

La musique plus intense

(bref extrait)



Joueur de cithare, amphore à figure noire, 520 av. J. – C.,

Olivier-Pierre Thébault

Rimbaud à la lumière du dionysiaque nietzschéen :

« Ce monde a été fait, par aucun des dieux ni par aucun des hommes ; il a toujours été et sera toujours feu éternellement vivant, s'allumant par mesure et s'éteignant par mesure. »

Héraclite

Nous allons tenter de voir ici comment la musique des *Illuminations* se dévoile comme libre déploiement de l'essence dionysiaque de ce qui est – de son expérience en et par le langage –, rapprochant Rimbaud de Nietzsche dans une même affirmation dionysiaque du monde devenu musique et chant, royaume transfiguré du Verbe.

S'il est vrai en général que l'art transforme la douleur en jouissance, il faut reconnaître que la musique porte cet affranchissement à son plus haut degré.

D'où cette parole très célèbre, mais sans doute rarement comprise, de ce Dionysos philosophe qu'est Nietzsche : « Sans musique la vie serait une erreur »¹. La vie nouvelle de Rimbaud (ou les « vies »...), lui qui ressuscite dès cette vie², s'affirme, *vita nova* orchestrée et soutenue par une musique plus intense, à l'heure de la venue du Génie, lequel met fin à tout exil, extérieur comme intérieur. Cette musique de son Verbe, son rythme gagné, serait la musique faite poésie, ou plus précisément la poésie *pensante* faite musique savante, une poésie qui non seulement pense, mais pense au point de devoir, nécessairement, se

¹ *Crépuscule des idoles, Maximes et pointes*, § 33, mais précédemment dans une lettre à Brandes, dans une autre à Gast, et d'une certaine manière, elle est un motif récurrent de sa pensée, indiquant la tonalité fondamentale de celle-ci.

² Ce qu'a en vue Rimbaud lorsqu'il clôt – et donc, paradoxalement, « ouvre » – *Une saison en enfer* sur une affirmation de la résurrection. En effet, si l'on s'en tient à la définition théologique de la mort comme « séparation de l'âme et du corps », qu'est-ce donc que « posséder » à loisir « la vérité dans une âme et un corps », loin de « cette goule, reine de millions d'âmes et de corps morts et qui seront jugés ! », si ce n'est ressusciter dès cette vie à la faveur de l'instant illuminé ?

changer en une musique jamais entendue, inouïe. C'est pourquoi Rimbaud affirmerait dans *Guerre* : « C'est aussi simple qu'une phrase musicale. » Quoi donc ? Trouver, pour ce conquérant du monde, et par la séance des rythmes, sa propre musique dans les mots savamment agencés, orchestrés, mis en situation. C'est ainsi, me semble-t-il, que s'exprime le *summum* du sens de sa poésie vitale, de sa vie se produisant poétiquement.

Cette musique est, selon la belle expression de Nietzsche, « le miroir dionysiaque du monde ». Précisons, celui de la perception poétique, « l'autre monde, l'habitation bénie par le ciel et les ombrages » (Rimbaud), lequel rejoindrait « ce vieux monde pour lequel les hommes n'ont pas été assez simples, ni assez silencieux », ou « le monde » vu comme « écorce dorée du bien » (Nietzsche pour les deux derniers extraits), ou encore ce monde comme « feu toujours vivant [grec *pur aei zôon*] » dans la citation d'Héraclite choisie comme exergue de cette partie³.

Nietzsche, parce que musicien dans l'âme, au fond ne cesse d'affirmer, tout comme Rimbaud, l'intrication de la poésie pensante et de la musique. Ce serait ainsi, pour l'un comme pour l'autre, un point commun, fondamental, éclairant leur grand style.

De même que Nietzsche insiste sur le dionysiaque, de même en est-il de Rimbaud, quoi que de façon relativement discrète, généralement inaperçue en tant que détermination même de sa poésie. Pourtant, parlant de sa musique comment ne pas développer ce point percutant, incisif tout autant que décisif ? C'est donc ici que trouve son lieu un relevé de l'élément dionysiaque dans les *Illuminations*, ce qui nous permettra de faire transition vers la partie plus pratique (au sens d'une vérification pratique et systématique dans les textes...) de ce livre. Ce bref fouillage de l'élément dionysiaque dans les textes rend

³Ceci dit en ayant bien conscience de la grande complexité de la question du monde, interrogée par exemple dans la pensée de Heidegger (dès *Sein und Zeit*). Toute poésie qui pense saisit ce dont il en va dans la perception poétique du monde, ce qui légitime de rapprocher ainsi Rimbaud, Nietzsche et Héraclite.

compte du savoir qu'a Rimbaud de la transformation de la douleur en jouissance par sa propre musique. Ce savoir révélateur rapproche intimement la science de Rimbaud (à la fois force et amour, élégance et violence) de la *gaya scienza* de Nietzsche.

Je puise ainsi quelques expressions – dont quelques *oxymoron* – principalement dans trois pièces, *Barbare*, *Matinée d'ivresse* et *Antique*. Elles manifestent ainsi l'accord dionysiaque des contradictoires qui caractérise la musique de l'âme rimbaldeenne, celle-ci allant même jusqu'à rendre l'enfer concertant, tel une symphonie (« Je devrais avoir mon enfer pour la colère, mon enfer pour l'orgueil, – et l'enfer de la caresse ; *un concert d'enfers* », lit-on dans *Une saison en enfer*, je souligne).

Dans *Antique* donc, le corps d'un fils de dieu, d'un satyre lascif, se fait instrument de musique et des frissons dionysiaques le parcourent : « Ta poitrine ressemble à une cithare⁴, des tintements circulent dans tes bras blonds. » Ce frissonnement érotique et musical rappelle ceci, dans *Being Beauteous* – titre dans lequel on trouve toute la palette des voyelles... – : « les frissons s'élèvent et grondent », ce sont ceux de « notre mère de beauté » – auxquels font écho « les sifflements mortels et les rauques musiques » du monde –, qui « recule et se dresse ».

Au sujet des tintements, il faut rappeler que ce type de musicalité est une constante de la poétique de Rimbaud : voyez la présence des cloches ou autres carillons, ces fleurs de rêve qui « tintent, éclatent, éclairent », les sonneries, etc. L'émouvante bacchanale s'ouvre. Le ravissement extatique est là, sa présence donne le ton, ajuste la mesure, circule, permet au souffle de se redéployer, à la mélodie de se répandre, de jouer.

⁴ Instrument essentiel des fêtes grecques (à Dionysos, à Apollon, etc.), grec *kithara*. Dans *Antique*, les joues du silène ou du satyre sont « tachées de lies brunes », ce qui ne laisse aucun doute sur son ivresse bachique.

Le plus simple est désormais de lire intégralement *Matinée d'ivresse* puis *Barbare*, soulignant ce qui concerne notre thème (au sens musical, certes pas universitaire).

Dans le premier poème, je souligne en gras le contraste essentiel, qui nous concerne directement, celui entre « fanfare atroce où je ne trébuche point » et « l'ancienne inharmonie ».

Mais allons-y, prenons la patience d'écouter :

« **Matinée d'ivresse**

Ô *mon* Bien! Ô *mon* Beau!

Notez le contraste voulu : le Bien et le Beau ont des majuscules pour mettre en relief leur objectivité, tandis que « mon » est en italique pour souligner leur subjectivité, et la tension dialectique centrale, génératrice de toutes les autres est bien celle entre le subjectif et l'objectif...

Fanfare atroce où je ne trébuche point !

S'il ne trébuche point, c'est qu'en éveillé dionysiaque, il sait évoluer au milieu des contradictions et chanter, même « au milieu des gouffres », tels ces Rolands de *Villes [II]*...

Chevalet féérique !

oxymore de nouveau, le chevalet est un instrument de torture (il peut bien entendu servir aussi en art...), il n'a donc rien de féérique, sauf dans cette musique dionysiaque conciliant les contraires

Hourra pour l'œuvre inouïe et pour le corps merveilleux, pour la première fois! Cela commença sous les rires des enfants, cela finira par eux. Ce poison va rester dans toutes nos veines, même quand, la fanfare tournant, nous serons rendu à **l'ancienne inharmonie**. Ô maintenant, nous si digne de ces tortures !

Ces tortures « deviennent » – ou plutôt sont – des délices, selon le principe qui s'affirme tout au long du poème, ce principe de renversement « dialectique » propre au dionysiaque étant, je le rappelle et le martèle, la conversion de la douleur en jouissance ; pensez aussi, dans *Angoisse*, aux « tortures *qui rient*, dans leur silence atrocement houleux » – je souligne...

Rassemblons fervemment cette promesse surhumaine faite à notre corps et à notre âme créés : cette promesse, cette démence ! L'élégance, la science, la violence ! On nous a promis d'enterrer dans l'ombre l'arbre du bien et du mal, de déporter les honnêtetés tyranniques, afin que nous amenions notre très pur amour. Cela commença par quelques *dégoûts* et cela finit, – ne pouvant nous saisir sur-le-champ de cette éternité, – cela finit par *une débandade de parfums*.

Je souligne, les parfums répondent aux sons, et les dégoûts sont bien « convertis » en fragrances merveilleusement odoriférantes – comme les douleurs en délices, ou comme la fanfare atroce désigne en fait une musique d'une beauté *extrême*, celle du Verbe.

Rire des enfants, discrétions des esclaves, austérité des vierges, *horreur* des figures et des objets d'ici, *sacrés* soyez-vous par le souvenir de cette veille.

Je souligne, ce qui inspire de l'horreur devient sacré, car ici l'horreur – son tourbillon hilare – se métamorphose en plaisirs. Voir également *H* (« Toutes les *monstruosités* violent les gestes *atroces* d'Hortense. », je souligne), mais nous y reviendrons...

Cela commençait par toute la *rustrierie*, voici que cela finit par *des anges de flamme et de glace*.

idem, le contraste entre la flamme et la glace annonce *Barbare*

Petite veille d'*ivresse*, *sainte* !

La sainteté n'est pas celle d'une pudibonderie protestante, mais de l'ivresse bachique, qui est en même temps repos transparent et simple...

quand ce ne serait que pour le masque dont tu nous as gratifié. Nous t'affirmons, méthode! Nous n'oublions pas que tu as *glorifié*

Je souligne, glorifier probablement au sens de « mettre en valeur, rehausser d'un éclat particulier ». On peut également penser au sens de ce mot dans la catholicité, la glorification...

hier chacun de nos âges. Nous avons foi au poison.

L'hyper-catholique est un disciple de Dionysos ; loin de toute vision anti-messianique d'un Christ souffreteux éternellement maintenu en croix, il vit dans l'Adoration perpétuelle du Génie ; il a foi au poison, c'est-à-dire à ce qui sauve, convertissant toute souffrance en musique... Plus spécifiquement, le poison est le Haschisch qu'il conviendrait d'entendre dans Assassins et dont l'initiale – ou le diminutif, phonétiquement parlant – est aussi le titre d'une des *Illuminations* : *H.*, affaire bien connue, simple rappel. Mais, en même temps le haschisch (ou l'opium ou l'absinthe...) sert seulement de base métaphorique au poison. C'est pourquoi Rimbaud dit qu'il restera dans toutes ses veines même quand la fanfare tournant, il sera rendu à l'ancienne inharmonie (ce qui n'est pas le cas d'une simple drogue, rapidement assimilée et évacuée par l'organisme...). Enfin, pour bien saisir cette « foi au poison », un bref passage de la *Lettre du Voyant* s'impose : « Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, *il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences.* » (je souligne)

Nous savons donner notre vie tout entière tous les jours.

Voici le temps des Assassins. »

Une fanfare *a priori* n'est pas atroce, mais comme toute musique, si belle et élégamment jouée – ou émouvante jusqu'au tréfonds de l'âme et

scientifiquement menée –, elle adoucit les mœurs, ou plutôt permet à l'âme de goûter ses douceurs, mot capital et leitmotiv du poème que nous allons étudier ensuite, *Barbare*. De plus, la fanfare, « air dans le mode majeur et d'un mouvement vif et bien rythmé, exécuté par des cors et des trompettes », est une « démonstration de triomphe et de satisfaction » (d'après Littré). Donc, il s'agit bien ici d'un oxymore. Il fait volontairement contraste avec « l'ancienne inharmonie ».

Tant que Rimbaud est dans l'expérience de son *voir* en avant (ici la fanfare rappelle le cuivre qui s'éveille clairon, métaphore en usage dans *La lettre du Voyant...*), c'est la fanfare atroce où il ne trébuche point – autrement dit, la musique dionysiaque qui renverse toute douleur en jouissance, la musique de l'âme éternelle de Rimbaud où se jouent librement les contradictions dans leur conciliation, symphonie faisant son remuement dans les profondeurs ou venant d'un bond sur la scène : la musique plus intense. En revanche, quand celle-ci s'estompe momentanément, en même temps que cesse celle-là, c'est-à-dire lorsque Rimbaud n'est pas en train de créer selon sa méthode, prédomine à nouveau l'ancienne inharmonie, hors musique donc. On est bien ici dans l'expérience d'une *autre* musique – qui est aussi mise en musique de l'altérité la plus radicale. Il ne s'agit pas simplement d'une expérience de hasch (diminutif de Haschisch qui se prononce bien comme la lettre h), servant d'ailleurs fort justement de base au développement métaphorique, mais d'une expérience de la musique qui s'approfondit et se ressourcît librement⁵. C'est une expérience *du langage lui-même*, sans aucune dépendance envers la lettre.

⁵ Sur le rapport entre la musique et l'expérimentation du Haschisch, soulignons que Rimbaud a lu et médité *Les paradis artificiels* de Baudelaire où je lis ceci : « Les notes musicales deviennent des nombres, et si votre esprit est doué de quelque aptitude mathématique, la mélodie, l'harmonie écoutée, tout en gardant son caractère voluptueux et sensuel, se transforme en une vaste opération arithmétique, où les nombres engendrent les nombres, et dont vous suivez les phases et la génération avec une facilité inexplicable et une agilité égale à celle de l'exécutant. »

Dans le poème suivant, je me contenterai de souligner *a minima*, le lecteur pourra aisément compléter :

« **Barbare**

Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays, le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques; (elles n'existent pas).

Remis des vieilles fanfares d'héroïsme, – qui nous attaquent encore le cœur et la tête, – loin des anciens assassins,

– Oh! le pavillon en *viande saignante* sur la *soie des mers et des fleurs arctiques*; (elles n'existent pas).

Je souligne, premier contraste, déjà lu ci-dessus : le rouge sang, le blanc des mers arctiques, redoublé par celui entre la violence de ce qui saigne et la douceur de la soie. Dans la suite, je souligne, lorsqu'il y a lieu, de tels contraires, au lecteur de les repérer, de les laisser jouer...

Douceurs!

Les *brasiers*, pleuvant aux *rafales de givre*. – Douceurs! – *les feux* à la pluie du *vent de diamants* jetée par le cœur terrestre éternellement carbonisé pour nous. – Ô monde!

(Loin des vieilles retraites et des vieilles flammes, qu'on entend, qu'on sent.)

Les *brasiers* et les *écumes*. La musique, *virement des gouffres* et choc des *glaçons* aux astres.

C'est dans cette atmosphère dionysiaque où se mêlent et assonent les contradictoires, selon la virtuosité poétique du Verbe, que surgit *l'affirmation de la musique*, avec là encore la même tension des opposés : les gouffres – le feu – ; les glaçons – la glace. De surcroît, cette tension se trouve redoublée par

le jeu entre la profondeur – les gouffres sont certainement ceux des cratères volcaniques où ont lieu les « brasiers »... – et l'éloignement stellaire dans le plus lointain, ou encore entre les glaçons d'ici-bas (« rafales de givre ») et le bleu nocturne du ciel (puisqu'on y voit poindre les astres...) sur le fond duquel ils se détachent, mais le plus proche est le plus lointain et réciproquement, dans une même perception poétique intériorisée de l'univers entier, juste et intensive, ouverte au monde et elle-même monde.

Ô douceurs, ô monde, ô musique! Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux, flottant. Et les *larmes blanches, bouillantes*, – ô douceurs! – et la voix féminine arrivée au fond des *volcans* et des *grottes arctiques*... – Le pavillon... »

Le pavillon en viande saignante, s'il n'est pas sans évoquer le pavillon d'un drapeau nordique⁶ ou celui d'un navire (Rimbaud juxtapose volontairement les différents sens... toujours la polysémie comme polyphonie...), est aussi le pavillon de l'oreille. N'est-il pas dit « en viande saignante », ce qui ramènerait vers le corps humain ? De même, lorsque le poème pose une « définition » de la musique comme « virement des gouffres et choc des glaçons aux astres », cela ne légitime-t-il pas au passage d'entendre toute cette pièce comme de la musique et de relever ce sens jamais aperçu du mot pavillon – comme si tous les commentateurs étaient sourds ? –, celui du pavillon de l'oreille⁷ ? Autrement dit, le voyage dont il s'agit, ne serait pas simplement géographique, mais *voyage intériorisé dans l'écoute*, dans la libre harmonie du son et du sens, de la musique

⁶ Croix rouge sang sur fond bleu et blanc comme la mer, ou bien le contraire ? Cela pourrait évoquer le drapeau danois (croix blanche sur fond rouge) qui représentait, au 19^{ème} siècle du moins, les couleurs de l'Islande, pays de glace et de volcan, peut-être ici représenté comme un terme du voyage, aux confins du monde terrestre (après les êtres et les pays) – à se tenir un instant au niveau de l'entente purement géographique du poème. S'il faut y voir un drapeau, c'est bien celui-là... On peut également songer au pôle tel que vu en imagination et voir plutôt dans le pavillon celui d'un navire. Différents sens peuvent jouer.

⁷ On pourrait se demander aussi pourquoi cette précision de Rimbaud « elles n'existent pas » juste après les « fleurs arctiques ». Serait-ce parce qu'il s'agit surtout de ne pas les prendre à la lettre comme des étants, mais avant tout comme éléments d'un certain cheminement musical, intérieur à l'âme de Rimbaud, dans sa langue ? On pourrait encore penser, plus simplement, à des fleurs de glace, de givre, qui, par conséquent, n'appartiennent pas au règne végétal et n'existent pas « en tant que fleurs ».

dionysiaque et du monde ; bien après les durées et les espaces géographiques (et les fanfares d'héroïsmes, les anciens assassins, les vieilles retraites et les vieilles flammes...), assez vus, traversés, connus. Ainsi, par-delà « Rumeurs et Visions », c'est le « départ dans *l'affection et le bruit neufs* ! » (comme le chante *Départ*, l'amour – du monde transfiguré ! – et la musique – dionysiaque ! –, je souligne.) D'ailleurs, le mot pavillon est présent au début comme au terme du poème – où il est suivi de trois points de suspension... ce qui engagerait à s'interroger sur son sens –, il est un peu l'alpha et l'oméga de l'écoute de cette pièce pour voix et cordes sensibles se jouant dans l'oreille, le pavillon, de celui qui compose, « comme » de celui qui entend. Mais le titre, *Barbare*, est lui aussi une clef primordiale de la compréhension. En effet, barbare, s'il pourrait correspondre au pays « barbare » que serait l'Islande⁸ du 19^{ème} siècle, a surtout pour sens dérivé « ce qui est dissonant ». On parle ainsi d'une musique barbare, d'un style barbare. L'art de la dissonance, ce qu'aurait en vue Rimbaud avec ce titre, sous le sens obvie auquel – comme pour le pavillon – il ne faut pas s'arrêter, consiste à déceler l'unité profonde du monde, portant la contradiction essentielle de celui-ci dans la musique, la résolvant et la dissolvant par ce geste sacré : « Ô douceurs, ô monde, ô musique ! » (je souligne).

Nous retrouvons ici Nietzsche exposant, dans *La naissance de la tragédie*, le principe selon lequel « [...] l'existence et le monde n'apparaissent justifiés qu'en tant que phénomène esthétique. » Il détaille ensuite, reliant le principe dionysiaque de la tragédie, la musique et la vision du monde :

⁸ Au 19^{ème} siècle, ce petit pays est quasiment désert et à l'écart de l'Europe, peut-être même ici momentanément symbolique d'un écart par rapport à « ce continent où la folie rôde » ? S'il faut lire un pays comme base de l'inspiration ici, pays extrême « bien après [...] les êtres et les pays », l'Islande semble s'y prêter à merveille. Sinon, il faudrait songer au pôle qui n'étant pas encore découvert à l'époque (il le fut au début du 20^{ème} siècle) a pu parfois inspiré certains poètes (voyez par exemple Poe qui, dans *Les aventures d'Arthur Gordon Pym*, imagine le pôle sud comme bouillant et volcanique, mais sans glace...). Rimbaud aurait pu se baser sur l'Islande pour imaginer le pôle, même si je ne crois pas particulièrement utile d'avancer davantage dans le domaine des conjectures, l'essentiel étant de dégager la signification du poème non telle ou telle contingence ayant pu servir de base à son inspiration.

« Ce *phénomène originel de l'art dionysiaque*, si difficile à saisir, nous ne pouvons pourtant le comprendre plus directement ni l'appréhender plus immédiatement que dans *la signification merveilleuse de la dissonance musicale* – de même en général que la musique, placée en regard du monde, est seule capable de fournir le concept de ce qu'il faut entendre par *la justification du monde comme phénomène esthétique*. » (Je souligne.)

A nouveau : « Ô douceurs, ô monde, ô musique ! »

Quoi de plus actuel dans ce monde spectaculaire se fabriquant et reproduisant lui-même comme phénomène *in*-esthétique, monde « immonde » où toute entente de l'être-au-monde peut sembler *a priori* perdue ? Quoi de plus sensiblement lié au principe de la poésie illuminée de Rimbaud, celui-ci voyant venir ce monde atrocement inharmonique (les « horreurs économiques ») comme inversion de l'harmonie du monde (relisez *Démocratie*), lui-même pensant et vivant l'absolu contraire de cette inversion grâce à sa très grande musique, à une écoute offensive ouvrant véridiquement l'être-au-monde (et l'être *au* monde) ?

En littérature, l'art d'allier dissonances et consonances, plus simplement l'art de la dissonance, qui est déjà là au cœur de « la Révolution catholique »⁹ (Sollers), est l'affirmation, à entendre au niveau de la musique, que « tout est paradis dans cet enfer » (Sade), ou « que le sentier de notre propre ciel traverse toujours la volupté de notre propre enfer » (Nietzsche). Il faut noter que dans *Barbare*, du fait de l'intériorisation de la musicalité dans le langage – ou plutôt du dépassement ou de l'accomplissement de celle-là à même celui-ci, lequel s'en trouve révolutionné –, le jeu entre dissonances et consonances se dissocie entre le son et le sens : au second correspond la dissonance (le feu et la glace sont de sens violemment opposés, comme le feu et l'eau...), tandis que c'est au niveau du premier, donc de la musique plus intense du texte, que la conciliation a lieu ;

⁹ Le jeu entre le contrepoint et l'harmonie – qui est une invention à la base du « baroque », trouvant sa perfection chez Bach – est l'art de comprendre la dissonance à même l'unité de la musique, c'est bien ici notre sujet.

mais finalement, elle a lieu également au niveau du sens en tant que cette conciliation sonore et émouvante est justement *la signification générale* du poème, élégamment et profondément tragique au cœur de l'avènement d'une jouissance infinie. Que n'ait pas été vue, par aucun des commentaires existant, ce que vise ce poème, à savoir la restitution progressive de l'être-au-monde pour celui qui le lit vraiment, à l'oreille, est symptomatique. De quoi ? De ce que les *Illuminations* n'ont toujours pas été lues.

L'art divin du dionysiaque faisant objectivement signe dans *Barbare* anime plus généralement la « réunion des scènes infinie » qu'ouvre la répétition paradisiaque des illuminations comme accès extatique au Temps et à l'essence dionysiaque de toutes choses (du monde, de la vie, de la musique ; dans la pensée, dans les mots, dans de nouvelles chairs¹⁰).

Le mot « douceurs », répété quatre fois, prend ici tout son sens en tant que clef, celle de ce qu'octroie la compréhension dionysiaque du monde grâce à la musique, à l'écoute la plus profonde du Verbe, vivace, aorgique, éveillée. Ô douceurs du repos transparent et simple dans l'expérience dionysiaque des limites qu'octroie la flamboyante et limpide pensée ! Ces douceurs n'ont rien à voir avec quelque compensation factice ou avec quelque consolation que ce soit, si elles sont d'un calme extrême, elles sont en même temps dévorantes, brûlantes, et c'est parce qu'elles ont cette ardeur qu'elles sont si lumineusement et luxueusement pacifiques.

Cette visée dionysiaque de l'expérience musicale du langage et du monde se retrouve comme infusée dans nombre d'autres poèmes. Si elle ne se révèle que par endroits, elle n'en est pas moins immanente à la musique de Rimbaud, à son esprit : par exemple dans *H*, « Ô terrible frisson des amours novices *sur le sol sanglant* et par *l'hydrogène clarteux !* » (on peut lire le rapprochement entre les deux formules soulignées comme un écho des contrastes saisissants et violents qui jalonnent *Barbare*, sans parler du frisson terrible qui rappelle *Antique*) ; dans

¹⁰ Songez au « nouveau corps amoureux » de la fin de *Being Beauteous*.

Villes (II), « les centaures *séraphiques* évoluent parmi les *avalanches* » (le feu et la glace, comme dans *Barbare*) ; dans *Enfance*, « les gouffres d'azur, des puits de feu » (c'est le bleu délicieux et alcyonien du ciel et en même temps l'intensité terrible de l'incendie séraphique ; et c'est bien cette conjonction des deux, dans le creuset du Verbe comprenant l'absolu déchirement, qui fait la plus motile pensée), etc.

Le musicien et poète Rimbaud est bien ce que Nietzsche appelle « l'homme dionysien », « l'être chez qui l'abondance de vie est la plus grande » et qui « se plaît non seulement au spectacle du terrible et de l'inquiétant, mais [qui] aime le fait terrible en lui-même, et tout le luxe de destruction, de désagrégation, de négation [...] ». A ce sujet relisez, ou mieux récitez, *Conte*, ou encore *Parade*. L'homme dionysien est par excellence celui qui a la clef de toutes les parades sauvages.

Paris, juin 2010,