HAL
open science

Est-elle Almée ? Éléments d'explication

Bernard Meyer

▶ To cite this version:

Bernard Meyer. Est-elle Almée ? Éléments d'explication. Travaux & documents, 1992, 01, pp.67–81. hal-02170713

HAL Id: hal-02170713
https://hal.univ-reunion.fr/hal-02170713

Submitted on 28 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

EST-ELLE ALMEE ?
Eléments d'explication

Est-elle almée ?... aux premières heures bleues
Se détruira-t-elle comme les fleurs feues...
Devant la splendide étendue où l'on sente
Souffler la ville énormément florissante !

C'est trop beau! c'est trop beau! mais c'est nécessaire
- Pour la Pêcheuse et la chanson du Corsaire,
Et aussi puisque les derniers masques crurent
Encore aux fêtes de nuit sur la mer pure !

Juillet 1872

Ce poème de Rimbaud, tiré du recueil factice intitulé *Derniers vers*, a été publié pour la première fois dans l'édition des *Poésies complètes* de 1895. Le texte est celui de l'autographe de l'ancienne collection Lucien-Graux, d'après l'édition critique de Bouillane de Lacoste, adopté par tous les éditeurs. L'hermétisme de ces deux quatrains met l'exégète en appétit. J'en tenterai une prudente lecture, en m'inspirant parfois du commentaire très court mais très dense que Jacques Chocheyras en a déjà proposé[1]. J'ajouterai en annexe une description formelle.

1a. *Est-elle almée ?* Le poème s'ouvre sur une interrogation obscure, concernant un sujet non repéré et portant sur

1. *Parade sauvage* n° 3, avril 1986, pp. 65-66. J'y référerai désormais par l'abréviation **JC**. Autres abréviations utilisées : **A**, édition d'Antoine Adam (*Bibliothèque de la Pléiade*, Gallimard, 1972), **BG**, édition de Suzanne Bernard et André Guyaux (*Classiques Garnier*, 1983) ; **St**, édition de Jean-Luc Steinmetz (Garnier-Flammarion, 1989).

un attribut peu connu. Le dictionnaire nous apprend qu'une almée est une danseuse orientale[2]. Outre la danse, ce terme évoque le chant, la poésie, l'éducation[3] mais aussi les délires et les transports ; il connote l'exotisme, l'érotisme[4] et le raffinement. On note que l'attribution ne revêt pas la forme substantive ("Est-elle une almée ?") mais la forme "adjectivale", sans déterminant ("Est-elle almée ?"). Le poète s'interroge sur la qualité d'almée d'un référent féminin dont nous ne savons rien. Dans la littérature, le pronom *elle*[5] employé sans antécédent désigne souvent une femme, et spécialement la femme aimée (avec une majuscule, d'ordinaire). Il n'est cependant pas exclu qu'il désigne ici un autre référent ni que l'attribut soit métaphorique.

---

2. "ALMEE *n.f.* (1785 ; arabe *aluma* "savante"). Danseuse égyptienne." (*Le Petit Robert. Le Grand Robert* de 1976 porte : "Danseuse d'Orient").
"Danseuse égyptienne dont les danses lascives sont mêlées de chants souvent improvisés : "Les 'oualems' ou almées accompagnaient la danse de leur chant" (Nerval)" (*Grand Larousse encyclopédique*).
"Une almée est une danseuse de l'Inde" (A p. 938) ;
"Une almée est une danseuse dans les Indes" (BG p. 443) ;
"Danseuse orientale dont les danses étaient accompagnées de chants. Le dictionnaire Bescherelle donne comme premier sens : "mot arabe qui signifie savante"." (St, p.187).

On lit dans ce dernier dictionnaire (que Rimbaud a pu consulter) :
Almée. Femme faisant profession d'improviser des vers, de chanter et de danser dans les fêtes publiques. Les almées reçoivent une éducation soignée, elles doivent avoir un esprit piquant et des formes séduisantes ; dans les réunions où on les appelle, elles donnent des sortes de spectacles qui font le charme des orientaux, et pendant lesquels, oubliant toute retenue, elles s'abandonnent fréquemment aux transports d'une imagination en délire. Il existe des almées pour toutes les classes du peuple.

3. *Le Petit Robert* propose aussi cette interprétation de Flaubert : "Il y avait quatre femmes danseuses et chanteuses, almées - le mot almée veut dire savante, bas-bleu."

4. Chez Mérimée, on demande à un personnage qui revient d'Egypte : "Et les almées ? [...] Les femmes sont-elles belles au Caire ?" (*Le Vase étrusque*).

5. On trouve quelques *Elle* similaires chez Rimbaud : "A Elle." (*Rêvé pour l'hiver*) ; "Se peut-il qu'Elle me fasse pardonner les ambitions continuellement écrasées..." (*Illuminations. Angoisse*) ; "Le matin où avec Elle, vous vous débattîtes parmi les éclats de neige". (*Illuminations. Métropolitain*).

Aux premières heures bleues. Cette indication temporelle se prête à plusieurs interprétations. Si l'adjectif métonymique *bleues* est qualitatif ("aux premières heures, qui sont bleues"), ces *heures* sont matinales ; s'il est déterminatif, elles peuvent aussi bien être vespérales. La couleur évoquée pourrait, à la rigueur, être l'azur[6] (d'une belle matinée) mais c'est, plus vraisemblablement, le bleu foncé : celui d'avant l'aube, lorsque la nuit s'éclaircit, ou celui d'après le crépuscule, lorsque le ciel s'assombrit. Le contexte, nous le verrons, favorise le petit matin[7].

Se détruira-t-elle ? Le poète s'interroge ensuite sur l'éventuelle fin prochaine du mystérieux sujet. Cette idée contraste avec celle de commencement contenue dans *premières*. La forme pronominale du verbe peut correspondre à un actif réfléchi : "Se détruira-t-elle elle-même ?", "Se suicidera-t-elle ?" ou à un passif : "Sera-t-elle détruite ?"[8]

Comme les fleurs feues... En assimilant *elle* à des fleurs mortes, la comparaison qui modalise le procès[9] favorise le sens passif. Etymologiquement, *feu*, "défunt", signifie "qui a

---

6. Le bleu est associé à la nuit dans *Larme* (v. 12 : "sous la nuit bleue") ; probablement au crépuscule dans *Jeune ménage* (v. 1 : "ciel bleu-turquin" ; v. 24 : "le bleu de leur fenêtre") ; au ciel diurne dans *Mauvais sang* : "Le ciel bleu" (du forçat) et dans *Plates-bandes d'amaranthe...* (v. 4 : "ton Bleu presque de Sahara"). C'est la couleur des yeux de l'épouse dans *Michel et Christine* (v. 26) et de ceux du poète dans *Mauvais sang* - et celle de la voyelle **o**.

7. C'est aussi l'avis d'A. Adam : "Au lever du jour" (p. 939) et de Suzanne Bernard : "Allusions à l'apparition du jour, quand le ciel bleuit." (BG p. 443). Rimbaud évoque également ce moment dans *Bonne pensée du matin* ("A quatre heures du matin, l'été") et dans *Aube* (*Illuminations*).

8. "Avec *aux premières heures bleues*, c'est-à-dire "dès les", fait contraste *se détruira-t-elle*. Auto-destruction volontaire ? (Cf le régional : "il s'est détruit") et non "s'évanouira-t-elle" ou "sera-t-elle détruite"." (JC p. 66).

9. On peut se demander à quel temps se trouverait conjugué le verbe élidé de la comparative : passé résultatif ("comme *se sont détruites* les fleurs feues), présent intemporel (*se détruisent*), futur proche (*se détruiront*). Les deux premiers temps favoriseraient la lecture générique de *les fleurs*, le troisième une lecture particularisante. Avec le présent et le futur, *feues* signifierait "*une fois* mortes".

accompli son destin" (du latin populaire *fatutus*)[10]. Le destin des fleurs est de se faner, puis de disparaître en s'effeuillant. L'association paronomastique ***heures bleues / fleurs feues*** évoque indirectement la sentimentalité (*fleurs bleues*) et le passage du temps (*heures feues*). *Feu*, qui s'applique normalement à un animé, humanise ici vaguement les fleurs. Le topos de la femme-fleur incite à penser qu'*elle* est bien une femme. Les fleurs peuvent également être métaphoriques[11]. *Feues* est l'homophone de *feu*, et les fleurs de feu de la nuit, les étoiles, disparaissent au petit matin. Les données se relient assez bien : une femme, peut-être une *almée*, après avoir dansé toute la nuit, risque de disparaître (*se détruira*) à l'aube (*aux premières heures bleues*), en même temps que les étoiles (*les fleurs feues*). Cette femme est peut-être fantasmatique : les visions nocturnes, rêves, fantômes et autres vampires, s'évanouissent à l'aube.

Ib. Les points de suspension terminant le deuxième vers étonnent : on attendait un point d'interrogation. Le distique suivant, dépourvu de sujet et de verbe, est constitué d'un seul syntagme prépositionnel, que clôt un point d'exclamation. Faut-il le considérer, en dépit des points de suspension, comme un autre circonstanciel du procès qui précède, ou y voir une phrase elliptique ? Dans la première hypothèse, le texte présenterait, après en avoir indiqué le *moment* approximatif, *le lieu* de l'éventuelle destruction. Dans la seconde, il sous-entendrait devant le syntagme un verbe tel que : "Ah! se trouver devant..."

Devant la splendide étendue L'expression est peu précise. Elle évoque d'abord le ciel, lieu du bleuissement. *Splendide* présuppose une vision. Qu'elle soit envisagée en rapport avec les *premières heures bleues*, ou au moment de l'énonciation, alors que la nuit est encore noire, l'*étendue* n'est donc pas tout entière enfouie dans les ténèbres. Dans le premier cas, la beauté du spectacle pourrait motiver la disparition, *devant* pouvant être à la fois local et causal : la beauté du spectacle diurne fera s'évanouir le phantasme nocturne

---

10. La forme (féminin pluriel) et la place (après le nom recteur) de cet adjectif sont insolites.
11. Cf *Matin* : "J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs".

où l'on sente/ Souffler la ville énormément florissante! La relative ajoute quelque précision : au cœur de cette étendue, on peut percevoir le souffle de la ville. Le subjonctif surprend dans une relative à antécédent défini (***la splendide étendue***). Introduit-il une simple nuance consécutive ("la splendide étendue, qui est telle qu'on y sent...") ? Dans ce cas, la relative, malgré l'absence de virgule devant *où*, ne serait pas déterminative mais équative ou "qualitative". Equivaut-il plutôt à un conditionnel ("où l'on sentirait") et suggère-t-il, sur un mode assez verlainien, que toute la scène est vécue dans l'imaginaire ? Quoi qu'il en soit, le verbe *sentir* peut donner à penser qu'on ne voit pas la ville distinctement. La représentation d'une ville plongée dans la nuit, mais scintillant de ses lumières[12], concilierait les différentes données.

Le verbe *souffler* est riche d'harmoniques. La ville *respire*, comme un homme ou un animal. Elle *repose*, comme après une journée fébrile. Elle *déplace de l'air*, comme une gigantesque forge. Elle *exhale un murmure*, comme le vent. *Enormément* n'a pas pour seule fonction de superlativiser l'adjectif *florissant* : il s'ajoute au verbe *souffler* pour transformer la ville en un *énorme* monstre, quelque dragon souffleur de flammes.

Cette ville est en pleine prospérité : *splendide* et *florissante* évoquent tous deux la richesse et le luxe[13]. L'adjectif *florissante*[14] met toutefois la cité en relation avec les tristes *fleurs* du vers 2, auxquelles *souffler*, par le son **[fl]** et le sens (les fleurs *exhalent* leur parfum), faisait déjà écho. Les lumières de la ville, ces autres fleurs de feux, ne seront plus à l'aube, ainsi que les étoiles, que des *fleurs feues*. Dès lors, l'almée ne serait-elle pas cette scintillante ville de nuit[15] ?

---

12. Cf. "Me voici sur la plage armoricaine. Que les villes s'allument dans le soir" (*Mauvais sang*).

13. Cf "Nous entrerons aux splendides villes" (*Adieu*). Dans *Bonne pensée du matin*, Rimbaud mentionne encore, mais péjorativement, "la richesse de la ville" (v. 11).

14. "*Enormément florissante* : aux fleurs énormes ?" (JC p. 66).

15. "Elle, c'est la grande ville que Rimbaud a sous les yeux. Nous sommes en pleine nuit. Au lever du jour, la grande ville s'évanouira-t-elle comme les mouvements des danseuses orientales, des danseuses fleurs ?" (A p. 939).

2 a ***C'est trop beau! C'est trop beau!*** La parenté sémantique des adjectifs *splendide* et *beau* invite à penser que le pronom sujet *c'* réfère anaphoriquement au spectacle décrit dans les deux vers qui précèdent. L'information déjà donnée dans *splendide* est reprise et orchestrée, toujours sur le mode affectif de l'exclamation[16]. L'adverbe *trop* et la répétition expriment l'intensité exceptionnelle de la beauté. Tant de splendeur dépasse la norme. *C'est trop beau,* à en devenir douloureux, *trop beau* pour être vrai, *trop beau* pour durer. Réel ou imaginaire, le spectacle subjugue le poète, dont ce double cri semble d'abord rendre l'extase. Cependant l'insistance et surtout le prosaïsme de l'expression éveillent un soupçon. Rimbaud, chez qui l'extase a si souvent pour ombre portée la dérision, ne serait-il pas encore en train de railler, sinon ce qu'il admire, du moins son admiration ?

Mais c'est nécessaire Malgré son excès, cette beauté a le caractère d'une nécessité : elle ne peut pas (moralement, sans doute, logiquement, et non physiquement) ne pas être. On peut se demander pourquoi. Rend-elle seule supportable l'ordinaire laideur de la vie ? Sauve-t-elle du désespoir ? Les trois vers qui suivent se présentent comme une explication[17] (*Pour... et aussi puisque...*). En fait, ils renforcent l'obscurité au lieu de la dissiper.

- Pour la Pêcheuse et la chanson du Corsaire. Le tiret initial du vers exprime peut-être un silence, un temps de

---

16. On trouve cette même exclamation : "C'est trop beau, trop! Gardons notre silence" (v. 24) dans *Plates bandes d'amarantes*, à propos du "Boulevard du Régent, à Bruxelles". Sur cette similitude, on a voulu situer en Belgique la scène de référence. A. Adam écrit même : "Comme dans *Bruxelles*, Rimbaud, en face d'un spectacle qui s'offre à lui, rêve. [...] Il ne peut s'agir que de Bruxelles. Berrichon avait songé à Anvers. Mais on soupçonne qu'il fait simplement un contresens sur la "splendide étendue". (p. 938). On aimerait savoir quel est le contresens en question.

17. Mais ils pourraient aussi, moins vraisemblablement, porter, non sur l'énoncé, mais sur son énonciation et exposer les raisons d'être de ce court poème, peut-être même désigner sa dédicataire (la Pêcheuse). Le tiret soulignerait alors le changement de niveau.

méditation avant le commentaire[18]. *Pour* peut signifier que la beauté est nécessaire **à** ces deux personnages, ou **à cause d'**eux. La reprise de *pour* par *puisque* favorise le second sens mais ne lève pas entièrement l'équivoque.

Quoi qu'il en soit, cette *Pêcheuse* et ce *Corsaire* sont bien mystérieux et ils le resteront sans doute jusqu'à ce qu'un érudit rimbaldien découvre et démontre à quel référent précis ils font allusion et de quelle façon. En attendant, on en restera aux observations et aux conjectures. Les deux termes renvoient à des états, l'un, d'homme, l'autre, de femme, comme l'*almée* du premier vers. Les majuscules[19] donnent à penser qu'il s'agit de personnages particuliers, d'un couple d'amants, par exemple. Rimbaud évoque sans doute une anecdote, historique ou imaginaire, connue de lui et de son époque. On subodore une allusion à une œuvre donnée : roman ? conte de fées ? opéra ?[20] complainte ? S'agirait-il de deux œuvres différentes,

---

18. Cf A p. 938. "Delahaye donne de cette strophe [la 2e] un commentaire qui contient sans doute un pressentiment juste. La réflexion vient, Rimbaud se ressaisit, il éprouve le besoin de comprendre et de justifier ses folles imaginations."

19. La forme est celle de l'antonomase du nom commun (le Poète, l'Orateur). Mais qui pourrait être, dans notre culture, la pêcheuse ou le corsaire par excellence ?

20. "S'agit-il d'un opéra que le poète se donne à voir ?" (JC p. 66).

Les critiques se sont appliqués à rechercher les possibles sources *opéradiques* de ce vers. Dans son article "*La Folle par affection*, Rimbaud, Verlaine et Corbière" (*Parade sauvage* n° 2, avril 1985, p. 66 - 71), Antoine Fongaro, pour qui ce poème est "le plus énigmatique de [Rimbaud]", en aligne neuf : "un opéra en deux actes intitulé *La bella Pescatrice* [...], "un opéra en deux actes intitulé *Il Pirata* [...], repris à Paris au Théâtre Italien en 1846" ; quatre *Il Corsaro* italiens ; deux *The Corsair* anglais et "un opéra-comique en trois actes, *Le Corsaire*, paroles de La Chabeaussière, musique de Dalayrac, représenté au Théâtre italien le 17 mars 1783". Et il ajoute : "Il n'est pas impossible qu'il s'agisse d'un air d'opéra devenu chanson [...]. Dans ce cas le champ à prospecter s'élargirait infiniment. Il existe, par exemple, l'opéra de Joseph Weigl, *L'amor marinaro*, représenté à Vienne pour la première fois en 1797, qui connut un certain succès en Europe dans la première moitié du XIXe siècle et dont on avait tiré une chanson intitulée : *Il corsaro per amore* " (pp. 69-70).

Jacques Chaucheyras renchérit : "Outre les opéras qu'a relevés Antoine

voire de deux titres ? Toujours est-il que les deux termes s'indexent sur la même isotopie maritime qui réapparaîtra plus explicitement dans le dernier vers et qu'ils suggèrent métonymiquement de mythiques aventures sur les mers. L'expression *la chanson du Corsaire* est ambiguë : est-ce la chanson qui célèbre le Corsaire ou celle que chante le Corsaire ? - La chanson est un genre poétique populaire, également médiatrice de rêve, qui préoccupe beaucoup Rimbaud à l'époque[21]. La beauté de l'étendue est nécessaire aux amoureux comme aux poètes : elle offre aux uns un spectacle digne de leur enthousiasme intime, elle aide l'imagination des autres à atteindre l'illumination.

2b. ***Et aussi puisque*** Ironie de Rimbaud ? En dépit de l'évidence impliquée par la conjonction *puisque,* la seconde cause invoquée est plus problématique encore, s'il se peut, que la précédente.

les derniers masques crurent encore... Le terme *masque*, relayé au vers suivant par *fêtes de nuit*, introduit dans le poème l'isotopie du déguisement, du carnaval et des fêtes costumées. Mis en relation avec le verbe *croire*, il actualise ici

---

Fongaro, il est curieux de constater qu'il existe un opéra de Haydn, livret de Goldoni, *le Pescatori* ("les Pêcheuses") composé en 1770. "Il y a, dans le livret de Goldoni, deux couples de fiancés [...] des déguisements [...], une sérénade du chœur au bord de la mer" (Jacques Lonchamp, *Le Monde* du 6 février 1985, p. 23)" (JC p. 66).

Sur le même sujet, J.L. Steinmetz écrit sans s'expliquer davantage : "*Le Corsaire*, ballet-pantomime d'après le poème de Byron (1814), avait été représenté pour la première fois à l'Opéra de Paris le 23 janvier 1856. Il existait aussi sur ce thème un opéra de Verdi et plusieurs mélodrames." (p. 187).

C'est beaucoup, et je gage que la liste s'allongera encore. Malheureusement, aucun de ces érudits n'explicite la relation exacte que le poème de Rimbaud pourrait entretenir avec telle ou telle de ces œuvres (Je n'ai pas la possibilité de les consulter ; l'ont-ils eue eux-mêmes ?).

21. *Chanson de la plus haute tour*, "chansons spirituelles" de *Bannières de Mai*, "chanson des cieux" de *Matin*, "chansons populaires" et "chant raisonnable des anges" de *Mauvais sang*, "chants nègres" de *Nuit de l'enfer*, chant des voix d'*Age d'Or* ("puis elle chante", "je chante aussi") ; "chansonnier" de *Comédies de la soif* (v. 37).

son sens métonymique lexicalisé de "personne portant un masque", "personne déguisée" et suggère une nouvelle lecture, rétroactive, des termes *almée*, *Pécheuse*, *Corsaire*. Ne désigneraient-ils pas des rôles de carnaval ? Ne référent-ils pas à divers participants d'une fête masquée ?[22] On comprendrait alors : le charme de la personne costumée en pêcheuse, la beauté de la chanson exécutée par l'homme déguisé en corsaire ne pouvaient avoir pour cadre que cette *splendide étendue*. Et les deux premiers vers signifieraient alors : "Est-elle (celle qui m'intéresse, que j'aime) déguisée en almée ? Disparaîtra-t-elle à l'aube, une fois la fête terminée ?"[23].

Crurent encore aux fêtes de nuit. *Croire aux fêtes*, c'est être fasciné, charmé, sidéré par leur magie, prendre leur féerie pour la réalité, tenir pour vrai leur fastueux faux semblant. Les masques de Rimbaud ne ressemblent pas aux "masques et bergamasques" de Verlaine qui "n'ont pas l'air de croire à leur bonheur" (*Fêtes galantes*, *Clair de lune*). Par leur conviction, ils annoncent plutôt le grand Meaulnes, captivé par la "fête étrange" du Domaine.

Le temps du verbe pose un nouveau problème. Après nous avoir placé dans le présent de l'énonciation (*Est-elle almée ? C'est trop beau*) et projeté un moment dans l'avenir proche (*se détruira-t-elle ?*), le texte nous renvoie à un passé plutôt lointain. Le passé de la croyance s'oppose au futur de la destruction. Une nécessité présente (*c'est nécessaire*) se trouve mise en relation avec la conviction de *masques* d'autrefois, dont nous savons rien, sinon qu'ils furent *les derniers*.

Derniers (masques) et *premières* (*heures*) s'opposent lexicalement, mais non référentiellement : les *fêtes de nuit* se terminent en effet peu avant l'aube. *Les derniers masques*, ceux qui ne se décident pas à partir, qui s'attardent obstinément sur les lieux enchanteurs, sont aussi ceux qui voient les *premières heures bleues*. Cependant, plutôt que les participants d'une fête

---

22. "*Masques* est en rapport [...] avec *la Pêcheuse* et le *Corsaire*, dont les majuscules montrent qu'il peut s'agir de déguisements, et de déguisements appropriés au décor, puisqu'il s'agit de fêtes de nuit *sur la mer*." (JC p. 66).
23. On peut penser à Cendrillon, mais celle-ci s'évanouit dès minuit.

particulière[24], l'expression désigne sans doute — ce qui justifierait le pluriel de *fêtes* et l'adverbe *encore* - ceux qui, historiquement, furent les derniers à croire à ce genre de festivités : eux disparus (comme *les fleurs* du second vers), elles ont manqué de participants convaincus.

aux fêtes de nuit sur la mer pure! Ces fêtes, avec leurs masques, leurs danses, leur débauche de fleurs cueillies, leurs feux d'artifice [25], sont évoquées ici génériquement, et de manière intemporelle : l'expression englobe aussi bien celles du passé que celles du présent. Les deux expansions qui les caractérisent bouclent le poème : l'indication temporelle (*de nuit*) nous ramène à la nuit, quelques heures avant les *premières heures bleues*, soit au moment de l'énonciation, et la détermination spatiale (*sur la mer pure*) évoque *la splendide étendue*, dont elle semble l'anaphore. Les fêtes (et parmi elles, peut-être, celle devant laquelle le poète s'extasie) ne se déroulent pas sur la terre ferme, mais *sur la mer* elle-même, sur le pont d'un navire, sur des pontons ou sur cent barques scintillantes parsèmant sur les flots. La mer est pour Rimbaud, on le sait, la grande purificatrice[26]. Le point d'exclamation final, le quatrième du texte, manifeste le caractère affectif de l'argumentation qui a précédé.

En peu de mots, ce poème évoque, dans une syntaxe étrange et en apparence peu cohérente[27], des êtres de beauté et

---

24. "Cette allusion aux derniers masques peut faire penser qu'il y a là le souvenir d'une fête de nuit costumée, et cessant au matin" (BG p. 443).
25. "C'est une fête des fleurs, et peut-être un feu d'artifice (fleurs-feu)" (JC p. 66)
26. "L'eau verte [...] me lava (*Le Bateau ivre*,vv 18-20) ; "Sur la mer que j'aimais comme si elle eût dû me laver d'une souillure." (*Alchimie du Verbe*) ; "le bain dans la mer à midi" (*Bonne pensée du matin*, v. 20).
27. Je dis *en apparence*, car je reste persuadé que, même à ce niveau, il existe une cohérence profonde qui nous échappe. Je ne suis pas d'accord sur ce point avec Jacques Chocheyras qui écrit : "Un poème comme celui-ci nous offre un exemple de langage poétique où le sens est dissocié, rendu indépendant de la syntaxe." (p. 65). A mon avis, le commentateur doit au contraire accorder une grande importance à la syntaxe du texte. Mais il est

de rêve : la nuit et l'aube, un horizon grandiose, la mer, une ville opulente, des fêtes costumées, une foule animée de carnaval, comme celle de la Venise d'autrefois, de Nice ou même de Rio, des personnages exotiques ou héroïques, une mystérieuse figure de femme[28]. Tout en s'extasiant, peut-être avec une pointe de dérision, sur l'insoutenable beauté d'un spectacle dont il éprouve la nécessité, le poète en rappelle aussi la fragilité : les fêtes de nuit et leurs illusions meurent au petit jour. Pour le reste, il importe peu, me semble-t-il, de savoir si Rimbaud chante un spectacle effectivement contemplé[29], s'il transfigure fantasmagoriquement un référent moins fastueux - le reflet sur les flots des lumières d'une ville, par exemple - ou si tout est le fruit de sa rêverie imaginatrice[30]. Du reste, l'absence, dans le poème, de tout pronom vraiment "personnel" (ni *je*, ni *tu*) et l'indétermination lexicale et référentielle qui y règne (*elle*, *on*, *sente*, *c'*, *l'étendue*, *la mer*) ne marquent-elle pas que le poète a voulu s'effacer et ouvrir le plus large espace possible à la rêverie de son lecteur ?

---

vrai que l'impact *immédiat* du poème sur le lecteur *ne dépend pas* de la perception de celle-ci.

28 "[Ces vers] inscrivent une évanescente figure de femme et certaines références à des fêtes d'opéra." (St p. 187)

29. "Souvenir, peut-être, écrit Suzanne Bernard, du voyage en mer et de l'arrivée en Angleterre" (BG p. 443). A quoi Antoine Adam rétorque : "L'erreur est certaine puisqu'il [Rimbaud] ne s'embarqua à Ostende que le soir du 7 septembre 1872. Pour la même raison nous ne penserons pas à Londres. Il ne peut s'agir que de Bruxelles." (p. 938). Mais rien n'oblige à penser que le poème procède d'une "chose vue". (De même, il est impossible de décider si le spectacle est envisagé depuis la terre ou depuis la mer). En fait, comme le souligne Jacques Chocheyras : "Il ne s'agit nullement de reconstituer *la* réalité. il semble d'ailleurs que chez Rimbaud la poésie n'imite pas la vie, mais que la vie, au contraire, ait voulu imiter la poésie" (p. 65)

30."Nous avons [...] affaire à une vision du poète : "et quand il douterait de ses visions, il les as vues!" Pas forcément un rêve, mais peut-être une pré-vision, une ultra-vision (ce qu'il y a derrière le voile)" (JC p. 65).

ANNEXE
Description formelle

Le poème se présente sous la forme de deux quatrains. Le mètre choisi est le rare endécasyllabe, dont le nombre syllabique est respecté partout. Selon Jacques Chocheyras, "le vers impair [...] est [...] une invite au lecteur à reconstituer à sa guise le rythme". C'est ce que j'ai essayé de faire, dans le respect des règles linguistiques de l'accentuation.

- - - + - - - - - - +	
Est-ell(e) almé(e) ?... aux premières heures bleues	4 / 7 (7 = 3 2 2)
- - - - + - - - - - - +	
Se détruira-t-elle comme les fleurs feues...	5 6
- - - - - - - + - - +	
Devant la splendid(e) étendu(e) où l'on sente ->	8 3 -> (8 = 5 3)
- + - - - - - - - - +	
Souffler la vill(e) énormément florissante!	2 9 (2 2 4 3)
- - + - - + - - - - +	
C'est trop beau! c'est trop beau! mais c'est nécessaire	3 / 3 / 5
- - - + - - - - - - - +	
- Pour la Pêcheus(e) et la chanson du Corsaire,	4 7 (7 = 4 3)
- - + - - - - - + - +	
Et aussi puisque les derniers masques crurent ->	3 6 2 ->
- + - - - - + - - - +	
Encor(e) aux fêtes de nuit sur la mer pure!	2 5 4

Aucune césure régulière ne se dégage. Chaque quatrain présente un fort enjambement au troisième entrevers et un rejet de deux syllabes (*souffler*, *encore*) au début de son dernier vers. Sauf en 3 et en 7, les fins de vers correspondent à une limite syntaxique, soulignée, pour quatre d'entre elles, par un signe de ponctuation.

Les deux strophes sont construites sur deux rimes plates (**aabb ccdd**), modèle peu orthodoxe, que Malherbe, par exemple, n'utilise que quatre fois. Les rimes sont toutes

féminines (comme celles de *Mémoire*). La première [**ø°**] est pauvre, la deuxième [**sãt°**] et la troisième [**sER°**] sont riches et la quatrième [**yR°**] suffisante, bien qu'elle accouple un pluriel et un singulier (*urent/ure*). La consonne [**R**], commune à **c** et à **d**, participe à la cohésion sonore du second quatrain. La consonne [**s**], commune à **b** et **c**, sert de trait d'union entre les deux strophes.

Pour le reste, on note de nombreuses recurrences et figures de sons. Dans le tableau qui suit, le soulignement et le caractère gras notent respectivement les assonances et les allitérations intérieures au vers. L'italique indique les sons communs au vers et à celui qui le précède.

Est-ell(e) al**m**ée ?... aux pre**m**ières **h**eures **b**leues
E ɛ l lm R∂m ɛ R∂ [œ]R∂ l[ø]
[**3R 3l** 2 m - 3e 3∂ + œ/ø]

*Se dét*rui*ra-t-elle comme les* **f**leur*s* **f**eues...
∂ eR R ∂ le fl[œ]R f[ø]
[**3R 2l** 2f - 2e 2∂ + œ/ø]

*De*vant *la* **s**plend*i***d**(e) *é*tendu(e) où **l'**on *sen*te
d ã **l s l** ã **d d** tã **d** l(õ) sãt
[**3l 2s** 4d 2t - 4 ã + õ]

*Souffler la vi*ll(e) *é*nor**m**é**m***ent* **f**lori*ssante*!
s fle **l** il e oRmemã floRisã
[**2R 3l 2s** 2m 2f - 3e 2ã 2i 2o]

*C'est tr*op beau! *c'est tr*op beau! mais *c'est* né*cessaire*
sɛ tRô bô sɛ tRô bô ɛ sɛ sɛ sɛ R
[**3R 5s** 2t 2b - 6e 4ô]

- **Pour la Pêch**eus(e) et **la ch**anson du Co*rsaire*, (6)
p R la pɛ *f* la *f* **s** Rsɛ R
[**3R 2l 2s** 2p 2*f* - 2e 2a]

Et aussi puisque les *d*erniers *m*asques *crurent* (7)
e si iskə e R e sk ə kR R
[3R 3s 3 k -3e 2i 2ə]

En*cor*(e) *aux* fêtes *de* *n*uit *sur* la *m*er p*ure*! (8)
R ε yR ε R yR
[4R 2ε 2y]

On notera les assonances en [e], [ε] et les allitérations en [**R**], [**s**] et [**l**], dont la fréquence concourt à l'homogénéité sonore du poème. En outre, de nombreux sons sont repris d'un vers à un autre. Le rejet du vers 3 (*souffler*) reprend en écho le [s] de *sente* et celui du vers 8 (*encore*), le [**kR**] de *crurent*.

Les structures syntaxiques du poème peuvent se répartir en deux groupes : d'une part, cinq propositions indépendantes bien formées et très courtes (à une exception), occupant le début des quatrains (vv.1, 2 et 5) [1 Est-elle almée ? 2 Aux premières heures bleues /Se détruira-t-elle comme les fleurs feues... 3,4 C'est trop beau. 5 mais c'est nécessaire] ; de l'autre, trois syntagmes circonstanciels assez longs et au rattachement douteux, occupant le reste des quatrains (vv. 3-4 et 6-8) [1 Devant la splendide... florissante ; 2 Pour la Pêcheuse... Corsaire 3 Et aussi puisque... mer pure]. Cette alternance donne un air de ressemblance aux deux strophes.

Du point de vue morpho-syntaxique, la forme prépondérante est celle du syntagme nominal prépositionnel, dont le déterminant est toujours l'article défini et dont le substantif noyau, toujours au féminin (singulier ou pluriel), est expansé (par un ou deux adjectifs, un complément de nom ou une relative). Ici encore, ces formes sont assez équitablement réparties entre les deux strophes :

I. 1 : **aux** premières *heures* bleues :
prép. + art. + adj. + N + adj.

2 **comme** les *fleurs* feues :
pseudo-prép. + art. + N + adj.

3 **devant** la splendide *étendue* où...
prép. + art + adj. + N + Que P.

II. 5 **pour** la *Pécheuse* et la *chanson* du Corsaire :
prép.+ (art.+ N1) + (art.+ N2 + [de+art+N])

7 **aux** *fêtes* de nuit :
prép. + art. + N + [de + N])

8 **sur** la *mer* pure :
prép. + art. + N + adj.

En résumé, la répartition des rejets, des sonorités internes et des formes syntaxiques contribuent à rapprocher et à équilibrer les deux strophes du texte, égales par ailleurs par le mètre, le nombre de vers et la répartition des rimes.

Bernard MEYER
Faculté des Lettres et des Sciences humaines
Département de Lettres Modernes
Université de La Réunion