

Giovanni Berjola

Arthur Rimbaud et le mythe de l'apocalypse

Cahiers ERTA nr 4, 11-24

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

giovanni berjola

chercheur rattaché au centre
de recherche LIS de l'Université de Lorraine

Arthur Rimbaud le mythe de l'apocalypse et

L' idée de fin du monde renvoie de prime abord aux cataclysmes, aux calamités, à l'anéantissement de tout ce qui est. De prime abord encore, elle suggère une destinée collective : celle des hommes, intimement liée à celle du monde. L'imaginaire occidental a son mythe, celui de l'apocalypse, où les forces du bien et du mal s'affronteront en un ultime combat. Le texte de saint Jean demeure le modèle du genre. Or, comme l'expliquent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, l'apocalypse est une révélation (du grec *apokalupsis*) « portant sur des réalités mystérieuses ; puis une prophétie, car ces réalités sont à venir ; enfin une vision, dont les scènes et les chiffres sont autant de symboles »¹. De plus, l'apocalypse n'est pas qu'une fin : elle est aussi un recommencement, une recréation symbolisée par la venue d'un messie, d'un fils, seigneur d'un royaume nouveau et pierre de touche d'une réalité neuve. L'apocalypse renvoie au mythe du progrès par opposition au mythe de l'éternel retour. Elle s'inscrit plus précisément dans la quatrième structure synthétique de l'imaginaire décrite

¹ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins », 1982, p. 55.

par Gilbert Durand : elle met fin à l'éternel retour en faisant déboucher le dernier cycle sur une fin de l'Histoire². Durand distingue trois tendances bien souvent complémentaires dans le mythe progressiste : la tendance épique, dominée par la violence guerrière, la tendance messianique, qui annonce la venue d'un Fils instaurant le monde nouveau, et la tendance alchimique, qui ambitionne de transmuter la Nature tout en maîtrisant le temps de ses métamorphoses.

Les dernières décennies du XIX^e siècle ont offert un cadre propice à l'épanouissement des rêveries apocalyptiques : le progrès technique et scientifique fascine et fait peur, les guerres et les révoltes se succèdent, le monde change. Vaut-il finir ?³ Les artistes, les écrivains, les poètes se font l'écho de cette crainte. Les uns décrivent l'avenir de l'humanité à travers des utopies, des récits d'anticipation ; les autres intériorisent cette angoisse et lui font épouser les reliefs de leur propre imaginaire. Arthur Rimbaud est de ceux-là. De ses premières prophéties révolutionnaires à l'alchimie poétique d'*Illuminations* en passant par le messianisme des lettres du voyant et d'une *Saison en enfer*, Rimbaud se présente à la fois comme un damné et une figure christique : il est le fils et le réprouvé. Par bien des aspects, sa poésie s'affirme comme une écriture de la fin du monde et de sa recréation par le verbe poétique. Nous nous proposons ici d'explorer cette poésie eschatologique où la destinée des hommes s'efface au profit de la destinée d'un homme, où destruction, révélation et création se confondent.

L'APOCALYPSE SOCIALE

Poète engagé, Rimbaud aborde dans plusieurs de ses poèmes les révolutions du passé, les soulèvements du présent,

² G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 408-409.

³ Cf. P. Boutry, « Le Prophétisme de la Révolution à la Grande Guerre (1789-1914) », [dans :] A. Vauchez (dir.), *Prophètes et prophétisme*, Paris, Seuil, 2012, p. 253-283.

les tumultes à venir. Dans la première partie de son œuvre, le mythe de l'apocalypse se manifeste d'abord sous sa forme épique et collective : les opprimés qui se révoltent sont comparés à des damnés auxquels le poète s'identifie. Cependant, ces poèmes offrent une vision cyclique et pessimiste de l'Histoire qui tire son origine de l'écrasement de la Commune de Paris.

Dans la première lettre du voyant Rimbaud évoque avec ferveur « la bataille de Paris »⁴, cette Babylone moderne : rien n'indique pourtant qu'il ait participé aux événements de la Commune. Selon son ami Ernest Delahaye, le jeune homme aurait ébauché une constitution communiste d'inspiration collectiviste et anarchiste. Dans la seconde lettre du voyant, il insère *Chant de guerre parisien*. Ce « psaume d'actualité » décrit le bombardement des insurgés par les Versaillais. Cependant, les deux dernières strophes, résolument optimistes, annoncent la défaite de ces derniers : « La Grand ville a le pavé chaud, / Malgré vos douches de pétrole, / Et décidément, il nous faut / Vous secouer dans votre rôle... / [§] Et les Ruraux qui se prélassent / Dans de longs accroupissements, / Entendront des rameaux qui cassent / Parmi les rouges froissements ! » (CEC, 71-72). Le ton change avec *L'Orgie parisienne ou Paris se repeuple*. Dans ce poème satirique, Rimbaud dénonce le retour indécent des Versaillais. Au soulèvement apocalyptique des premiers vers succède un tableau des plus amers : « – Société, tout est rétabli : – les orgies / Pleurent leur ancien râle aux anciens lupanars : / Et les gaz en délire, aux murailles rougies, / Flambent sinistrement vers les azurs blafards ! » (CEC, 96). L'apocalypse a avorté : l'ordre social est restauré, l'Histoire fait marche arrière, le monde tourne en rond. Cette désillusion entraîne la remise en cause de l'idée de progrès, qui domine la seconde moitié du siècle. En détournant de manière ironique le cliché de la marche, symbole du progrès continu et harmonieux, Rimbaud pervertit la rhétorique positiviste. Dans

⁴ A. Rimbaud, *Œuvres complètes – Correspondances*, édition présentée et établie par Louis Forestier, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2004, p. 224. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation, la pagination après le signe abrégatif : (CEC).

l'Album zutique, Rimbaud parodie Louis-Xavier de Ricard, poète parnassien et chantre du progrès : « L'Humanité chaussait le vaste enfant Progrès » (*ŒC*, 101). Dans *Mauvais sang*, sa plume se fait plus violente et la marche s'associe au symbole du cercle : « La science, la nouvelle noblesse ! Le progrès. Le monde marche ! Pourquoi ne tournerait-il pas ? » (*ŒC*, 142). Le cycle se substitue ironiquement à la marche : en faisant allusion au mot de Galilée, Rimbaud subvertit l'un des emblèmes du positivisme dans un but polémique. Son ironie témoigne d'une vision cyclique et infernale de l'Histoire. Pour Rimbaud, le progrès positiviste n'est qu'un éternel retour préservant l'ordre des choses. Le progrès véritable, à ses yeux, serait une rupture brutale avec les cycles de l'Histoire. Cette conception apocalyptique du progrès se trouve formulée dans la seconde lettre du voyant où le poète explique le fonctionnement de la langue future : « Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle : il donnerait plus — que la formule de sa pensée, que la notation *de sa marche au Progrès* ! Énormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment *un multiplicateur de progrès* ! » (*ŒC*, 230). Le comparatif de supériorité souligne l'ironie des premières italiques : le poète se démarque de la *doxa* positiviste. Les secondes italiques proposent une conception monstrueuse du progrès : la métaphore de la multiplication illustre cette amplification. En passant de la majuscule à la minuscule, Rimbaud s'attaque au progrès en tant que concept central de la philosophie positiviste.

Filant la métaphore apocalyptique, Rimbaud compare les opprimés aux damnés, et ce faisant, il rapproche l'ordre divin et l'ordre social et fait le réquisitoire de la charité chrétienne. Ainsi, les insurgés du *Forgeron* sont qualifiés de « damnés » (*ŒC*, 61), les malheureux de *L'Orgie parisienne* sont enrôlés dans les troupes infernales que le poète conduira à la victoire au son de ses vers : « Le Poète prendra le sanglot des Infâmes, / La haine des Forçats, la clameur des Maudits ; / Et ses rayons d'amour flagelleront les Femmes. / Ses strophes bondiront :

Voilà ! voilà ! bandits ! » (CEC, 96). Dans *Les Pauvres à l'église*, Rimbaud met en regard la misère et les fastes bourgeois. En l'accueillant dans sa maison, le Tout-Puissant cautionne et régit une ségrégation qui semble concilier féodalité et capitalisme : « Les Pauvres au bon Dieu, le patron et le sire, / Tendent leurs oremus risibles et têtus » (CEC, 75). En son nom, le monde est partagé en deux groupes : les riches et les pauvres. Et c'est également en son nom que l'au-delà distingue les damnés et les élus. De fait, pendant un certain temps Rimbaud projette une révolte non seulement sociale, mais aussi spirituelle, une apocalypse à l'issue de laquelle les opprimés l'emporteraient sur les oppresseurs, et les damnés sur les élus. On peut citer les visions eschatologiques de « Qu'est-ce que pour nous, mon cœur... » (CEC, 130), « les strideurs au cœur du clairon sourd » (CEC, 96)⁵ qui galvanisent la « Cité choisie » de « L'Orgie parisienne », et surtout ce passage du « Forgeron », où l'homme des forges décrit le mouvement populaire comme un soulèvement infernal : « Le tas d'ouvriers a monté dans la rue, / Et ces maudits s'en vont, foule toujours accrue / De sombres revenants, aux portes des richards. / Moi, je cours avec eux assommer les mouchards : / Et je vais dans Paris, noir, marteau sur l'épaule » (CEC, 60). Par synonymie, le terme « maudits » assimile les ouvriers à des damnés. Les « sombres revenants » renforcent cette image : ne faut-il pas être mort pour être damné ? L'expression « monter dans la rue » prend le sens de « manifester », de « défiler ». Or, le verbe « monter » revêt une signification ascensionnelle : en jouant sur le sens, le poète parvient à évoquer symboliquement l'ascension des damnés au grand jour, tout en inversant le symbole de la chute. Riant « Comme un clairon d'airain » (CEC, 58), le forgeron est un porte-parole idéal, caractérisé par l'épithète négative « noir », mais doté d'un attribut héroïque, « son marteau gigantesque », outil tout droit sorti d'un enfer proprement spectaculaire : « Oh ! splendides lueurs des forges ! » (CEC, 61). Les symboles de la

⁵ Le clairon fait allusion aux trompettes de l'*Apocalypse*, dont la dernière marque l'avènement du Messie (Apocalypse, 8 : 11).

déchéance se mêlent aux symboles de la révolte. Les ruptures d'isomorphismes contribuent à un renouvellement assez fascinant du mythe de l'enfer, analogue à la transfiguration romantique de Satan en avatar de la révolte prométhéenne : si Paris est un enfer terrestre, et si le peuple est damné, alors sa révolte a l'apparence d'une fin des temps.

Toutefois, une déception se fait jour, peu à peu, au fil de l'œuvre rimbaldienne : ainsi du maudit de *L'Homme juste*, qui réproche les « charités crasseuses » (CEC, 84) des Jésus, Socrate et autres Hugo. On touche ici à l'une des nombreuses ambivalences du poète. En effet, tout en s'identifiant au petit peuple, Rimbaud n'a jamais caché son désir de vivre oisif. Mais ses désillusions découlent également de la passivité des damnés, des misérables. De même que *Les Pauvres à l'église* s'abrutissent dans la prière, de même la masse se laisse exploiter avec complaisance par les puissants : « Ce peuple est inspiré par la fièvre et le cancer. Infirmes et vieillards sont tellement respectables qu'ils demandent à être bouillis. – Le plus malin est de quitter ce continent, où la folie rôde pour pourvoir d'otages ces misérables » (CEC, 144). Ce manque de combativité interdit toute révolte : l'apocalypse redevient une chimère. Le poète n'a donc d'autre choix que de quitter l'Europe et de liquider ses rêves de renouveau social, comme il le fait dans *Solde* » : « À vendre [...] ce qu'ignorent l'amour maudit et la probité infernale des masses » (CEC, 177).

Les prophéties révolutionnaires du poète s'effondrent au contact du réel et de ses propres contradictions : ceux qu'il voulait aider ne sont que des damnés, et non des révoltés. Néanmoins, ces rêveries apocalyptiques traduisent un certain rapport au temps, au monde et au moi : à travers cet autoportrait en damné assoiffé d'apocalypse, Rimbaud exprime sa volonté de rompre avec une réalité spatiale et temporelle vécue comme infernale et oppressante. Rêver de l'apocalypse, c'est rêver de pouvoir « *changer la vie* » (CEC, 148).

DU PROPHÉTISME AU MESSIANISME

Face à l'échec de l'exaltation épique, Rimbaud adopte une posture moins politique, à la fois plus poétique et plus intime : le prophète devient une figure christique et messianique.

L'imaginaire rimbaldien assigne à la souffrance une fonction mystique : souffrir permet d'ouvrir l'esprit aux visions. Rimbaud décrit ainsi une véritable passion poétique dont le modèle implicite semble être la passion christique. On songe bien entendu au « dérèglement de tous les sens » et à la lecture qu'en a faite C. Chelebourg, qui analyse les deux lettres du « voyant » : « "Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens" [...], écrivait [...] Rimbaud, soulignant "tous les sens" comme pour inviter son lecteur à lire effectivement la formule dans "tous les sens". [...] Le dérèglement des sens déborde ainsi le jeu baudelairien des correspondances [...] Rimbaud entend dépasser la synesthésie par la pensée, les sens par le sens »⁶. Le dérèglement est sensuel et sémantique. Au moyen de la souffrance, le poète travaille à élargir les champs de la perception sensible et du sens linguistique : la langue nouvelle, de fait, sera « de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant » (*ŒC*, 230). La voyance correspond à une vue amplifiée traduite dans une langue aux signifiés libres. Cela n'est pas sans rappeler les deux niveaux d'hallucinations décrites dans *Alchimie du verbe* :

Je m'habituais à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ; les monstres, les mystères ; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi.

Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots ! (*ŒC*, 151)

⁶ Ch. Chelebourg, *L'Imaginaire littéraire – Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, coll. « Fac », 2000, p. 132-133.

Si l'hallucination simple est celle des cinq sens, l'hallucination des mots sera celle du sens. Mais, comme le soulignent l'expression « sophismes magiques » et le terme « hallucination », ces vues sont illusoire : dans la seconde lettre du « voyant », Rimbaud parle déjà de ses « inventions » (CEC, 229), qui deviendront des « fantasmagories » (CEC, 146) dans *Nuit de l'enfer*. Il définit également le voyant comme un « auteur » et un « créateur » (CEC, 227), mettant l'accent sur la création, le poëin. Cette phrase tirée de *Mauvais sang* jette un premier discrédit sur la poétique de la voyance : « Les saints ! des forts ! les anachorètes, des artistes comme il n'en faut plus ! » (CEC, 145). Le parallélisme oppose deux catégories de mystiques : les saints, qui doivent leurs visions à leur force de caractère, et les anachorètes, dont les visions découlent de l'isolement et de l'ascèse, d'un travail de fabrication en somme, ce qui les rapproche des « artistes », et par conséquent du poète. Dans *Adieu*, la démystification sera totale, et la voyance poétique se trouvera réduite à une supercherie littéraire dont le poète lui-même fut la première victime : « J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien ! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs ! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée ! » (CEC, 157). Le poète n'est donc pas un médium, mais un créateur orgueilleux et masochiste qui a pris ses visions pour la réalité. L'écriture rimbaldienne se veut apocalyptique en ce sens qu'elle est en quête de vision ; mais en dernière instance, elle ne peut que reconnaître son essence fictionnelle.

D'un autre côté, la posture masochiste prônée par le poète entre en résonance avec la double image de martyr et de maudit qu'il donne de lui-même : sa souffrance doit être l'objet d'une exhibition, comme celle du Christ. Rimbaud le dit clairement dans la seconde lettre du « voyant » : « Mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse : à l'instar des comprachicos, quoi ! Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage. [§] Je dis qu'il faut être voyant, se faire

voyant » (*ŒC*, 227). L'adjectif « monstrueuse » vient du latin *monstrum*, « prodige, chose incroyable », substantif dérivé du verbe *monstrare*, « montrer » : par ce latinisme, l'attribut caractérise une âme qui est un monstre, une entité composite, mais aussi une âme qui se montre, se livre aux regards. Steve Murphy analyse ainsi cette allusion à Hugo : « Le comprachico, dans *L'Homme qui rit*, vole ou achète des enfants, les déforme et les expose. Le poète devient ici, étonnante modification de l'enjeu sadique chez Hugo, une espèce d'*auto-comprachico*, pris dans une production de reflets où la culture de ver[ue]s exige non qu'on voie mieux, mais qu'on se rende plus visible »⁷. S. Murphy note encore que le terme « voyant » « est ici un substantif mais aussi un *adjectif* » : C. Chelebourg a expliqué le rôle des italiques dans les lettres du voyant : elles invitent à lire les mots soulignés dans tous les sens. Or, les deux utilisations de « voyant » sont en italiques. Se faire voyant, c'est donc travailler à voir, mais aussi à être vu. Ainsi, le poète maudit se fait martyr en prophétisant son sacrifice nécessaire, sa passion christique : « Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé ! ». Le pluriel emphatique du terme « horizons » rend la mort du pionnier proprement spectaculaire et annonce un futur prometteur : Rimbaud entend donner l'exemple en se donnant en spectacle.

Rimbaud inscrit enfin son drame initiatique dans une perspective apocalyptique et alchimique. Si l'on parcourt *l'Apocalypse* de saint Jean, on pourra remarquer que le corps du Messie présente souvent un aspect minéral ou métallique : « Aussitôt, l'Esprit se saisit de moi. Et là, dans le ciel, se trouvait un trône. Sur ce trône quelqu'un était assis ; il avait l'éclat resplendissant de pierres précieuses de jaspé et de sardoine »⁸. Dans *Mauvais sang*, le poète, qui vient

⁷ S. Murphy, « Le Regard de Rimbaud », [dans :] *Revue des sciences humaines*, 1984, numéro 193, p. 58.

⁸ *Apocalypse*, 4. 2 : 3.

d'annoncer son départ hors d'Europe, prophétise son retour triomphal en reprenant discrètement ce motif johannique alchimique : « Je reviendrai, avec des membres de fer, la peau sombre, l'œil furieux : sur mon masque, on me jugera d'une race forte » (CEC, 143). Le fantasma messianique reparaît dans « *Matin* », où le poète rêve d'une parousie, d'un second Noël marquant l'avènement d'un monde neuf : « Quand irons-nous, par-delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer – les premiers ! – Noël sur la terre ! » (CEC, 156). Il ne faut cependant pas oublier que les apocalypses judéo-chrétiennes prophétisent un ultime combat entre le bien et le mal. Cette finalité guerrière articule l'écriture apocalyptique et l'écriture initiatique : en effet, G. Durand explique que dans les drames initiatiques, le sacrifice peut prendre la forme d'une lutte simulée de lutte⁹. De là, entre autres, les joutes érotiques de *Délires I* : « nous nous roulions, je luttais avec lui ! » (CEC, 148) ; et de là surtout cette comparaison capitale dans *Adieu* : « Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'homme » (CEC, 157). La violence érotique est intégrée au rituel initiatique : le problème moral posé au poète par l'homosexualité est assimilé au combat eschatologique du bien contre le mal. Par ailleurs, l'apocalypse a pour finalité de révéler des vérités cachées, et de la même manière, le sacrifice initiatique est toujours un échange équitable : la souffrance doit être rétribuée¹⁰. De fait, le poète de la *Saison*, à qui « la victoire » (CEC, 157) est « acquise », ressort plus riche de la bataille : « Un bel avantage, c'est que je puis rire des vieilles amours mensongères, et frapper de honte ces couples menteurs, – j'ai vu l'enfer des femmes là-bas ; – et il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps ». Ici, la révélation semble bien moins mystique qu'affective et érotique.

Dans les lettres du voyant d'abord et dans *Une Saison*

⁹ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 355.

¹⁰ *Ibidem*, p. 356.

en enfer ensuite, Rimbaud réinterprète son expérience personnelle et poétique dans une perspective initiatique ; et cette relecture, ou plutôt cette réécriture, est elle-même une initiation. Le mythe de la passion et celui de l'apocalypse se confondent : le poète est le Christ crucifié et le Messie de la fin des temps. L'écriture et le récit se confondent dans une même perspective eschatologique. La création rimbaldienne passe ainsi de l'éternel retour de la réparation narcissique au progrès poétique et personnel. Rimbaud confère à son histoire une double visée initiatique et apocalyptique qui se réalise dans la perfection du recueil poétique.

CRÉATION ET DESTRUCTION : ILLUMINATIONS

Le caractère illusoire des visions apocalyptiques n'interdit en rien au poète de poursuivre dans son entreprise : en effet, comme de nombreux poètes désenchantés, Rimbaud se fait visionnaire en admettant que ses rêves ne sont que des rêves, que ses visions ne sont que des poèmes. Son attitude face au monde change, et le mythe de l'apocalypse dans *Illuminations* se transforme en une rêverie alchimique sur les pouvoirs de l'acte créateur.

Avec *Illuminations*, Rimbaud conjugue les mythes de la Genèse, du Déluge et de l'Apocalypse et élabore une conception à la fois radicale et lucide de la voyance poétique. Le Dieu de la Genèse fait appel à la lumière et crée les choses en les nommant. De même, les poèmes d'*Illuminations* confirment ce que suggère une lecture française du titre du recueil. L'écriture y revêt un caractère démiurgique : l'acte créateur associe l'illumination et la nomination. Dès leur commencement, la plupart des poèmes convoquent une réalité engendrée par la parole et la lumière. Ainsi de *Villes* [1] : « Ce sont des villes ! » (*CEC*, 170) ; ou encore de la première des *Veillées* : « C'est le repos éclairé » (*CEC*, 172). Si ce procédé poétique atteste la visée visionnaire de la poésie rimbaldienne,

il souligne également sa nature artificielle et fugitive : « jamais, écrit Dominique Combe, Rimbaud n'aura mieux accompli le projet de "*Voyance*" qu'il s'était assigné en 1871, et auquel il feignait d'avoir renoncé dans "*Alchimie du verbe*" »¹¹. En effet, Rimbaud se démarque du romantisme mystique et considère désormais la voyance comme une activité purement poétique. L'illumination, cette lumière créatrice et « qu'on a créée » (*Villes* [2], *ŒC*, 172) n'est autre que cette force qui termine le poème et met fin à la vision. Ainsi de la clôture des *Ponts* : « Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie » (*ŒC*, 169). La Genèse rimbaldienne est une création poétique, et en tant que telle, elle annonce sa propre destruction.

Rimbaud conjugue ainsi deux mythes qui allient à la fois la destruction et la création. Le premier de ces mythes est le Déluge. Les déluges rimbaldiens se distinguent du Déluge biblique par leur mélancolie et leur direction : l'eau ne tombe pas du ciel, mais s'élève du sol. Dans *Après le déluge*, sur lequel s'ouvre le recueil, le poète noie le monde recréé sous ses pleurs d'enfant mal aimé : « – eaux et tristesses, montez et relevez les Déluges » (*ŒC*, 161). Dans *Enfance I*, il décrit une « fille à lèvres d'orange, les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés, nudité qu'ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel » (*ŒC*, 162). Ce dernier pluriel s'oppose au singulier burlesque sur lequel s'ouvrait *Après le Déluge* où un lièvre s'arrête dans les herbes afin de dire « sa prière à l'arc-en-ciel ». La réécriture du mythe remplace l'alliance renouvelée avec Dieu par une relation mélancolique à la femme, qu'elle soit mère ou amante. Et le poète de rêver, dans *Mouvement*, qui reprend la thématique de l'Arche de Noé, d'un amour rénové dans un monde nouveau, et d'un voyage à deux, après les larmes : « Un couple de jeunesse s'isole sur l'arche, / – Est-ce ancienne sauvagerie qu'on pardonne ? / Et chante et se poste » (*ŒC*, 182).

¹¹ D. Combe, *Poésies. Une Saison en enfer. Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2004, p. 129.

Dans les *Illuminations*, les images cataclysmiques répondent aux évocations cosmogoniques : créer, c'est voir et détruire, voir pour détruire. L'on pourrait citer des poèmes tels que *Barbare*, *Démocratie* ou *Guerre*, mais l'on se contentera de ces deux passages tirés respectivement d'*Enfance IV* et de *Jeunesse IV*, deux extraits qui confirment le caractère apocalyptique de la création rimbaldienne : « Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant » (*CEC*, 163) ; « Ta mémoire et tes sens ne seront que la nourriture de ton impulsion créatrice. Quant au monde, quand tu sortiras, que sera-t-il devenu ? En tout cas, rien des apparences actuelles » (*CEC*, 178). C'est dans cette perspective eschatologique que la cité rimbaldienne se fera à la fois ville du péché et de la chute, Babylone nouvelle identifiée, dans *Nocturne vulgaire*, aux *Sodomes et Solymes* (*CEC*, 174) de la Bible, et nouvelle Jérusalem, ville du salut et *Céleste Empire* (*CEC*, 181) que l'on entrevoit dans *Soir historique*.

La réécriture des mythes de la Genèse, du Déluge et de l'Apocalypse redéfinissent les objectifs du poète : il ne prétend plus être le mage chargé de sonder l'Inconnu et la destinée humaine, mais se veut un modeste créateur pouvant à tout moment anéantir ce qu'il crée par le simple pouvoir du Verbe, un démiurge engagé dans une lutte spirituelle dont les implications ne sont plus mystiques, mais profondément intimes.

Arthur Rimbaud and the myth of apocalypse | abstract:

The fall of the nineteenth century resurrects one of the most ancient and powerful myth in human imaginary: the end of the world. Political and military struggles, social and cultural metamorphoses, technical and scientific progress disrupt common representations, melting enthusiasm and anxiety. Artists echo this apocalyptic feeling. Rimbaud is one of them : from his first poems to *Illuminations*, the end of the world feed his work linking collective and private anguishes.

Keywords | poetry, imaginary, myth, Rimbaud

Giovanni BERJOLA est professeur certifié en Lettres modernes à l'Île de la Réunion et chercheur en littérature française rattaché au LIS de l'Université de Lorraine. Docteur ès lettres, il est l'auteur d'une thèse « *Je saisis la plume* » — *Isidore Ducasse et l'acte créateur*, soutenue en 2013. Spécialisé dans l'étude de l'imaginaire littéraire, il a participé à différents colloques et écrit plusieurs articles sur Lautréamont et Rimbaud, parmi lesquels « L'Enfer chez Arthur Rimbaud, Appropriation d'un mythe et émergence d'un complexe » (Garnier, 2011). Il a publié en 2007 un ouvrage *Arthur Rimbaud et le complexe damné* (Minard, 2007) et a également contribué à l'*Encyclopédie du fantastique* (Ellipse, 2010).