

Le rêve, le sommeil et la mort dans “Nocturne Vulgaire” de Rimbaud

Magdalena CÁMPORA

Doctoranda Universidad de Paris IV - Sorbonne
Becaria del CONICET
Universidad Católica Argentina
magdalenacampora@ciudad.com.ar

RÉSUMÉ

En essayant de récréer de façon parodique l'espace romantique de la nuit et des songes, “Nocturne Vulgaire” met en place une logique du rêve qui manifeste finalement le rapport traumatique entre le sommeil et la mort.

Mots clés: Rimbaud – Sommeil – Mort – Parodie

El sueño, el dormir y la muerte en “Nocturne Vulgaire” de Rimbaud

RESUMEN

A fin de recrear paródicamente el espacio romántico de la ensoñación y de la noche, “Nocturne Vulgaire” instaura una lógica onírica que manifiesta, indirectamente, la relación traumática entre muerte y sueño.

Palabras clave: Rimbaud – Sueño – Muerte – Parodia

Dreams, Sleep and Death In Rimbaud's “Nocturne Vulgaire”

ABSTRACT

“Nocturne Vulgaire” aspires to parodically recreate the Romantics' nocturnal space. Yet this intent, based on the logic of dreams, finally stresses the traumatic relation between death and sleep.

Key words: Rimbaud – Sleep – Death – Parody

On s'accorde généralement pour dire que “Nocturne Vulgaire” reproduit la logique des rêves. Certes, le texte propose des séquences d'images reliées par des mécanismes apparentés à ceux du rêve: dilatation des repères spatio-temporels, dédoublement du narrateur, absence de connecteurs logiques, mouvement comme principale source d'unité narrative, association syntactique des signes fondée sur

leur proximité phonique. Mais ces mécanismes, qui sont textuels, sont relativement assimilables aux mécanismes profonds du rêve qui échappent à l’emprise pleine du sujet et, par là même, à la possibilité d’être intégralement reproduits dans l’écriture (la possibilité d’une appréhension achevée des mécanismes oniriques par le langage est d’ailleurs discutée). S’il y a bien dans le déploiement de “Nocturne Vulgaire” une certaine logique du rêve que ce travail prétend analyser, la motivation des signes et des images du texte ne se réduit pas pour autant à cette seule logique.

Il est en effet possible d’identifier dans “Nocturne Vulgaire” une mise en scène parodique de l’espace nocturne comme l’entendait le romantisme. Cette distance à l’égard de la récupération romantique du monde du rêve et de la nuit s’établit dès le titre qui fait du nocturne (forme littéraire de l’accès à d’autres espaces, de la lucidité exceptionnelle) quelque chose de *vulgaire*. Ce programme parodique des topoï romantiques est, lui aussi, et au même titre que la logique des rêves, principe de motivation des signes: on le retrouve en particulier dans le premier alinéa, puis il s’estompe progressivement. On remarquera toutefois que la vision romantique de la nuit comme ouverture vers un autre espace est présente tout au long du texte. Mais ce qui semble nouveau, dans “Nocturne Vulgaire”, c’est le caractère clos, finalement asphyxiant de cet espace altéré.

Le texte récupère donc la perception romantique de la nuit comme lieu de passage, mais il déforme ses motifs habituels (emplacement de la souffrance dans un ordre plus vaste, désir de communion métaphysique avec le cosmos, expansion) pour en faire l’expression circulaire de l’angoisse. En ce sens, la construction d’une scène dont le montage évoque les séquences du rêve semble effectivement être une passerelle suffisante pour amorcer, de façon déviée, comme dans l’activité onirique, la reconnaissance d’une réalité insupportable — en l’occurrence, la représentation oblique de la mort par le sommeil. Mais la situation d’énonciation du texte (on raconte un rêve et le discours des rêves est incohérent) atténue la vraisemblance de la représentation et la dissimule à la conscience. Le travail de camouflage serait donc double: c’est en disant que l’on rêve que l’on masque, comme dans les rêves, la réalité de la perception traumatisante. Ainsi, le discours dissimulerait la peur de la mort dans la représentation d’un rêve nocturne, mais il manifesterait indirectement cette peur dans l’expression des rapports sémantiques entre le sommeil et la mort. Dans cette perspective, “Nocturne Vulgaire” est un discours qui articule une certaine dynamique entre la parole et la psyché.

* * *

Y a-t-il une logique du rêve dans “Nocturne Vulgaire”? Pour Jean-Pierre Richard (1955: 236), “Nocturne Vulgaire” est *selon la plus pure logique des rêves [...] l’une des illuminations les moins rationnelles, les plus véritablement livrées aux fantaisies de l’onirique*. Pierre Brunel (2004: 437) pour sa part voit dans cette circularité *une nouvelle forme du vertige rimbaldien*. Antoine Raybaud y lit la manifestation d’un

onirisme non pas rapporté, mais opérant: [...] “glissement” de tableau à tableau, d’apparition en apparition [...]. L’avancée en termes d’avant-garde de cet onirisme

du texte – fabriqué et fabricant – est la capacité à produire une forme de récit: non pas la reproduction des images du rêve, comme curiosité, mais l’adoption des démarches de la pensée du rêve, comme espace de récit. (60: 1989)

Il est vrai que, comme dans les rêves, les images se superposent sans jamais recourir à des connecteurs de causalité, de conséquence ou d’opposition. Il n’y a aucun lien logique apparent, sauf la conjonction copulative *et* que l’on trouve par deux fois reliant des phrases verbales, sans pour autant créer une hiérarchie ou une causalité quelconque entre des péripéties dont l’enchaînement n’est pas justifié par le contexte. Tantôt la conjonction assure une cohésion grammaticale avec ce qui précède la parenthèse, tantôt elle établit une correspondance entre deux mouvements circulaires, celui du carrosse qui *vire* et celui des figures qui *tournoient*:

Corbillard de mon sommeil, isolé, maison de berger de ma niaiserie, le véhicule vire sur le gazon de la grande route effacée: et dans un défaut en haut de la glace de droite tournoient les blêmes figures lunaires, feuilles, seins [...] (2004: 429)

On remarquera par ailleurs que la symétrie dans la désignation des sujets de l’action n’est qu’apparente puisque *corbillard de mon sommeil, maison de berger de ma niaiserie, le véhicule* ne désignent qu’un seul et même référent (les deux premiers syntagmes sont en apposition), tandis que *blêmes figures lunaires, feuilles, seins* renvoient à des objets distincts, ce qui renforce peut-être l’effet de succession trouble et de superposition métamorphique des objets circulaires évoqués en fin de phrase.

Comme dans les rêves, aussi, le mouvement est source principale d’unité narrative. Du moment où le texte s’occupe du transport d’un sujet poétique qui est, en définitive, très passif, le mouvement permet de constituer une ligne d’action plus ou moins suivie. Presque tous les verbes possèdent le sème [+mouvement]: *brouille, disperse, éclipse, vire, tournoient, rouler, envahissent, reprendront, envoyer, ouvre* décrivent tous des corps qui bougent d’une certaine manière (en désordre, en rond, en expansion, etc.) et qui se meuvent, aussi, en relation à un système de référence qui leur est lié (en particulier *reprendre* et *envoyer*, qui présupposent déictiquement un point de départ et un point d’arrivée). Mais ces verbes n’offrent aucun repère qui permette de fixer les limites spatiales du cadre où se développe la narration. Contrairement à d’autres verbes de mouvement (notamment *monter, lever, relever, se rasseoir, sourdre, s’enfouir, descendre*) introduisant dans les *Illuminations* les coordonnées d’un déplacement orienté (du haut vers le bas, de l’intérieur à l’extérieur, et vice-versa), la plupart des verbes de “Nocturne Vulgaire” ne disent rien de l’organisation de l’espace sur lequel ils agissent. Même dans un verbe comme *descendre* (“je suis descendu dans ce carrosse dont l’époque est assez indiquée par les glaces convexes [...]”) qui, par contraste, devrait se charger plus fortement, l’idée d’orientation est minée: par le manque de compléments circonstanciels de lieu, d’abord, puis par l’usage inhabituel du verbe dans un contexte où l’on attendrait plutôt “je suis monté dans ce carrosse”. D’une manière ou d’une autre, tous ces verbes participent ainsi à la dilatation des repères spatiaux propre à l’activité onirique, qui adopte plus

facilement comme principe narratif la continuité dans le mouvement que le positionnement spatial des sujets et des choses.

Ce qui est plus frappant, c'est que cette dilatation de l'espace se fait dans le cadre extrêmement clos des deux formules qui ouvrent et referment l'illumination¹:

*Un souffle ouvre des brèches opéradiques dans les cloisons, — brouille le pivotement des toits rongés, — disperse les limites des foyers, — éclipse les croisées.
Un souffle disperse les limites du foyer. (2004: 429)*

Ces propositions préparent le déploiement et la clôture du rêve et en signalent les limites typographiques et formelles. On notera toutefois que les phrases ne sont pas identiques: les *foyers* du début deviennent un *foyer* à la fin. Peut-être ce premier pluriel est-il motivé par les substantifs au pluriel désignant des parties de la maison (*cloisons, toits, croisées*) qui le précèdent et partagent avec *limites des foyers* l'idée de séparation. Peut-être –s'il est vrai que les répétitions ne disent jamais la même chose– cette *différence fonde la part énigmatique du sens, repousse d'un seul coup l'uniformité et la traduction. La différence est l'élément subtil et corrosif de la répétition* (Guyaux, 1985: 176). Ces énoncés en fonction liminaire évoquent sémantiquement, à leur tour, une rupture matérielle des limites: verticales (*brèches dans les cloisons*), horizontales (*foyers dont les limites sont dispersées*), ou les deux à la fois (*toits rongés, croisées éclipsees*). Toutes ces limites perturbées sont des seuils domestiques, comme s'il s'imposait de partir d'une référence connue pour arriver à l'espace où a lieu le rêve: Roger Little (1973: 86-7) considère que chez Rimbaud *les rites poétiques de passage s'accomplissent très souvent par le truchement d'un objet ou d'un état explicitement médiateur, que ce soit fenêtre ou cloison, brume ou fumée, promontoire ou terrasse*.

Cette représentation du seuil se fait à la manière des rêves: on crée dans le mouvement le référent désignant la limite traversée, et c'est par le mouvement, force incontrôlée, que ce même référent est de suite effacé: *un souffle disperse les limites du foyer*. Le sujet grammatical des deux formules (*un souffle*) est révélateur de cette anarchie dynamique et confuse: *l'indéfini de l'article est aggravé par le fait qu'on ne sait d'où vient ce souffle: est-il extérieur? Est-ce une façon de souffler (sur les cendres du foyer)* (Brunel, 2004: 431)? On peut certes entendre le mot dans son acception de 'respiration' (qui respire? Le sujet poétique? On ne lit pourtant pas *mon souffle*), mais il peut tout aussi bien désigner un courant d'air, une force vitale, etc. L'image du seuil semble fonctionner comme ligne initiale puis finale d'un système qui subsume, comme dans les rêves, l'individu dans un ordre qu'il ne maîtrise pas et dont il ignore les règles. L'affirmation et abolition instantanées des limites est donc le premier (et le dernier) indice d'un monde où le mouvement –les rêves figés existent-ils?– prévaut sur le reste des forces fictionnelles qui font normalement avancer une intrigue. Dans cette logique, il semble assez normal que

¹ "Le texte lui-même est de forme cyclique et ramène au point de départ, pour dire la vanité du songe et la force d'une poétique de l'enfermement." (P. Brunel, 1984: 94).

le personnage ne puisse intervenir sur le déroulement de l'action: il subit cette énergie qui vient d'ailleurs, comme *un souffle*, et qui le fait se mouvoir arbitrairement, sans repères identifiables lui facilitant une catégorisation quelconque des endroits où il se trouve.

Le protagoniste du "Nocturne" n'accepte pourtant pas ouvertement cet abandon de son autonomie, ce qui explique peut-être les nombreux compléments locatifs qui prétendent restituer un certain ordre dans le chaos du mouvement. Mais est-ce que des compléments circonstanciels comme *aux environs d'une tache de gravier, sur le gazon de la grande route effacée, dans un défaut en haut de la glace de droite, le long de la vigne [m'étant appuyé du pied à une gargouille]* reconstituent un ordre spatial? Ils font plutôt l'effet d'une surdétermination ridicule, d'une précision dans le délire qui dessert le propos qui les motive, si ce propos est d'instaurer les coordonnées géographiques du paysage (cela se sent particulièrement bien quand il parle des "blêmes figures lunaires, feuilles, seins" "dans un défaut *en haut* de la *glace de droite*"). Mais il se peut aussi, comme nous le verrons par la suite, que la motivation de ces expressions soit ironique². Plus généralement, ces locatifs reproduisent soit une relation d'inadéquation sémantique entre la construction grammaticale et le point spatial minime qu'elle désigne (on n'attend pas forcément un mot aussi précis que *tache* après l'expression *aux environs de*, ou l'image du pied s'appuyant *le long de la vigne*), soit une relation synecdotique où la chose se manifeste d'abord par l'une de ses parties: le gazon de la grande route effacée, le défaut dans la glace. La seule indication temporelle du texte produit ce même effet de surdétermination: *les glaces convexes, les panneaux bombés, les sofas contournés* sont certes des indices suggestifs d'une certaine époque, mais ils ne sont les signes évidents d'aucune époque (qui, du coup, n'est pas "assez indiquée").

L'atmosphère de changement continu se traduit encore par l'instabilité des pronoms de conjugaison (le *je* alterne avec le *on* et le *nous*). Cette présence d'un pluriel possible ne dissimule cependant pas, comme le fait remarquer Pierre Brunel (1984: 93-4), [...] *une solitude essentielle que la ressemblance avec autrui n'atténue pas [et que] le mot "isolé", un peu erratique dans l'évocation centrale, exprime bien*. Ces formes au pluriel peuvent en outre introduire des présences menaçantes, non dites par le reste du texte: *Ici va-t-on siffler pour l'orage [...], Et nous envoyer, fouettés à travers les eaux clapotantes et les boissons répandues, rouler sur l'aboi des dogues...* Ces pronoms sous-tendent un procédé focal d'après lequel la solitude physique du héros serait l'effet d'une perspective ne montrant pas tout ce qui entoure le personnage: il y aurait, comme dans les rêves, quelque chose qui serait escamoté. L'effet d'irréalité ou d'invraisemblance découle également de l'apparition subite de personnages qui n'ont pas été introduits auparavant, alors qu'ils auraient pu l'être: les postillons, par exemple, sont présentés bien après la description

² Il y aurait alors polyphonie dans le sens où l'entend O. Ducrot (1984: chap. 8): le sens d'un énoncé résulte de la mise en dialogue de différents énonciateurs convoqués par un locuteur, qui peut d'autre part refuser ou accepter ces énonciateurs. Il semble assez clair dans cette partie du texte que le locuteur ne prend pas en charge l'énonciateur qui décrit le parcours effectué dans cette "maison de berger de ma niaiserie".

du carrosse et de l'espace parcouru; on peut même dire qu'ils apparaissent lorsque le carrosse, lui, a disparu (ou du moins le texte n'en parle plus).

Par moments, aussi, est suggéré un détachement du sujet, comme s'il se dédoublait pour voir du dehors la disparition des figures circulaires, la désintégration du carrosse ou l'action que son corps subit. Une phrase comme *un vert et un bleu très foncés envahissent l'image* peut supposer un spectateur qui regarde l'image du dehors. Le verbe *envahir* va bien dans ce sens puisqu'il suppose un mouvement qui va de l'extérieur à l'intérieur; de même, l'article défini (“l'image”) évite le renvoi au contexte qu'impliquerait un article anaphorique (par exemple: “un vert et un bleu envahissent *cette* image”) et qui permettrait une lecture univoque de la phrase – l'image envahie serait alors, simplement, celle qui se trouvait *dans un défaut de la glace*. Mais avec l'article défini, l'ambiguïté demeure: l'image envahie peut tout aussi bien être la séquence qui va de *corbillard de mon sommeil* à *blêmes figures lunaires* et qui comprend, dans un jeu de dimensions superposées, ce sujet dissocié qui, du dehors, se voit à l'intérieur du carrosse. L'expression *corbillard de mon sommeil*, enfin, manifeste cette séparation entre le sujet et ce qu'il appelle *son sommeil* et contribue au jeu de perspectives qui montre ou occulte arbitrairement des pans entiers de la scène du “Nocturne”. De ce fait, nous nous trouvons encore dans une logique du rêve, où très souvent la chose rêvée est vécue du dehors (on rêve par exemple du réveil alors que l'on dort encore).

Le discours de “Nocturne Vulgaire” semble finalement se déployer, comme le montre efficacement A. Raybaud, selon des analogies et des déplacements phoniques qui, en consonance avec certains procédés oniriques, seraient la cause première de la motivation des signes puisque

le texte se donne comme une libération généralisée des associations de mots entre eux selon le principe de l'assonance, de l'anagramme, ou de la paronomase [...] ce jeu est partout, fait [...] trame dans le texte:

*cloisons – éclipse - croisées
assez - glaces - effacés - glace
maison - niaiserie
contournés–route – tournoient - droite
image - dételage - tache - orage
vire - environs
foncés - enfoncés
feuilles/seins - foncés/envahissent
Sodomes - Solymes
Boissons – aboi (1989: 56 et s.)*

Cette primauté du signifiant sur le signifié aurait pour conséquence la *descente dans l'onirisme du sens sur la base de l'énergie obscure des mots* (65). Encore faudrait-il déterminer ce qu'est exactement *l'onirisme du sens*. On peut aussi se demander si cet *effort de livrer [les mots] sans retenue à leur énergie à la fois physique et figurative “primitives”* (58) est réellement le principal moteur de signification dans un texte qui présuppose le recul de l'écrit³. Il se peut aussi que la finalité de ces

glissements sonores soit de dissimuler les relations de signification installées dans la continuité du discours. De façon immédiate (dans la mesure où ce que l’on entend est immédiat), le jeu des sonorités reproduirait cette dynamique de la transe que décrit A. Raybaud, mais il dissimulerait également dans l’éclat des correspondances sonores un autre niveau de signification contenant quelque chose sur quoi on ne peut, à la différence des mots, agir.

* * *

Ces jeux sur la sonorité qui, somme toute, sont assez réguliers⁴ dans leur dérive, ne sont pas les seules marques d’une régularité de forme dans “Nocturne Vulgaire”, puisqu’il est aussi loisible d’y repérer les motifs conventionnellement associés à l’espace de la nuit romantique (“Le soir” de Lamartine en est un bon exemple): solitude, ouverture sur d’autres plans, accessoires stéréotypés (la gargouille, le carrosse, les sofas contournés, etc.)⁵. Mais ces topoï sont réinterprétés sous une lumière ironique qui se perçoit d’abord dans le titre, puis dans les intertextes romantiques.

Des expressions comme *nocturne vulgaire* ou *maison de berger de ma niaiserie* se construisent selon un même mécanisme de réinterprétation de mots (*nocturne*, *maison de berger*) qui, autrement, seraient neutres (ou du moins pas négativement connotés). La fonction de ces expressions serait alors d’exprimer clairement, sans ambages, une distance du narrateur par rapport aux péripéties du texte. Elles permettraient, aussi, de cerner avec précision ce qui est visé par l’ironie. Le titre est, à cet égard, programmatique: il faudrait lire ce “Nocturne Vulgaire” non pas comme les *Nuits* de Musset ou comme “Le Soir” de Lamartine –moments d’exception où l’individu est touché par le génie, par la singularité, par la rupture des limites– mais plutôt comme une expérience proche de la réaction du *vulgaire effrayé [qui] commence à blasphémer* (Vigny, 1986: 123) lorsqu’il est face à la poésie⁶.

C’est bien Vigny qui est visé par l’expression *maison de berger de ma niaiserie*. Ici encore, l’intention parodique s’observe dans la construction du syntagme. Pour quoi Rimbaud n’a-t-il pas gardé le titre exact du poème des *Destinées*, qui est “La Maison du berger”? A. Raybaud (1989: 59) parle d’un *étrange narrateur qui titube sur les expressions attendues (maison ‘de berger’ au lieu de ‘du berger’)*. Mais ce changement n’est-t-il pas, au contraire, un réajustement grammatical afin de conserver la

³ A. Guyaux (1985: 178) note que “Nocturne Vulgaire” est “à vue d’œil, le texte le plus corrigé des *Illuminations*.”

⁴ “Régularité” car les signifiants qui sont en résonance sont distribués assez uniformément. De plus le procédé de glissement phonique se fait avec un nombre limité de phonèmes (avec prédominance des fricatives sifflantes).

⁵ “Rimbaud rejoue le répertoire, en le bouleversant, ce qu’il souligne en faisant ressortir à la fois une avancée et une trouée dans le matériau romantique: emploi des matériaux ad hoc d’un fantastique très daté (gargouille; carrosse; bêtes de songe); ironisation de ce matériau [...]” (1989: 62).

⁶ Peut-être une réminiscence d’Ovide, qui dans les *Métamorphoses* (XI, 641-649) parle des Songes, fils du Sommeil (Icelos, Phobétor, Phantasos), qui “voltigent, pendant la nuit, dans le palais des rois, sous les lambris des grands”, en contraste avec “les autres, Songes subalternes, [qui] visitent la demeure des vulgaires mortels.” (*Regibus hi ducibusque suos ostendere vultus / nocte solent, populos alii plebemque pererant*. XI, v. 644-645.)

référence à Vigny? S’il avait gardé l’expression telle quelle, le complément de nom ‘de ma niaiserie’ aurait porté sur ‘berger’: *maison du berger de ma niaiserie* pourrait alors se comprendre comme un type de maison qu’utilise un type de bergers (l’espèce ‘berger de ma niaiserie’), ce qui semble absurde⁷. Il semblerait plutôt que Rimbaud ait écrit *maison de berger de ma niaiserie* afin de ne pas casser le lien arbitraire et intertextuel qui voit dans *Maison du berger* le signifié ‘carrosse’. On remarquera toutefois qu’il y a, dans le passage de *Maison du berger* à *maison de berger*, une dépréciation de la métaphore dans la mesure où ‘maison de berger’ est un type de maison quasiment répertorié par la langue, ce qui est aussi une manière de dire que la ‘Maison du berger’ de Vigny n’est en fait qu’une ‘maison de berger’, stéréotype linguistique qui n’a même plus droit à la majuscule. La substitution répond donc et à une exigence de la langue et à un procédé d’ironie.

Elle révèle en outre un projet parodique plus vaste ne cherchant pas seulement à ridiculiser une certaine vision de la nuit, mais à prendre encore ses distances de l’imagerie romantique des premiers textes rimbaldiens: cette maison du berger de sa niaiserie, carrosse *isolé*, emporte ainsi le thème du voyage à deux présent dans “Rêvé pour l’hiver”:

*L’hiver nous irons dans un petit wagon rose [...]
Tu fermeras l’oeil, pour ne point voir par la glace,
Grimacer les ombres des soirs,
Ces monstruosités hargneuses, populace
De démons noirs et de loups noirs.* (1999: 220)

ou encore dans “Les réparties de Nina”:

*Le soir?... Nous reprendrons la route
Blanche qui court
Flânant, comme un troupeau qui broute,
Tout à l’entour [...]
Nous regagnerons le village
Au ciel mi-noir [...].* (1999: 187)

En relisant ces textes on remarque pourtant que l’évocation du voyage semble générer de l’obscurité, comme si l’image du véhicule en mouvement était chez Rimbaud associée à la venue de la nuit. Cette image de la voiture en marche convoquant la nuit à l’improviste réapparaît dans “Ornières”, qui s’ouvre sur *l’aube d’été* mais voit surgir avec le passage des véhicules un assombrissement soudain, presque nocturne, du paysage⁸:

⁷ Ce raisonnement, qui présuppose la construction d’une espèce (‘berger de ma niaiserie’) à laquelle on attribuerait par la suite un type de maison, a été suggéré par Marion Carel.

⁸ Il y a de plus parallélisme dans la description des voitures: dans “Nocturne Vulgaire”, le *véhicule, carrosse dont l’époque est assez indiquée*, a des *panneaux bombés*. Les *véhicules* d’“Ornières”, qui sont *comme des carrosses anciens, sont bossés*. L’équivalence lexicale est renforcée sémantiquement par la précision fictive d’une temporalité qui, en dernière instance, est indéterminée (*ancien, dont l’époque...*) et par l’insistance sur la disposition en relief de la matière (*bombés, bossé*).

[...] vingt véhicules, bossés, pavoisés et fleuris comme des carrosses anciens ou de contes, pleins d'enfants attifés pour une pastorale suburbaine. — Même des cercueils sous leur dais de nuit dressant les panaches d'ébène, filant au trot des grandes juments bleues et noires. (1999: 473)

Peut-être le déploiement du paysage de nuit autour de l'image du carrosse virant ou filant est-il une lointaine rémanence de l'image classique de la Nuit avançant sur son char, ou traînée par des chevaux obscurs dont le mouvement figure l'écoulement cyclique du temps. Cette description s'insère dans une tradition littéraire de longue date⁹ qui relève, finalement, d'un usage topique que Rimbaud a fréquenté dans ses premiers textes. Dans “Soleil et Chair”, par exemple, il évoque le motif proche de la divinité sur le char: *Je regrette les temps de la grande Cybèle / Qu'on disait parcourir, gigantesquement belle, / Sur un grand char d'airain, les splendides cités*. Ou encore: *Sur son char d'or brodé de noirs raisins, / Lysios, promené dans les champs Phrygiens / Par les tigres lascifs et les panthères rousses, / Le long des fleuves bleus rougit les sombres mousses*. Mais si ce cadre est présent dans le texte, il est extrêmement atténué: Rimbaud, peut-être pris à son propre jeu, semble se laisser aller à des associations aboutissant à quelque chose d'autre, comme si la reconstruction de la logique du rêve et l'évocation du monde nocturne avaient pour contrecoup l'apparition faustienne d'une autre dimension, l'amorce d'une nouvelle représentation des véhicules en marche (*corbillard de mon sommeil, cercueils sous leur dais de nuit dressant les panaches d'ébène*) et de la nuit en tant qu'espaces de mort.

* * *

Ce rapprochement graduel du sommeil et de la mort s'opère sur la base des traits qu'ils ont en commun: suspension des limites spatiales (que nous avons déjà analysée), horizontalité, obscurité. L'idée de positionnement horizontal est suggérée d'abord par la métaphore *corbillard de mon sommeil* qui présuppose une position allongée, puis par l'avant-dernière phrase qui renforce ce statut vaporeux du sujet dont le corps subit par inertie une force qu'il ne peut maîtriser: *et nous envoyer, fouettés à travers les eaux clapotantes et les boissons répandues, rouler sur l'aboi des dogues...* L'obscurité, présente de façon implicite dans ce “Nocturne”, est le second trait intimement lié à la vision de la mort comme une nuit sans fin. Dans la mythologie grecque, cette affinité entre l'obscurité et la mort se matérialise dans la géographie mythique de la Cimmérie, *pays où le Soleil n'apparaît pas. C'est chez eux qu'Ulysse va évoquer les morts et interroger le divin Tirésias. Les Cimmériens passaient pour être voisins du pays des Morts* (Grimal, 1982: 93). Lorsque Rimbaud évoque la Cimmérie dans “Délires II”, le sommeil et la mort apparaissent (là encore, le rapprochement *sommeil / trépas*) immédiatement liés à l'obscurité:

⁹ Par exemple Eschyle: “Hâte-toi, car le char ténébreux de la nuit se hâte aussi” (*Les Choéphores*, v. 660-1) ou encore Euripide: “la Nuit au noir péplos poussant son char privé de coursiers de volée” (*Ion*, 1150-1). Cf. aussi *Enéide*, V, 722. Nous reprenons les citations que donne M. Ferber (1999: 135-6). L'image apparaît telle quelle chez Lamartine: “Le soir ramène le silence. / Assis sur ces rochers déserts, / Je suis dans le vague des airs / Le char de la nuit qui s'avance.” (“Le soir”, *Méditations poétiques*, 13.)

Ma santé fut menacée. La terreur venait. Je tombais dans des sommeils de plusieurs jours, et, levé, je continuais les rêves les plus tristes. J'étais mûr pour le trépas, et par une route de dangers ma faiblesse me menait aux confins du monde et de la Cimmérie, patrie de l'ombre et des tourbillons. (1999: 433)

Le sommeil et la mort sont également jumelés par une logique de dissolution matérielle qui associe aux images évanescences du rêve les effets déréalisants de la mort. On peut en effet observer une progressive perturbation des figures qui se transforment jusqu'à perdre, sans causes apparentes, leur consistance originelle: les corps solides à trois dimensions (*gravier, feuilles, seins*) deviennent des images planes (*tache de gravier, un bleu et un vert*); la source (liquide) mute en *source de soie*; la grande route est *effacée*, les figures lunaires sont *blêmes*. Cet effacement des choses rappelle l'effet dissolvant de la mort qui est, elle aussi, désintégration des corps dans l'espace. Étrangement pourtant, cette disparition de la matière (amorcée par l'effacement des limites qui ouvre le texte) est immédiatement suivie par un trop-plein de présence, comme si la sensation d'*horror vacui* obligeait le narrateur à définir l'espace à l'aide de locatifs, à le remplir d'objets pluriels (*Sodomes, Solymes, bêtes, armées, postillons, futaies, dogues*), à le doter de réalité au moyen de perceptions (*foncés, féroces, suffocantes*). L'espace sera occupé inopinément par ces villes, ces Sodomes et Solymes¹⁰ plurielles qui ne sont pas encore là (comme l'indique le futur périphrastique: "Ici *va-t-on siffler*") ou par ces figures humaines et bestiales dont les agissements, tout aussi potentiels ("Postillons et bêtes de Songe *reprendront-ils...*"), sont comme suspendus à l'intérieur de la parenthèse¹¹. Il y a, en plus, cette écriture s'exprimant exclusivement par l'affirmation: on ne trouve pas un seul signe de négation dans "Nocturne Vulgaire", qui raconte pourtant l'instabilité de choses qui ne sont plus, qui s'effacent, deviennent autres. Peut-être ce cadre de prédication affirmative convient-il plus à la transformation et disparition successives de la matière: en se passant linguistiquement de la négation logique, la transition d'une forme à l'autre et l'apparition de l'imprévu s'accomplissent plus aisément.

Il y a, aussi, l'agressivité envers le narrateur, latente dès le départ puisque "Nocturne Vulgaire" est, au premier degré, l'histoire d'un enlèvement dont on ignore les causes. Le narrateur, qui semble d'abord observer ces transformations sans trop s'inquiéter, commence à subir l'agression de l'entourage lorsque le carrosse le dépose *ici*, dans cet espace où les figures impliquées dans le *on*, les *bêtes féroces et les armées*, les *postillons et bêtes de Songe* se retournent contre lui et deviennent l'instrument d'une violence se manifestant dans des images d'asphyxie (*reprendront-ils sous les plus suffocantes futaies pour m'enfoncer jusqu'aux yeux dans la*

¹⁰ A. Guyaux (1985: 166) appelle "glissement de mot" ce procédé qui assimile Solyme, ville sainte, à Sodome, ville damnée. Ce nivellement, qui relativise l'espérance du salut, renforce le scénario de mort (la théologie catholique représentant la résurrection comme le réveil du *sommeil de la mort*.)

¹¹ "La parenthèse a quelque chose d'inquiétant. Elle est un élément caractéristique de l'écriture du désastre, soit qu'elle introduise un suspens ("Honte"), soit qu'elle fasse disparaître une menace ("Nocturne Vulgaire"), soit qu'elle vienne abolir une création espérée (les fleurs arctiques dans "Barbare")" (P. Brunel, 1984: 210.)

source de soie). On retrouve ce tourment, comme le signale P. Brunel (1984: 93), dans "Nuit de l'Enfer": *J'ai un oreiller sur la bouche* et, plus faiblement, dans "Enfance IV": *Les monticules se couvrent de genêts. L'air est immobile*. La parenthèse de "Nocturne Vulgaire" reprend ce même rapport entre la suffocation et la surabondance de végétation (*futaies, genêts*), ainsi que l'image récurrente de la suffocation par le tissu (ici, de la *soie*) qui implique en outre le bâillonnement et le silence forcés. Etre enfoncé *jusqu'aux yeux dans la source de soie* est une figure plus stylisée, mais finalement tout aussi violente que l'imagerie de la "Nuit de l'Enfer": *J'ai un oreiller sur la bouche, elles ne m'entendent pas, je meurs de soif, j'étouffe, je ne puis crier*¹².

Dans l'avant-dernière phrase, la suffocation devient image de noyade. *L'aboi des dogues* sur lequel nous allons rouler, inertes, *fouettés*, dit la dissolution dans ces eaux qui ne sont ni infinies (étant faites de *boissons répandues*) ni silencieusement sereines: *clapotantes* d'abord, puis le support des abois sur lesquels le nous s'en va à la dérive. C'est alors que le protagoniste perd définitivement sa propre individualité et se voit plongé dans une entité collective endurant l'agression d'une force extérieure et inconnue (le passage au pluriel pourrait alors s'entendre comme une allusion au destin collectif de la mort). Ce qu'il y a peut-être de plus inquiétant dans l'expression *rouler sur l'aboi des dogues* est cette matérialisation d'un bruit agressif qui enveloppe le sujet (les sujets) dans son mouvement et l'entraîne dans un cahotement sans fin, comme le suggèrent les points de suspension¹³. A cause de cette image, il est difficile de lire dans ce *je* qui devient *nous* le signe d'une assimilation harmonieuse du sujet à une totalité: on y voit plutôt la perte de l'individuation dans un monde qui ne reconnaît plus le sujet, qui en fait la proie d'une fatalité dont la vision est, comme les rêves, éphémère, chaotique, immaîtrisable. Il y a aussi, indirectement, cette violence ultime de la mort qu'est la dissolution des corps. Il est intéressant de voir que cette image de la dissolution qui se réalise dans "Nocturne Vulgaire" au moyen de séquences dynamiques est ouvertement associée, dans la "Nuit de l'Enfer", à l'idée de fiction, de farce (jouée), de *charmes*: *C'est le tombeau, je m'en vais aux vers, horreur de l'horreur! Satan, farceur, tu veux me dissoudre avec tes charmes!*

* * *

Les limites dispersées du début et de la fin de "Nocturne Vulgaire" sont, en consonance avec le sémantisme profond de la limite ou de la porte¹⁴, le signe d'un mouvement double et contraire qui permet, selon l'ouverture ou la fermeture du

¹² On peut à cet égard se demander si la lecture de J-P. Richard, qui voit dans le texte une " chute au plus profond de l'ombre, au cœur de la nuit originelle [...] [une chute] à la fois étouffante et délicieuse dans l'épaisseur du taillis intérieur [...], une nostalgie du retour aux origines ", est vraiment pertinente. (1955: 200 et 237.)

¹³ Peut-être une réminiscence de l'image homérique du cadavre pâture des chiens.

¹⁴ Nous reprenons la description argumentative que donnent M. Carel et O. Ducrot du mot *porte* dans le cadre de la théorie des blocs sémantiques: séparation POURTANT communication. (Séminaire de sémantique argumentative, Universidad de Buenos Aires, 2002).

passage, la communication ou la séparation entre espaces distincts. Ainsi en est-il, par exemple, de la fosse qu'Odyssee creuse près du pays des Cimmériens dans le chant XI de *l'Odyssée* afin que *les âmes des morts qui ne sont plus sortent en foule de l'Érébos* puis y retournent inexorablement, une fois Odyssee parti. De ce fait, la mort et le rêve peuvent être représentés par un seuil que l'on franchit: si dans le cas du sommeil le retour en arrière est possible, il l'est moins (et c'est un euphémisme) dans celui de la mort. En ce sens, les formules liminaires (*Un souffle ouvre des brèches... Un souffle disperse...*) qui confinent textuellement ce qui pourrait être une représentation de la mort dans l'espace du rêve, ainsi que la géographie circulaire de l'illumination signalée par la critique, évoquent cet *encerclément ultime et absolu qu'est l'espace de la mort en tant que tel* (Kahn-Lyotard, 1999: 1362).

Mais cette représentation de la mort est murée dans un monde dont la légitimité est remise en question, d'abord, par la volonté affichée du narrateur de parodier les scénarios de la nuit romantique, puis par la recréation d'une logique du rêve qui motive les signes et cautionne tous les désordres. Insister sur le caractère onirique de l'aventure, c'est en atténuer forcément les représentations; c'est, aussi, accepter l'apparente incohérence du discours. Or les rêves, les vrais, n'ont pas besoin d'une mise en forme en dehors de l'espace psychique pour exister. La recréation par l'écriture des circonstances du rêve est dès lors une façon de jouer avec les potentialités du subterfuge, mécanisme principal du rêve. Ainsi, dans l'apparente narration onirique se dissimule, à la manière des rêves, la perception du phénomène inacceptable de la mort se manifestant dans la dilatation de l'espace, l'horizontalité, la dissolution, la nuit.

Cette logique d'emboîtements successifs est finalement reconnaissable à la lecture, car elle repose sur le rapport culturel qui lie le sommeil à la mort, qui fait d'Hypnos et de Thanatos des frères jumeaux, qui voit dans l'évocation du monde du sommeil (dont le rêve est la face active) une préfiguration du monde de la mort: *Ici, c'est le royaume des ombres, du sommeil et de la nuit qui endort*, dit Charon dans *l'Enéide*¹⁵. Dans "Les ruines circulaires", J. L. Borges inverse ces données, puisqu'au moment de la mort le héros comprend qu'il n'est qu'un rêve:

Il comprit que la mort venait couronner sa vieillesse et l'absoudre de ses travaux. Il marcha sur les lambeaux de feu. Ceux-ci ne mordirent pas sa chair, ils le caressèrent et l'inondèrent sans chaleur et sans combustion. Avec soulagement, avec humiliation, avec terreur, il comprit qu'il était lui aussi une apparence, qu'un autre était en train de le rêver. (1993: 480)

Chez Borges, le topos du sommeil comme préfiguration de la mort est, quoique inversé¹⁶, le même. Tout comme "Nocturne vulgaire", "Les ruines circulaires" joue sur l'occultation et le dévoilement successifs du rapport traumatisant qui lie le sommeil à la mort. Si l'on s'endort, c'est parce que l'on a la certitude de se réveiller:

¹⁵ VI, v. 390. Ce rapport culturel est, évidemment, d'une richesse illimitée.

¹⁶ On remarquera que même inversé le rapport est encore fondé sur la notion de dissolution de la matière.

penser que le réveil n'aura pas lieu revient à lever la distinction qui sépare le sommeil de la mort et à voir, avec Tertullien (1999: 25), *le corps étendu par l'amicale force du sommeil, vaincu par la douce nécessité du repos, immobile tel qu'il fut gisant avant la vie, tel qu'il le sera après elle, comme un témoignage de sa formation et de sa sépulture.*

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BORGES, J. L. (1993): *Œuvres Complètes I*, Texte présenté, établi et annoté par J. P. Bernès, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris.
- BRUNEL, P. (1984): *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Champ Vallon, Paris.
- (2004): *Eclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, éd. critique, José Corti, Paris.
- CAREL, M. et DUCROT, O. (2005): *La teoría de los bloques semánticos*, Colihue, Buenos AIRES.
- DUROT, O. (1984): *Le dire et le dit*, Ed. de Minuit, Paris.
- FERBER, M. (1999): *A dictionary of Literary Symbols*, Cambridge University Press, Cambridge.
- GRIMAL, P. (1982): *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, PUF, Paris.
- GUYAUX, A. (1985): *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, A la Baconnière, Neuchâtel.
- KAHN-LYOTARD, L. et LORAUX, N. (1999): "Mort", *Dictionnaire des mythologies*, [Dir.] Y. Bonnefoy, Flammarion, Paris, 1357-1370.
- LAMARTINE, A. DE (1982): *Œuvres poétiques*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris.
- LITTLE, R. (1973): "Rimbaud: au seuil de l'illumination", *Arthur Rimbaud 2, hommage anglo-saxon: Une Saison en enfer. Poétique et thématique*. n° 370-373, 81-91.
- LITTRÉ, E. (1994): *Dictionnaire de la langue française*, Encyclopaedia Britannica, Chicago.
- RAYBAUD, A. (1989): *Fabrique d' "Illuminations"*, Seuil, Paris.
- RICHARD, J.-P. (1955): *Poésie et Profondeur*, Seuil, Paris.
- RIMBAUD, A. (1999): *Œuvres complètes*, Texte présenté, établi et annoté par P. Brunel, Le Livre de Poche, coll. "La Pochothèque", Paris.
- TERTULLIEN (1999): *Du sommeil, des songes, de la mort. Extraits du Corpus Christianorum*, trad. P. Klossowski, Gallimard, Paris.
- VIGNY, A. de (1986): *Œuvres complètes I. Poésie. Théâtre*, Texte présenté, établi et annoté par F. Germain et A. Jarry, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris.