette manière de représentation, tout en étirant l'espace du texte en tous sens spatialement et temporellement, accorde une valeur identique aux éléments par la forme de juxtaposition qui met tout sur le même plan, et produit une cohérence dynamique de l'assemblage.

---

[26] La « théorie », selon le *Littré*, en tant que terme de l'Antiquité grecque signifie la députation envoyée au nom d'une ville pour offrir des sacrifices à un dieu et lui demander un oracle.

[27] Note d'Albert Py, dans Arthur Rimbaud, *Illuminations*, Librairie Droz, 1969, p. 197.

[28] « Scarbro' » désigne le nom d'une ville « Scarborough » à Yorkshire en Angleterre, et « Royal Hotel » ainsi que « Grand Hotel » y existaient réellement. Note d'Albert Py, *Ibid.* Quand au problème du nom propre, nous le verrons plus tard.

Puis, intervient une autre opération de réunion des éléments: « leurs railways ». Le narrateur lie les deux villes anglophones par l'usage du pronom possessif et du mot anglais. Les divers éléments étalés jusqu'ici convergent à la fin de cette longue partie qui constitue le sujet, au moyen de la superposition des images : une forme circulaire des « façades » qui s'associe ensuite au mouvement du déplacement horizontal de « railways ». Ici démarre une opération d'abstraction d'un pur mouvement linéaire à partir de figures concrètes, comme des lignes géométriques dessinées sur du papier[29].

Unis sur le mot « railways » par sa modalité comme mot anglais et son image littérale de la forme, les éléments divers « flanquent, creusent, surplombent les dispositions de cet Hôtel ». Les dispositions de cet endroit complexe, traversé par des « railways », sont sans cesse transformées par le mouvement violent[30]. Il semble que des trains, métonymie de « railways », parcourent ce lieu de long en large. Son mouvement du déplacement présente pourtant un caractère centripète, car il se charge du rôle d'unir les éléments précédents dans son mouvement, suivant une image circulaire, comme s'il impliquait les éléments dans le roulement circulaire des chars.

Plusieurs mouvements se superposent qui font converger les éléments sur le même plan textuel. Ils se produisent au niveau du premier sens dénotatif des mots, détaché du sens référentiel de chaque mot. Ils créent ainsi une cohérence textuelle. Puis, une autre synthèse s'effectue : les dispositions de cet immeuble sont choisies

---

[29] Le même effet se trouve dans la description de l'entrecroisement des ponts : « Un bizarre dessin de ponts, ceux-ci droits, ceux-là bombés, d'autres descendant ou obliquant en angles sur les premiers, et ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal, mais tous tellement longs et légers que les rives chargées de dômes s'abaissent et s'amoindrissent. » (« Les Ponts », *Illuminations*, *OC*, p. 300.)

[30] Le titre d'un autre poème « Métropolitain » rappelle le nom du chemin de fer à Londres : « Metropolitain Railways » qui circulaient depuis 1863 et « Metropolitain District Railways » depuis 1868. Le journal de Vitalie Rimbaud, sœur du poète qui lui rend visite à Londres, raconte avec étonnement que le train « passe sans cesse sous les tunnels, sous les ponts, et avec quelle rapidité ! » et parle aussi du « chemin de fer souterrain ». (Note d'André Guyaux, *OC*, p. 972.)

« dans l'histoire des plus élégantes et des plus colossales constructions de l'Italie, de l'Amérique et de l'Asie ». Cette phrase résume la juxtaposition des éléments précédents. L'indication des régions montre que les « Embankments » sont à Venise et les hôtels à Brooklyn.

Arrêtons-nous un peu ici afin d'analyser le problème de la relation avec le paysage réel. Plusieurs noms propres sont évoqués dans ce texte, mais ces noms propres ne fonctionnent pas comme tels. Il n'y avait pas de canaux à « Carthage » et les « Embankments » étaient à Londres[31]. Il convient de noter, comme si le narrateur dévoilait qu'il en était conscient, que « Venise » associée à ces Embankments devient « louche ». L'usage de l'article « des » mis devant le nom propre « Royal » et « Grand » signifie « un genre d'hôtel semblable à... » et d'ailleurs le narrateur montre son hésitation par l'usage du mot « ou » d'après le manuscrit et les situe finalement à Brooklyn. De telles opérations signifient qu'il ne s'agit pas d'évoquer un paysage réel. Ces noms désignent ici l'hôtel moderne dans la ville. Il s'agit d'évoquer une image d'un hôtel splendide, extrayant un caractère général du bâtiment réel[32].

L'usage du mot en anglais « railways » renvoie aux souvenirs de Rimbaud qui a séjourné à Londres en 1872 et 1873 avec Verlaine et en 1874 avec Germain-Nouveau. Mais comme nous venons de le voir, le poète se garde d'identifier cet endroit à la moindre ville réelle. Ce trait de la réminiscence de Londres se trouve également dans la description de « Villes [I] ».

> L'acropole officielle outre les conceptions de la barbarie moderne les plus colossales. Impossible d'exprimer le jour mat produit par ce ciel immuablement gris, l'éclat impérial des bâtisses, et la neige éternelle du sol. On a reproduit dans un goût d'énormité singulier toutes les merveilles classiques de l'architecture. J'assiste à des

---

[31] Note d'André Guyaux, dans *Illuminations*, la Baconnière, 1985, p. 243.

[32] Cf. « Les caravanes partirent. Et le Splendide Hôtel fut bâti dans le chaos de glaces et de nuit du pôle. » (« Après le Déluge », *Illuminations*, *OC*, p. 289-290.)

expositions de peinture dans des locaux vingt fois plus vastes qu'Hampton-Court[33].

Hampton-Court est une résidence royale du XVIe siècle, à 18 km de Londres[34]. On trouve également la phrase suivante : « Le quartier commerçant est un circus d'un seul style, avec galeries à arcades » qui fait penser au Piccadilly Circus, ainsi que l'expression « quelques nababs aussi rares que les promeneurs d'un matin de dimanche à Londres ». Dans cette ville, tous sont gigantesques. Le « goût d'énormité singulier » suggère, selon Suzanne Bernard, le style *babylonien* à cette époque à Londres[35]. Ce goût d'énormité ressemble à la construction de l'édifice dans « Promontoire ». En tout cas, tout en fournissant ces indices faisant allusion à Londres, le poète nie le référent. Les indices qui pourraient permettre d'identifier l'endroit avec Londres se soustraient ainsi à la saisie par la force référentielle à la réalité et glissent vers une autre réalité, réalité textuelle.

Rimbaud désigne et nie à la fois les endroits réels qu'il évoque. Il détache le nom propre de son référent au réel, invalidant habilement le fonctionnement du nom propre. Le poète désire créer un autre monde, et c'est précisément pour cette raison qu'il évoque des noms propres, car ce n'est pas un simple monde imaginatif et féerique qu'il veut créer. Rimbaud, partant des éléments de la réalité, qui constituent la base de son inspiration, les transforme pour leur donner une existence nouvelle dans le verbe poétique. Dans « Promontoire » également, par les noms propres détachés du référent au réel, il apparaît une image irréalisable, mais celle-ci a une présence vraisemblable réalisée sur le texte grâce aux noms propres qui peuvent désigner toujours le sens littéral en tant que fonctionnement fondamental du mot constitué de signifiant et de signifié.

---

[33] « Villes [I] », *Illuminations*, *OC*, p. 303-304.

[34] Note de Suzanne Bernard dans Rimbaud, *Œuvres*, Édition de Suzanne Bernard et André Guyaux, Classiques Garnier, nouvelle édition 2000, p. 553.

[35] *Ibid.*

Revenons à la description de « Promontoire » qui continue à partir de « dont ». Le navire du narrateur s'approche du rivage. Les « fenêtres » et les « terrasses » sont « pleines d'éclairages, de boissons et de brises riches ». L'image renvoie à une soirée dans un hôtel splendide. Les « fenêtres » et les « terrasses » de l'« Hôtel » sont des espaces ouverts au sens littéral mais également au sens figuré, car ils sont ouverts « à l'esprit » des voyageurs et des nobles. La figure du voyageur symbolise la liberté ainsi que l'esprit cosmopolite. Et ces « voyageurs » peuvent impliquer sans doute « nous » qui sommes dans le navire. Cet hôtel est ouvert à « nous » aussi.

Et la musique remplit ce lieu. Les « tarentelles » et les « ritournelles », les deux mots riment à l'intérieur de la phrase. L'alternance de sons /t/ et /r/ ainsi que la rime représentent la musicalité. La tarentelle est, d'après le *Littré*, « une espèce de danse des environs de Tarente en Italie » et la ritournelle le « court motif instrumental mis en tête d'un air dont il annonce le chant, ou mis à la fin ». En outre, selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, la tarentelle est une danse très rapide. Son évocation ajoute donc à ce texte non seulement la saveur d'une autre région, mais aussi le dynamisme spasmodique causé par son mouvement agité.

Le texte vise à perfectionner la construction tourbillonnante de l'édifice. Des « côtes » et des « vallées » — mer et montagne — synthétisent les divers endroits sur la terre, cités précédemment. Détachés des référents au réel dans la manipulation verbale, les lieux réunis apparaissent désormais dotés d'une sorte de vie organique sur le texte : leur danse et leur musique décorent les façades du « Palais ». Dans l'accélération au sommet du mouvement textuel de construction de l'édifice, l'« Hôtel » se transforme maintenant en « Palais », édifice plus somptueux encore. Le verbe « décorer » possède un sens métaphorique qui glorifie le palais, comme les ornements décorent les façades d'un édifice prestigieux. Mais il désigne en même temps le sens littéral et se charge du rôle comme « railways » de réunir les éléments de ce texte par le geste physique

de la décoration. Il est significatif que le sens littéral de la métaphore de « décorer » sert à l'image visuelle. La création de cet édifice imaginaire s'effectue principalement sur le plan visuel. Et sur le plan textuel, la danse rapide et le jeu de la musique répétitive s'unissent, dans le mouvement convergent du texte, à un geste de décoration des façades ; le monde accomplit une série de mouvements de l'assemblage. Et au centre, un édifice inébranlable se dresse par l'entassement des mots entraînés et amalgamés dans le tourbillon.

Or, l'autonomie de ce lieu est aussi attestée par le caractère temporel. La structure circulaire de ce texte a déjà été soulignée[36], mais on peut noter également la structure circulaire du temps. Il y a deux indications de temps dans la deuxième phrase : « à présent » et « aux heures du jour ». La première est un déictique dont l'indice change selon le moment où l'énonciateur se situe. Il s'agirait du soir, au début de la nuit, car les terrasses et l'intérieur sont « pleines d'éclairages ». La deuxième indication « aux heures du jour » désigne quelque moment pendant la journée. Ces deux moments indiqués à la fin du texte ne sont-ils pas similaires à ceux qui sont montrés au début du texte, « L'aube d'or et la soirée frissonnante » ? L'ordre de l'apparition est inverse : jour/soir et soir/jour. Le moment où le narrateur nous parle, marqué par le déictique « à présent », désigne la soirée à ce splendide hôtel. Dans le lien associatif de l'ambiance joyeuse, on voit ensuite dans la lumière du jour la danse et la musique des composants, images gardant le souvenir de la soirée, tandis que le début du texte semblait dire qu'on passait de l'aube vers la soirée. Si cette « soirée » indiquée par l'article défini au début est celle de la fin du texte, cela signifie que le texte est ainsi revenu au début. Le monde du texte est conservé dans la circulation éternelle du temps[37].

---

[36] Note d'André Guyaux, dans *Illuminations*, la Baconnière, 1985, p. 246.

[37] On peut voir cette circulation temporelle également dans le sens du mot « ritournelle », qui peut être « mis en tête d'un air dont il annonce le chant, ou mis à la fin ». Étant donné sa position dans le texte, on peut penser qu'elle annonce la fin du texte narré. Mais tenant compte de la structure familière de ce texte, retournée au début, on peut considérer aussi qu'elle annonce le début. Elle sert un autre indice qui désigne la structure circulaire de ce

Le texte qui se présente comme chaotique dévoile sa cohérence, unissant les éléments divers dans une force centripète. C'est une force qui lie des éléments au niveau du sens purement dénotatif des mots. Le texte contient à l'intérieur plusieurs mouvements convergents et leur réunion, comme la trombe s'agrandit en assimilant les petits, accélère le dynamisme du texte. L'image littérale de l'entassement des éléments, créant un édifice complexe et rugueux, correspond à l'image du promontoire rocheux. Dans la relation métaphorique de ce texte, il s'agit donc, tout simplement, de la forme du promontoire. Le poète nomme à la fin cet endroit « Palais-Promontoire » comme s'il bouclait la boucle de la métaphore du promontoire, donné en tant que titre. Cependant, la logique de la métaphore fonctionne-t-elle dans ce texte ?

III

La métaphore de « Promontoire » contient-elle un sens figuré ? Par exemple, si l'on tient compte des réminiscences rimbaldiennes de Londres, on pourrait être tenté de voir dans ce lieu cosmopolite la métaphore d'une grande ville moderne qui se change sans cesse. Ou bien, nous pourrions éventuellement lire ce « Palais-Promontoire » comme la métaphore d'une forme idéale de l'art poétique rimbaldien, réalisée à travers le texte. Le mot « l'art » qui apparaît vers la fin semble suggérer ce sens caché. Le promontoire donnant sur la mer étant un endroit ouvert, c'est un lieu ouvert à tous les visiteurs, au sens figuré. Or, normalement, le sens figuré de la métaphore est le sens connotatif du mot utilisé comme comparé. Mais dans ce texte, le sens connotatif du promontoire n'est pas précisé et l'on ne trouve aucun indice pour suggérer ce sens. Par conséquent, de telles interprétations ne sont que des possibilités de lecture. Il manque l'indice explicite qui assure l'interprétation. Le sens figuré est absent.

---

texte. Ce vocabulaire particulier de la musique se charge sans doute de cette double fonction.

Dans son analyse de la métaphore rimbaldienne, Jacques Plessen remarque qu'il est difficile de décider la « teneur » et le « véhicule » de la métaphore chez Rimbaud[38]. Dans la métaphore de Rimbaud, il ne s'agit pas de distinguer le comparé du comparant. Yoshikazu Nakaji remarque que la métaphore ou l'allégorie chez Rimbaud cessent de fonctionner de façon traditionnelle pour ne conserver que la forme de la figure de rhétorique correspondante[39]. Le comparant ne renvoie à aucun comparé sous-jacent. Il semble que ces remarques puissent s'appliquer également à notre texte.

Or, nous allons tenir compte du fait que la « forme » de la métaphore, au sens du modèle stylistique, demeure. Par cette sorte de réticence, Rimbaud invalide le fonctionnement ordinaire de la métaphore. Cependant, le poète utilise une forme d'expression métaphorique, qui évoque la double image de l'édifice et du promontoire par l'analogie de « forme ».

Notons que la « forme » a ici un double sens : il y a la « forme », au sens littéral, de l'édifice ou du promontoire, à laquelle la métaphore de ce texte recourt ; puis il y a une autre « forme », au sens figuré, formule métaphorique dont se sert le poète.

Cacher le sens figuré : voilà une caractéristique de la métaphore rimbaldienne qui se manifeste déjà dans le cas du « Bateau ivre ». Mais dans la phase des *Illuminations*, l'intérêt de la métaphore réside plutôt dans sa « forme » même. Le poète semble examiner la façon dont il pourrait adapter cette « forme » à sa propre expression, en créant un autre effet.

Cette insistance sur la manière de représenter se laisse repérer à travers le mouvement textuel que nous venons d'analyser. Il engendre un effet original dans la tentative de faire sentir la présence

---

[38] Jacques Plessen, *article cité*. Selon Plessen, il ne faut pas traiter la métaphore de Rimbaud au moyen de catégories étroites mais considérer la métaphore rimbaldienne comme une transposition mêlée d'autres fonctionnements, telles la métonymie et la métalepse, qui consistent à créer un état de devenir dans le texte rimbaldien.

[39] Yoshikazu Nakaji, « Majo Kyuketsuki Seirei — Keishoka to aregori (Sorcière, Vampire et Génie — figuration et allégorie) », *op.cit.*, p. 67-93.

du monde imaginaire. L'étalage chaotique des éléments divers et leur convergence synthétique se retrouvent aussi dans la description des « Villes [II] ».

> Des cortèges de Mabs en robes rousses, opalines, montent des ravins. Là-haut, les pieds dans la cascade et les ronces, les cerfs tettent Diane. Les Bachantes des banlieues sanglotent et la lune brûle et hurle. Vénus entre dans les cavernes des forgerons et des ermites. Des groupes de beffrois chantent les idées des peuples. Des châteaux bâtis en os sort la musique inconnue. Toutes les légendes évoluent et les élans se ruent dans les bourgs[40].

Divers éléments mythologiques, légendaires, ou régionaux sont convoqués mais ils produisent une sorte d'harmonie, par une convergence sur le même plan textuel de la juxtaposition des phrases, et du vocabulaire concernant l'ouïe — la musique et le son — lié inséparablement aux mouvements physiques, comme si le texte lui-même hurlait à travers ce mouvement dynamique. Le poète compense les substantifs disparates, étalés sans lien logique au niveau référentiel, par la cohérence de sens dénotatif des mots du prédicat. Cette manipulation constitue le mouvement synthétique du texte. C'est là la même ossature textuelle que celle de « Promontoire », qui réunit les éléments disparates au moyen d'une cohérence textuelle.

Il ne s'agit pas du sens référentiel mais du sens littéral des mots. Le caractère de la métaphore rimbaldienne ressemble à celui de cette opération textuelle. On ne peut pas saisir le sens figuré de la métaphore. Pourtant, celui-ci n'est pas complètement nié non plus, car il existe des mots qui pourraient être allusifs. Le sens figuré est donc, plutôt que tout simplement absent, suspendu. Il est suspendu, parmi les mots qui sont présents mais refusent de constituer un sens figuré ou un sens connoté. Ce qui est alors sûr, par rapport au sens figuré, dont l'existence est incertaine, c'est justement la présence des mots : les mots bruts, qui désignent directement le sens dénotatif. Si

---

[40] « Villes [II] », *Illuminations*, *OC*, p. 301-302.

la présentation ambiguë du sens figuré montre paradoxalement le caractère stéréotypé de l'écriture métaphorique, Rimbaud semble souligner l'évidence des mots eux-mêmes. Il rend aux mots leur force originelle. La présence brute des mots est créée au moyen des images évoquées par le sens dénotatif des mots. Et l'assemblage de ces images produit la figure rugueuse du Palais-Promontoire. On est renvoyé à la « forme », au sens littéral, du promontoire.

Rappelons la métaphore du promontoire chez Hugo. La relation métaphorique s'établit certes par l'analogie de forme au premier plan, mais elle possède un sens figuré au second plan. Dans le cas de Rimbaud, ce second plan n'existe pas. Il s'agit simplement de l'analogie de la forme, analogie visuelle. Ce texte incline certainement vers l'aspect visuel. À la fin du texte, des « tarentelles » et des « ritournelles » décorent les façades : l'élément acoustique porte un rôle visuel. Une autre expression similaire se trouve au début de la deuxième phrase : « des dunes illustrées de chaudes fleurs et de bacchanales ». Les aspects visuels sont attribués aux prédicats actants « illustrer » et « décorer », tandis que les éléments acoustiques apparaissent toujours sous la forme de substantifs qui sont subordonnés aux actes[41].

Or, si Rimbaud met l'accent sur la représentation de l'image, la « forme » morphologique est nécessaire et elle assure les autres indices visuels que nous venons de citer. Et pour cette raison, la « forme », au sens du modèle de l'expression, est aussi nécessaire. Car cette « forme »-ci rend possible la coexistence des deux images de l'édifice et du promontoire. Cette coexistence n'est réalisable que par les mots, en particulier par le recours à une formule métaphorique. La métaphore n'est pas, en effet, réalisable dans l'art plastique[42]. Rimbaud extrait de la métaphore sa caractéristique

---

[41] En comparaison avec la description de « Villes [II] », dans laquelle l'élément acoustique est plus dominant, les verbes désignant l'acte acoustique : « Des fêtes amoureuses sonnent », « des moissons de fleurs grandes [...] mugissent », « Des châteaux bâtis en os sort la musique inconnue ».

[42] J. Molino, *article cité*, p. 35.

propre à l'expression verbale pour l'adapter à la création d'un effet visuel.

Rimbaud nie le fonctionnement usé de la métaphore et utilise seulement sa matrice. Dans cette « forme » métaphorique, dont le sens figuré fait défaut, les deux images coexistent, présentant la même valeur représentative.

Le sens figuré est toujours suspendu. C'est le poète qui tient la clef de l'énigme. Il faut noter le mot « choisies » au milieu du texte qui montre qu'il y a quelqu'un pour choisir, et il ne peut s'agir que du poète. C'est lui qui construit ce monde, cette relation de métaphore. Mais il ne montre pas le sens caché. Il serait pourtant hâtif de parler d'hermétisme au sujet du poème rimbaldien. Il n'y a pas là un geste exclusif du lecteur, car celui-ci est impliqué aux côtés du poète qui dit « notre ». En plus, rappelons qu'en nous entraînant ainsi, le navire s'approche de l'édifice qui est ouvert à nous aussi. Le déictique « à présent » montre la modalité du narrateur qui souligne le moment de notre incorporation dans ce monde même.

Rimbaud recourt à la formule conventionnelle de la métaphore, décompose son fonctionnement, et crée un édifice splendide qui se maintient justement par la « forme », au sens double, de la métaphore. Entraînant le lecteur dès le début par l'usage de « notre » pour le placer dans la position de l'observateur de ce monde qui est le sien, le poète exige de voir ce « Palais-Promontoire » bâti sur le texte. Il faut jouir du dynamisme des mots qui insistent sur leur propre force primaire, délivrés de la subordination au sens figuré dans l'expression traditionnelle.

La métaphore de Rimbaud ne fonctionne pas comme la métaphore classique. Mais l'image évoquée par les mots est présente. Dans le cas de « Promontoire », le sens figuré est suspendu au milieu de la figure concrète du Palais-Promontoire. L'ambiguïté du sens caché est réduite à l'image sûre, « forme » morphologique du

promontoire-édifice. Par conséquent, nous considérons qu'une autre « forme », la formule de métaphore, permettant la coexistence des deux images, contribue à l'aspect visuel. On pourrait dire que Rimbaud, soulignant la « forme » morphologique du promontoire, signale qu'il utilise seulement la « forme » métaphorique. Tout en réutilisant la « forme » de l'expression déjà établie, Rimbaud invalide son fonctionnement ordinaire et forge un nouveau type de l'expression. C'est là un geste rimbaldien fondamental et constitutif de la poétique du poète.

Or, rappelons que la métaphore est réhabilitée au début du XIXe siècle comme moyen de donner à voir. Et le romantisme développe cet aspect. Aujourd'hui, dans le domaine de la poésie, nous recourons toujours à la notion romantique de la métaphore : celle-ci est même identifiée au caractère du récit poétique[43]. Cependant, Rimbaud détache le sens figuré qui devrait se former normalement au second niveau de la métaphore. Cela signifie qu'il détruit la double structure que le discours poétique revêt normalement. Mais en renversant le schéma ordinaire, c'est-à-dire en montrant au premier plan le sens dénotatif des mots, normalement dépassé par le sens figuré dans le texte poétique, il produit un effet visuel. Rimbaud va ainsi au-delà de l'effet visuel de la métaphore romantique. Nous voudrions approfondir dans notre prochaine étude l'analyse de ce dépassement caractéristique de la poésie rimbaldienne et de la relation de ce dépassement avec l'aspect visuel de celle-ci.

---

[43] Gérard Genette, « La rhétorique restreinte », *Communications*, n° 16, 1970, p. 158-171.