

L'imperatore Traiano e la vedova»

0DWVHR6WHBQ)aventura Vulcanius editore di Apuleio Filosofo: nuove evidenze«

0HVVDQUR)UDQL L' 'Elegidion' di Giovanbattista Pio, carne prefatorio all'edizione milanese di Sidonio Apollinare. Testo, traduzione, note di commento«

EDFRPR0DQXR Lettere inedite di Gottfried Hermann a Peter Elmsley«

-HDQREDH\ Rimbaud et Eschyle. A propos de 'Marine': de l'identification à la métaphore

RECENSIONI

Mic ele Napolitano, liceo classico07DMHU«

QDPDUL Reperforming Greek Tragedy73DSDGRSR0RX «

(VFKORCoefore. I CantiDFGLEDPDROR0DQ3DFH«

(KLSLGHVHecubaHGEXLDWWHPWR3) LQDVV«

0HVVDQUD5RODHl' Oriente a Roma \$HUz «

Ú ã ^ | æ } * ^ | [CÓudiφ. H pñācīpe'inatēseUDQR«

1DGMD.LPPHUQican und der Prinzipat\$LVWHOODWR«

7DFLWAgriicolaDFGL6HULRX GDR0DOHQVLD«

2PDURORUXL'imperatore prigioniero5H0DUFK«

HGZJ6FRDOJUEHU Studien zum 'Bibelepos' des sogenannten Cyprianus Gallus)

KLDQ

Disticha Sancti AmbrosiiDFGL)UDQHVFRKLDQ 0DVWDQUHD«

URKXVHOOL 'Romanobarbarica'. Scritti scelti D F GL WRQOOD URQH 0DULD XVD)HOH30DVWDQUHD«

3LHUUH0DUDQDostiniano 30DVWDQUHD«

0LFKODHORKQUURWLLOERDQ Ecuba6)RUDUR«

LHRDD Tempo senza tempo (RUWL«

Í F I

Direzione

VITTORIO CITTI
PAOLO MASTANDREA
ENRICO MEDDA

Redazione

STEFANO AMENDOLA, GUIDO AVEZZÙ, FEDERICO BOSCHETTI, CLAUDIA CASALI, LIA DE FINIS, CARLO FRANCO, ALESSANDRO FRANZOI, MASSIMO MANCA, STEFANO MASO, LUCA MONDIN, GABRIELLA MORETTI, MARIA ANTONIETTA NENCINI, PIETRO NOVELLI, STEFANO NOVELLI, GIOVANNA PACE, ANTONIO PISTELLATO, RENATA RACCANELLI, GIOVANNI RAVENNA, ANDREA RODIGHIERO, GIANCARLO SCARPA, PAOLO SCATTOLIN, MATTEO TAUFER, MARTINA VENUTI

Comitato scientifico

MARIA GRAZIA BONANNO, ANGELO CASANOVA, ALBERTO CAVARZERE, GENNARO D'IPPOLITO, LOWELL EDMUNDS, PAOLO FEDELI, FRANCO FERRARI, ENRICO FLORES, SILVIA GASTALDI, PAOLO GATTI, MAURIZIO GIANGIULIO, GIAN FRANCO GIANOTTI, PIERRE JUDET DE LA COMBE, MARIE MADELEINE MACTOUX, GIUSEPPINA MAGNALDI, GIUSEPPE MASTROMARCO, GIANCARLO MAZZOLI, GIAN FRANCO NIEDDU, CARLO ODO PAVESE, WOLFGANG RÖSLER, MARIA MICHELA SASSI, PAOLO VALESIO, PAOLA VOLPE CACCIATORE, BERNHARD ZIMMERMANN

LEXIS – Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

<http://www.lexisonline.eu/>

info@lexisonline.eu, infolexisonline@gmail.com

Direzione e Redazione:

Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Studi Umanistici
Palazzo Malcanton Marcorà – Dorsoduro 3484/D
I-30123 Venezia

Vittorio Citti vittorio.citti@gmail.it

Paolo Mastandrea mast@unive.it

Enrico Medda enrico.medda@unipi.it

Pubblicato con il contributo di:

Dipartimento di Studi Umanistici (Università Ca' Foscari Venezia)

Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica (Università degli Studi di Pisa)

Copyright by Vittorio Citti

ISSN 2210-8823

ISBN 978-90-256-1334-1

Lexis, in accordo ai principi internazionali di trasparenza in sede di pubblicazioni di carattere scientifico, sottopone tutti i testi che giungono in redazione a un processo di doppia lettura anonima (*double-blind peer review*, ovvero *refereeing*) affidato a specialisti di Università o altri Enti italiani ed esteri. Circa l'80% dei revisori è esterno alla redazione della rivista. Ogni due anni la lista dei revisori che hanno collaborato con la rivista è pubblicata sia online sia in calce a questa pagina.

Lexis figura tra le riviste di carattere scientifico a cui è riconosciuta la classe A nella lista di valutazione pubblicata dall'**ANVUR** (*Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca*). È stata censita dalla banca dati internazionale **Scopus-Elsevier**, mentre è in corso la procedura di valutazione da parte della banca dati internazionale **Web of Science-ISI**.

Informazioni per i contributori: gli articoli e le recensioni proposti alla rivista vanno inviati all'indirizzo di posta elettronica **infolexisonline@gmail.com**. Essi debbono rispettare scrupolosamente le norme editoriali della rivista, scaricabili dal sito **www.lexisonline.eu** (si richiede, in particolare, l'utilizzo esclusivo di un font greco di tipo unicode). Qualsiasi contributo che non rispetti tali norme non sarà preso in considerazione da parte della redazione.

Si raccomanda di inviare due files separati del proprio lavoro, uno dei quali reso compiutamente anonimo. Il file anonimo dovrà essere accompagnato da una pagina contenente nome, cognome e recapiti dell'autore (tale pagina sarà poi eliminata dalla copia trasmessa ai revisori).

Rimbaud et Eschyle. À propos de *Marine*: de l'identification à la métaphore

Der Leser, der in Unkenntnis des Topos die vorgefundene finite Formulierung des Schriftstellers für eine völlig originale Gelegenheits-Leistung dieses Schriftstellers hält und so semantisch überwertet, irrt ebenso wie der Leser, der, blasiert durch die Kenntnis des Topos, die vorgefundene finite Formulierung des Schriftstellers nur für nichtssagenden semantischen Leerlauf hält.

(Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*)

L'essentiel, c'est que Rimbaud revitalise le thème et l'exploite de façon originale.

(Albert Henry, *Contributions à la lecture de Rimbaud*)

La question du statut du vers dans *Marine* de Rimbaud est liée à celle du statut rhétorique de la double image de la terre et de la mer, image qu'éclairent quelques dettes précises du poète français au *Prométhée*¹.

1. Les vers de *Marine*.

1.1.

Marine se révélera un texte aux nouveautés formelles pénétrées de tradition:

Les chars d'argent et de cuivre —
Les proues d'acier et d'argent —
Battent l'écume, —
Soulèvent les souches des ronces.
Les courants de la lande, 5
Et les ornières immenses du reflux
Filent circulairement vers l'est,
Vers les piliers de la forêt, —
Vers les fûts de la jetée,
Dont l'angle est heurté par des 10
tourbillons de lumière².

La métrique n'est pas proprement, comme il pourrait sembler, libre. (Le débat sur le vers libre est encore actuel.)

¹ Les pages présentes développent le 2^e chapitre, écrit en italien, de Robaey 2005a.

² Éd. Guyaux – Cervoni 2009, 307 (*Illuminations*). Cf. la reproduction photographique et le commentaire de Guyaux 1991, 165-78, et de Murat 2002, 450 s.; cf. aussi Rastier 2011, 337-64.

1.2.

Certes nous sommes loin du premier goût du poète, tel qu'il transparaît, ironiquement, dans une lettre à Izambard; Rimbaud a lu les *Fêtes galantes* de Paul Verlaine:

C'est fort bizarre, très drôle; mais, vraiment, c'est adorable. Parfois, de fortes licences: ainsi,

Et la tigresse épou/vantable d'Hyrkanie
est un vers de ce volume³.

Rimbaud ne prend pas en considération la possibilité de se trouver face à un trimètre romantique (avec une césure épique: «Et la tristesse / épouvanta / ble d'Hyrkanie»). Mais il convient de reproduire l'entière strophe de *Dans la grotte des Fêtes galantes*:

Là! Je me tue à vos genoux!
Car ma détresse est infinie,
Et la tigresse épouvantable d'Hyrkanie
Est une agnelle au prix de vous⁴.

Si la césure «épou / vantable»⁵ met en relief l'effet de rime avec «genoux» et «vous», cet effet est encore plus clair entre «tigresse» et «détresse» (sinon «agnelle») de telle sorte que l'on pourrait diviser le 3^e v. en 4+8; à moins qu'on ne préfère considérer de réguliers octosyllabes (sans césure donc) les trois vers restants et lire le 3^e en tant que 8+4 (avec césure épique).

Nous ne voulons pas éliminer la possibilité de la césure indiquée par Rimbaud, bien au contraire. L'adjectif *épouvantable* peut recevoir un accent d'intensité, dans la langue parlée elle-même, précisément sur la syllabe «pou-». Comme dans le vers verlainien «Cette agonie épouvantable de la France»⁶ des «Souvenirs de prison» d'*Invectives* (avec la variante «abominable»⁷), pour lequel Verluyten écrit qu'«il peut s'agir, en fait, d'un accent émotif ou expressif»⁸.

On pourrait aussi, toujours à l'avantage de la lecture de Rimbaud, noter que les deux strophes restantes du poème des *Fêtes galantes* présentent la même structure: deux octosyllabes, un alexandrin avec césure régulière après la 6^e syllabe («Mit tant de Scipions et de Cyrus à bas» au v. 7, «Amour perça-t-il pas de flèches aiguës» au v. 11) et un nouvel octosyllabe.

Mais revenons au texte de Rimbaud. Les deux premières lignes, c'est-à-dire, dans notre perspective, les deux premiers vers forment un couple d'heptasyllabes (que

³ Guyaux – Cervoni 2009, 332 (Lettre à Georges Izambard du 25 août 1870). Cf. aussi Izambard 1946, 83-7.

⁴ Éd. Le Dantec – Borel 1962, 109 (*Fêtes galantes: Dans la grotte*).

⁵ La césure est indiquée dans le manuscrit de la manière suivante: «épou/vantable». Rimbaud écrit, pour la précision, en premier lieu l'adjectif et insère dans un second moment la barre verticale.

⁶ Le Dantec – Borel 1962, 932.

⁷ Le Dantec – Borel 1962, 1315 (*Notes et variantes*).

⁸ Verluyten 1989, 66.

l'on peut, mais avec quelque difficulté, réduire à deux vers pairs: si l'on prononce «cu-ivre» et «aci-er» ou, pour le 2^e v., le «e» muet des «proues»); les v. 3, 4 et 5 ont respectivement 4, 8 et 6 syllabes; le 6^e v. est un décasyllabe *a minore* si l'on enlève le «e» muet aux «ornières» (naissant ainsi un effet de rime entre «ornières» à 6 et «lumière» qui ferme le derniers vers); le 7^e est un octosyllabe, comme 8, s'il perd lui aussi un «e» muet (dans «circulairement»). Les seules difficultés proviennent des deux derniers vers 9 et 10, respectivement de 7 (mais cet avant-dernier vers pourrait répondre aux v. 1 et 2) et 13 syllabes; l'effet de rime entre «jetée» et «heurté» invite à détacher «par des tourbillons de lumière» et à construire en conséquence pour le dernier vers deux segments de 5 et 8 syllabes. Trop peu, de toute façon, nous semble-t-il, pour affirmer qu'il s'agit d'un «poème en vers libres»⁹ ou de nier toute dimension métrique.

Comme apparaît douteuse l'affirmation que *Marine* «ne comporte même pas d'assonance»¹⁰. Les effets de répétition sonore (souvent dans les positions de la rime, volontiers battelée et différemment augmentée) sont nombreux: *argent* : *argent* : *courants* : *circulairement* et *lande* : *immenses*; *cuivre* : *écume*; *Soulèvent* : *souches* : *courants* : *tourbillons* et *ronces* : *tourbillons*; *ornières* : *lumière*; *reflux* : *fûts*; *piliers* : *jetée* : *heurté*; *est* : *forêt* : *lumière*; la même *forêt* rime (si l'on fait abstraction de la probable, à cette époque et dans les Ardennes, opposition entre /ɛ/ et /e/) avec *piliers*, *jetée* et *heurté*; on retrouve, renversée, la dernière syllabe de *forêt* dans la dernière syllabe de *lumière*.

La poésie se caractérise aussi par un jeu phonique et graphique subtil – dans les consonnes «s» (/s/: *Soulèvent*, *Souches*, *immenses*), «c» (/s/ et /k/: *aCier*, *ronCes*, *Circulairement* et *Cuivre*, *écume*, *Courants*, *circulairement*), «ch» (/ʃ/: *CHars*, *souCHes*), «j» (/ʒ/: *Jetée*) e «g» (/ʒ/ et /g/: *arGent* e *angle*) – et per un effet d'opposition continu (comme le chiasme des deux premiers vers, le couple *forêt:lumière*, ou la variation des formes géométriques dans les derniers: de la ligne droite au cercle, puis de la ligne droite à l'angle et à la spirale).

La simplicité de la structure semble dépendre de la simple succession des impressions épiphaniques. Guyaux a analysé à plusieurs reprises *Marine*¹¹. Nous ne croyons pourtant pas que le texte n'ait «aucune structure métrique»¹², ni que «Le nombre de syllabes n'offre aucune norme». Nous ne pourrions souscrire à l'affirmation «Dans *Marine*, la loi de la prose subit celle du vers: pas d'enjambement»¹³. Non seulement parce que la figure de l'enjambement est (comme nous tenterons de le montrer) présente dans le texte, mais aussi parce qu'une telle figure rythmique et syntaxique est, comme le dit Alonso, «connatural al verso»¹⁴ et caractérise, comme le précise Cremante, proprement le discours versifié: «La discordanza e il conflitto tra l'unità sintattica e l'unità metrica, la rottura del parallelismo fono-semantico della frase [...] rappresentano le specifiche caratteristiche

⁹ Cf. Adam 1972, 1001; Py 1969, 165. Cornulier 1982 emploie à la p. 262, à propos de *Marine* et de *Mouvement*, l'expression «vers libre» entre guillemets.

¹⁰ Adam 1972, 1001.

¹¹ Cf. Guyaux – Cervoni 2009, 969 s.

¹² Guyaux 1991, 171.

¹³ Guyaux 1991, 174.

¹⁴ Alonso 1957, 68.

linguistiche di ogni frase poetica, di ogni discorso versificato, che risulta necessariamente “antigrammaticale”»¹⁵.

Il convient par ailleurs d’élargir quelque peu les définitions du rejet et du contre-rejet de Grammont¹⁶ et de préciser, encore avec Alonso, que le phénomène de l’enjambement peut intéresser le vers dans son entièreté: «[...] existen dos clases de encabalgamiento, el abrupto o entrecortado y el suave. En el abrupto, el sentido se prolonga de un verso a otro, pero se quiebra súbitamente en el segundo [...]. En el suave, el sentido prolongado también de un verso a otro, sigue fluyendo ligadamente en el segundo hasta la terminación» du vers¹⁷. Ce sera le cas du v. 7 «Filent circulairement vers l’est», alors qu’on n’hésitera pas à définir fort le court et nécessaire (pour le sens lui-même) v. 3 «Battent l’écume».

1.3.

Le tiret à la fin de quatre vers¹⁸ (sur dix: près de la moitié) se révèle la trace la plus sûre pour définir le ‘genre’ auquel appartient *Marine*: une prose tellement rythmée qu’elle demande pour chaque segment et syntagme une scansion quasi métrique et impose la division en vers. Un genre auquel on pourrait, comme le fit Sereni pour Char (en pensant aussi à Rimbaud), donner le nom d’oracle: «Nel suo insieme antielegiaca, antinarrativa, antidiscorsiva la poesia di Char è poesia d’illuminazione, ellittica, oracolare»¹⁹. (Les articles déterminés concourent à faire du texte un oracle; le seul article indéterminé (au dernier vers: «des tourbillons») est une correction de l’auteur, vraisemblablement due à des motifs d’euphonie, au lieu de l’article déterminé «les»: celui-ci est encore visible dans le manuscrit²⁰.)

¹⁵ «La discordance et le conflit entre l’unité syntaxique et l’unité métrique, la rupture du parallélisme phono-sémantique de la phrase [...] représentent les caractéristiques linguistiques spécifiques de toute phrase poétique, de tout discours versifié, qui apparaît nécessairement “antigrammatical»: Cremante 1967, 378.

¹⁶ «Quand une proposition, commencée dans un vers, se termine dans le suivant sans le remplir tout entier, on dit qu’il y a enjambement, et la fin de proposition qui figure dans le second vers constitue le rejet»: Grammont 1971, 24 s.; «Le *rejet* est un effet de contraste produit par le fait que la phrase syntaxique ne cadre pas avec le mètre. Il y a discordance entre les deux. Quand le mètre est fini, la phrase ne l’est pas et déborde en partie sur le mètre suivant; ou bien la phrase est terminée avant que le mètre le soit, et alors une nouvelle phrase commence avec la fin d’un mètre pour se dérouler dans le suivant. / Dans le premier cas on dit qu’il y a rejet, dans le second qu’il y a contre-rejet»: Grammont 1960, 35.

¹⁷ «[...] il existe deux types d’enjambements, l’enjambement abrupt ou heurté et l’enjambement doux. Dans l’enjambement abrupt, le sens se prolonge d’un vers à l’autre, mais il se rompt subitement dans le second [...]. Dans l’enjambement doux, le sens, qui se prolonge aussi d’un vers à l’autre, continue en s’écoulant légèrement dans le second jusqu’à la fin»: Alonso 1957, 71.

¹⁸ Il s’agit du tiret long, sauf au v. 2, où le tiret est en fait (cf. la reproduction photographique citée) court et placé entre sujet et verbe. Cf. Rastier 2011, 339: «Le demi-cadratin marque un suspens plus court; car, s’il est possible de séparer deux groupes nominaux, il est difficile de séparer le sujet du verbe»; l’effet de l’enjambement n’en sera d’autre part que plus net.

¹⁹ «Anti-élégiaque, anti-narrative, anti-discursive dans son ensemble, la poésie de Char est poésie d’illumination, elliptique, oraculaire»: Vittorio Sereni, in Char 1968, 13.

²⁰ «le *d* de *des* surcharge un *l*»: Henry 1998, 115.

L'analyse de Murat, qui considère notre texte un cas limite de «poésie non versifiée»²¹, se fonde elle aussi en grande partie sur l'analyse du tiret: «Rimbaud utilise fréquemment le tiret comme un pur signe démarcatif, discursivement redondant, pour délimiter les séquences d'un parallélisme»²². Le critique met clairement en évidence la particularité de *Marine*:

Marine présente, avec la perfection d'un exercice de style, la forme extérieure du vers libre, son allure; mais le texte est entièrement commandé par une structure de parallélisme caractéristique du poème en prose;

le vers libre est ici un cas limite du poème en prose²³.

1.4.

Une telle analyse n'exclut pas en réalité, comme nous l'avons vu, une lecture métrique. Il est en effet possible de retrouver la métrique dans la prose, dans le *poème en prose*, plus facilement que dans le vers libre – qui l'exclut.

Le dernier et très long vers du poème se détache, avec ses 13 syllabes, de tous les autres (le tridécasyllabe, rare mais fort aimé par Banville et Verlaine, a une césure extrêmement mobile²⁴): c'est ce vers, plus que tout autre, qui reporte *Marine* à la poésie et empêche le texte d'être considéré un poème en prose qui se présente comme une poésie.

Le dernier vers, frappé selon Murat d'entropie²⁵, constitue un *rejet* faible, faible parce que le vers précédent suffit seul pour être lu et compris²⁶; il s'agit dans un certain sens d'une apposition. L'apposition sinon la reprise sur laquelle se construit le texte presque dans son entièreté (intéressant les v. 2, 4, 5, 8, 9 et, nous y reviendrons tout de suite, 10; grammaticalement, on parlera de sujets ou verbes multiples), constitue souvent chez Rimbaud une manière pour relancer une poésie en lui offrant une nouvelle image. C'est le cas – mais beaucoup plus fort du fait qu'elle se place dans une nouvelle strophe et du fait qu'elle est brève – de l'apposition «Golfes d'ombres» en enjambement au début de la 2^e strophe de *Voyelles*:

A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

²¹ Murat 2002, 445.

²² Murat 2000, 265.

²³ Murat 2002, 450 et 453.

²⁴ Cf. Elwert 1965, 126.

²⁵ «Il semble ici qu'on ne soit plus nulle part: le texte est gagné par une sorte d'entropie. La dernière ligne n'est pas un début d'unité (pas de majuscule), mais ce n'est pas non plus une fin d'unité, ni en prose (elle serait décalée à gauche), ni en vers (elle serait suscrite)»: Murat 2000, 270 (la première phrase a été gommée dans Murat 2002, 452). Rappelons que la division «Dont l'angle est heurté par des / tourbillons de lumière» est telle «parce qu'il n'y avait plus d'espace libre sur la feuille» (Henry 1998, 116).

²⁶ Cf. Robaey 1983, 113-8. Nous renvoyons à cet article pour les positions théoriques sur l'enjambement qui sont à la base des pages présentes

Golfes d'ombres; E, candeurs des vapeurs et des tentes²⁷.

Le dernier vers de *Marine* a une mesure apparemment libre qui le détache des précédents. Il n'est d'ailleurs qu'une projection du 9^e (qui n'est qu'une apposition de 8, lui-même apposition de 7: nous assistons à une poursuite de vagues) et s'oppose en réalité à une des caractéristiques du vers libre: l'exclusion de la figure de l'enjambement, à cause de l'exigence d'enfermer chaque idée dans un seul vers²⁸.

Après la précipitation toujours décroissante des mesures, du v. 8 à 9 et du v. 9 à la 1^e moitié de 10, la fin du v. 10 reporte l'harmonie et le repos de l'octosyllabe («par des tourbillons de lumière»), harmonie et repos continuellement poursuivis et pleinement obtenus dans la fin du dernier. La force du repos de l'octosyllabe est due aussi à la rime, déjà notée, de «lumière» avec «ornières» et du précédent hiatus (dû au «h» dit «aspiré») qui exprimait la violence de la scène de l'«angle» qui «est heurté»²⁹.

1.5.

Le texte présente des sauts rythmiques dignes de Pascal et Leopardi.

La ligne 6, «Et les ornières immenses du reflux», compte plus de huit syllabes et exige donc, en tant que vers, une césure. On le lira en tant que décasyllabe avec «e muet» (dans «ornière(s)») et avec césure; «avec césure épique»³⁰ après la 6^e syllabe ou, mieux encore et, plus classiquement, après la 4^e: «Et les ornière(s) / immenses du reflux».

Le vers vit du même souffle qui respire dans «Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie» des *Pensées*³¹ et dans les «interminati / Spazi», les «sovrumani / Silenzi», dans «questa / Immensità» de *L'Infinito* de Leopardi³². Si le Groupe μ cite dans la *Rhétorique générale* le fragment de Pascal pour mettre en évidence l'enjambement que constitue «le syntagme verbal» des deux dernières syllabes par lequel «la phrase “tourne court”»³³, celle-ci se plie facilement aussi à différentes scansion métriques (moins dépendantes de la division grammaticale): «Le silence éternel / de ces espaces infinis / m'effraie» donc, mais aussi «Le silence éternel de ces / espaces infinis / m'effraie», «Le silence éternel de ces / espaces infinis

²⁷ Guyaux – Cervoni 2009, 167. «Golfes» constitue de plus un contre-accent.

²⁸ «<L>e vers libre ignore l'enjambement»: Thomas 1943, 75. Cf. nos pages: Robaey 1989-91; Id. 2009, 159-61.

²⁹ Rastier 2011, 341, parle à ce propos d'une «cacophonie, ou du moins» d'une «disphonie».

³⁰ Py 1969, 1001.

³¹ Le Guern 2000, 615: *Pensées*, fragment 187.

³² Le traducteur Mauro Wolf traduit en italien (dans Gruppo μ 1976, 112) la phrase de Pascal sans reproduire le français et substitue les quatre vers d'Aragon cités précédemment par le Groupe μ par trois de Leopardi – par ailleurs très proches de Pascal: «Ma, sedendo e rimirando, interminati / Spazi di là da quella, e sovrumani / Silenzi, e profondissima quiete». Il ne rend pas compte de son double choix.

³³ Groupe μ 1982, 76. Les auteurs parlent erronément de «deux groupes de six syllabes formés de la même séquence (déterminant + nom + épithète)»: le dernier vers comporte 16 syllabes. Le texte de 1982 corrige celui de la première édition de 1970 (Larousse, Paris) où on lisait, à la même page, le fautif «des espaces infinis» (dont on peut facilement sauter le «e muet»), mais oublie de changer l'analyse métrique.

m'effraie» ou, mieux encore (et plus proche du saut rythmique de Leopardi entre «interminati» et «Spazi»), « Le silence éternel / de ces espa / ces infinis m'effraie». La dernière solution, qui voit l'imbrication de deux décasyllabes, met en relief la mesure, en tout point centrale, de 4 («de ces espa-», le vers se lisant 6, 4, 6) qui ouvre, après le «a» long d'«espa-», le gouffre infini que confirment la césure épique et le «e muet» de «-ces» directement lié (/səz/: «-ces infinis») aux espaces précisément «infinis». La situation est semblable à celle du décasyllabe (celui-ci pouvant se diviser traditionnellement *a minore* en 4 et 6 ou encore *a maiore* en 6 et 4), où la mesure de 2 est le centre 'tremblant' du décasyllabe (citons Valéry, *Le Cimetière marin*: «Entre les pins / palpi / te, entre les tombes», «Le vent se lè / ve!... Il faut / tenter de vivre!»³⁴).

2. Rimbaud et Eschyle.

2.1.

La critique a rappelé la présence de notre métaphore de la terre et de la mer chez Proust³⁵.

Il vaut la peine de citer la phrase suivante:

Une de ses [*sc.* d'Elstir] métaphores les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui comparant la terre et la mer, supprimait entre elles toute démarcation³⁶.

Précisément ce développement de la comparaison ou métaphore vers la suppression de toute démarcation entre les deux termes de l'analogie³⁷ est présente dans notre texte.

On retrouve la métaphore, achevée, dans une splendide page des *Mémoires d'Outre-Tombe* de Chateaubriand:

Entre la mer et la terre s'étendent des campagnes pélagiennes, frontières indécises des deux éléments: l'alouette de champ y vole avec l'alouette marine; la charrue et la barque à un jet de pierre l'une de l'autre, sillonnent la terre et l'eau. Le navigateur et le berger s'empruntent mutuellement leur langue: le matelot dit *les vagues moutonnent*, le pâtre dit *des flottes de moutons*³⁸

³⁴ Éd. Hytier 1957, 147 et 151 (*Charmes*).

³⁵ «Dans les vers 5 à 9, la confusion, qu'on voudrait qualifier d'"elstirienne" en pensant au port de Carquethuit décrit par Proust, des deux éléments est plus poussée»: Py 1969, 166.

³⁶ Tadié 1988 II, 192 (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs, II*). Cf. aussi Tadié 1988 III, 179 s.: «la mer me semblait au contraire maintenant presque rurale elle-même», etc. (*Sodome et Gomorrhe*).

³⁷ Pour une première information critique sur les particularités de la métaphore proustienne, cf. B. Rogers et T. Laget, in Tadié 1988 II, 1435 (*Notes et variantes*).

³⁸ Éd. Levailant – Moulinier 1951², 41 s. (les italiques sont de l'auteur). Cf. le suiveur Pirmez: «Un palais dormait sur la bruyère rouge de la Coronata; les nues abaissées formaient à l'horizon une forêt de brume, et les bateaux à voile latine qui fendaient les eaux semblaient des charrues d'argent labourant des steppes ondoyantes»; «Le ciel semble une mer de flots roses et fumants, la mer un ciel de nues blanches et bleues; elle est sillonnée de grandes chaloupes qui naviguent à la brise» (Pirmez 1932, 59 et 95).

et réapparaît avec force chez Flaubert, en particulier dans *Salammbô*:

le sol bouleversé avait des ondulations comme la mer, et les tentes, avec leurs toiles en lambeaux, semblaient de vagues navires à demi perdus dans les écueils³⁹.

On pourrait préciser les rapports de parenté entre ces textes; un même courant passe de Chateaubriand à Flaubert et à Proust.

Rappelons en Italie le classique et exemplaire Cardarelli: «I pescatori lavorano il mare come i contadini la terra»⁴⁰.

2.2.

Max Müller insiste, dans sa populaire *Science du langage*, sur l'antiquité de la métaphore dans la langue et notamment dans les langues indo-européennes. Le soc signifie le timon et vice-versa:

Mais *ar* ne signifiait pas seulement labourer, ou tracer des sillons sur la terre; de très-bonne heure on lui a donné le sens de sillonner la mer, ou ramer. [...] Ce rapprochement de labourer et de ramer est très-fréquent dans les langues anciennes. Le mot anglais *plough*, le slave *ploug*, a été identifié avec le sanscrit *plava*, «vaisseau,» et le grec *ploion* qui a la même signification. Comme les Aryens parlaient d'un vaisseau sillonnant la mer, ils parlaient aussi d'une charrue voguant sur un champ, et c'est ainsi que les mêmes mots étaient employés dans les deux cas. Dans certains patois anglais, on emploie encore *plough* ou *plow* dans le sens général de chariot ou moyen de transport⁴¹.

La métaphore est présente dès les origines de notre tradition occidentale, c'est-à-dire déjà chez Homère: les vagues de la mer sont semblables aux mottes de la terre et les chemins de la mer sont sillonnés par les bateaux comme le sont les champs par les charrues (mais la semaison rendra fertiles les champs, alors que la mer n'est pas semée, sinon par les morts, et reste ἀπρύγετος, 'stérile': elle ne produit pas de plantes, ni ne porte de fruits).

Les guerriers sont comparés dans l'*Illiade* aux coups de vent qui s'abattent sur la terre et sur la mer:

Οἱ δ' ἴσαν, ἀργαλέων ἀνέμων ἀτάλαντοι ἀέλλη, ἢ ῥά θ' ὑπὸ βροντῆς πατρὸς Διὸς εἴσι πέδονδε, θεσπεσίῳ δ' ὁμάδῳ ἀλὶ μίσγεται, ἐν δέ τε πολλὰ κύματα παφλάζοντα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης, κυρτὰ φαληριώοντα, πρὸ μὲν τ' ἄλλ', αὐτὰρ ἐπ' ἄλλα· ὥς Τρῶες πρὸ μὲν ἄλλοι ἀρηρότες, αὐτὰρ ἐπ' ἄλλοι,	795 800
--	----------------------------

³⁹ Thibaudet – Dumesnil 1951, 899 (*Salammbô*).

⁴⁰ «Les pêcheurs travaillent la mer comme les paysans, la terre»: éd. Martignoni 1981, 589 (*Il cielo sulle città*). Pour d'autres parallèles, cf. les *Notes e variantes* d'A. Guyaux in Guyaux – Cervoni 2009, 969.

⁴¹ Müller 1867², 326 s.

χαλκῷ μαρμαίροντες ἄμ' ἡγεμόνεσσιν ἔποντο⁴²,

Ils s'élancent, pareils à l'ouragan terrible, qui, poussé par le tonnerre du souverain Jupiter, se déchaîne sur la campagne, et se précipite sur l'Océan avec un effroyable tumulte; les flots écumants de la mer retentissante se gonflent et se poussent successivement: ainsi les Troyens se pressent les uns les autres, tout resplendissants d'airain, et marchent sur les pas de leurs chefs⁴³.

La métaphore ici n'est pas encore née.

Les phalanges grecques et troyennes tombent, comme les épis du grain, sous les coups des ennemis respectifs:

Οἱ δ', ὅστ' ἀμητῆρες ἐναντίοι ἀλλήλοισιν
ὄγμον ἐλαύνωσιν, ἀνδρὸς μάκαρος κατ' ἄρουραν,
πυρῶν ἢ κριθῶν· τὰ δὲ δράγματα ταρφέα πίπτει
ὡς Τρῶες καὶ Ἀχαιοὶ, ἐπ' ἀλλήλοισι θορόντες, 70
δήουν, οὐδ' ἕτεροι μνῶντ' ὀλοοῖο φόβοιο·
ἴσας δ' ὑσμίνη κεφαλὰς ἔχεν, οἱ δὲ λύκοι ὡς
θῦνον. [...] ⁴⁴,

Ainsi que dans le champ d'un homme riche, des moissonneurs mènent un sillon opposé, en coupant avec la faux le froment et l'orge, dont les épis nombreux tombent à leurs pieds; de même les Troyens et les Achéens se précipitent les uns sur les autres et s'entre-tuent; aucun d'eux ne songe à la fuite désastreuse. Ils luttent guerrier contre guerrier et s'élancent, comme des loups. (Leprévost⁴⁵)

Et voici les guerriers semblables aux vagues de la mer:

Ἦς δ' ὅτ' ἐν αἰγιαλῷ πολυηχεῖ κῦμα θαλάσσης
ὄρνυτ' ἐπασσύτερον, Ζεφύρου ὑποκινήσαντος·
πόντῳ μὲν ταπρῶτα κορυύσεται, αὐτὰρ ἔπειτα
χέρσῳ ῥηγνύμενον μεγάλα βρέμει, ἀμφὶ δέ τ' ἄκρας 425
κυρτὸν ἐὸν κορυφοῦται, ἀποπτύει δ' ἄλὸς ἄχνην·

⁴² *Il.* 13.795-801; nous reproduisons le texte de l'édition de Leprévost 1847, 100. Nous citons l'*Illiade*, le *Prométhée enchaîné*, les *Sept contre Thèbes*, ainsi que Sophocle, selon le texte de la collection, commode et courante à l'époque de Rimbaud, «Les auteurs grecs» publiée par Hachette à Paris et qui présente une traduction littérale, juxtalinéaire, et une «correcte», que nous suivons. Les passages étudiés ne présentent de toute façon pas de variantes importantes. Nous suivons la numération des éditions Hachette.

⁴³ *Ibid.* Cf. Mazon 1961: «Ils vont, pareils à la bourrasque, déchaînée par les vents farouches, qui, au bruit du tonnerre de Zeus Père, vient s'abattre sur la terre, pour aller ensuite, dans un fracas prodigieux, se heurter au flot marin, dont les vagues alors s'élèvent par milliers sur la mer bruissante, leurs crêtes en volutes toutes blanches d'écume, les unes devant, les autres derrière. Ainsi les Troyens, en rangs serrés, l'un devant, l'autre derrière, marchent suivant leurs chefs, resplendissants de bronze».

⁴⁴ *Il.* 11.67-73.

⁴⁵ Cf. Mazon 1961: «Ainsi que des moissonneurs, qui, face les uns aux autres, vont, en suivant leur ligne, à travers le champ, soit de froment ou d'orge, d'un heureux de ce monde, et font tomber dru leurs javelles, ainsi Troyens et Achéens, se ruant les uns sur les autres, cherchent à se massacrer, sans qu'aucun des deux partis songe à la hideuse déroute. La mêlée tient les deux fronts en équilibre. Ils chargent comme des loups [...]».

ὥς τότε ἔπασσύτεραι Δαναῶν κίνυντο φάλαγγες
νωλεμέως πόλεμόνδε. [...] ⁴⁶,

Comme le flot qui, poussé par le zéphyre vers le rivage retentissant de la mer, se lève au milieu de l’Océan, et vient mugir en se brisant sur la plage, se courbant en dôme autour des promontoires, et vomissant l’écume amère; ainsi se succédaient les rangs toujours pressés des fils de Danaüs marchant aux combats. (Leprévost⁴⁷)

2.3.

Nous retrouvons notre métaphore, explicitement désormais, chez Eschyle, spécialement et plusieurs fois dans les *Sept contre Thèbes*.

Nous nous limitons au premier cas, qui est aussi le plus clair (v. 59-64):

ἐγγὺς γὰρ ἤδη πάνοπλος Ἀργείων στρατὸς
χωρεῖ, κονίει, πεδία δ’ ἀργηστῆς ἀφρὸς
χραίνει σταλαγμοῖς ἰππικῶν ἐκ πνευμάτων. 60
Σὺ δ’, ὥστε ναὸς κεδνὸς οἰακοστρόφος,
φράζει πόλισμα, πρὶν καταγίσει πνοὰς
Ἄρεος· βοᾷ γὰρ κῦμα χερσαῖον στρατοῦ⁴⁸,

Déjà s’avance toute en armes, l’armée des Argiens; la poussière vole, et la plaine se teint de la blanche écume des chevaux haletants. Prudent pilote de notre vaisseau, hâte-toi de munir Thèbes, avant que Mars ait soulevé la tempête. Déjà mugit un flot terrestre de guerriers [...]. (Materne⁴⁹)

Le dernier vers (une conclusion, après un court *rejet*, qui arrête l’action⁵⁰) est explicite. La force de la métaphore (un pur oxymore) est bien connue.

2.4.

Le nom d’Eschyle (c’est-à-dire de l’auteur supposé du *Prométhée enchaîné*) n’étonne pas quand on parle de Rimbaud: nous savons combien la “théorie” du *voyant* a affaire avec celle du *voleur de feu* dans la figure de Prométhée.

Il suffit d’écouter le poète lui-même dans sa lettre à Demeny du 15 mai 1871:

⁴⁶ II. 4.422-8.

⁴⁷ Cf. Mazon 1961: «Ainsi, sur la rive sonore, la houle de la mer, en vagues pressées, bondit au branle de Zéphyr; elle se soulève au large d’abord, puis s’en vient briser sur la terre, dans un énorme fracas, dressant la crête en volute autour de chaque promontoire et crachant l’écume marine. Tels les bataillons danaens, en vagues pressées, sans trêve, s’ébranlent vers le combat».

⁴⁸ Éd. Materne 1860.

⁴⁹ Cf. Mazon 1920: «Car voici approcher en armure de guerre les soldats d’Argos! Ils vont, et la poussière monte, et nos champs sont souillés de l’écume blanche que bavent leurs cousiers haletants. Allons, bon pilote, à la barre! fortifie ta cité, avant que se déchaîne l’ouragan d’Arès: déjà gronde la houle de terre aux flots guerriers!»). Pour la présence de notre métaphore, cf. aussi les v. 79-85, 203-10, 360-62, etc. (nous suivons ici la numération des Belles Lettres).

⁵⁰ Cf. Robaey 1983, 28.

Donc le poète est vraiment voleur de feu.

Il est chargé de l'humanité, des *animaux* même; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions [...] ⁵¹.

L'expression «voleur de feu» est dans le drame grec, au v. 936: τὸν πυρὸς κλέπτην⁵², «le ravisseur du feu céleste» (Le Bas⁵³), ainsi Hermès appelle-t-il le héros. Et déjà, aux v. 7 s., le Pouvoir (Κράτος) parle-t-il en ces termes à Héphestos:

Τὸ σὸν γὰρ ἄνθος, παντέχνου πυρὸς σέλας,
θνητοῖσι κλέψας ὤπασεν. [...] ⁵⁴,

Il a dérobé ton attribut, le feu, principe de tous les arts; il en a fait part aux hommes [...]. (Le Bas⁵⁵)

La tradition reporte par ailleurs qu'Eschyle aurait écrit précisément un *Prométhée porte-feu*, Προμηθεύς πυρφόρος.

Rimbaud apparaît proche du *Prométhée enchaîné* et plus en général d'Eschyle, et pour l'emploi de la métaphore et pour l'expression de sa propre 'théorie' poétique. Peut-on aller plus loin et poser l'hypothèse d'une dépendance effective, littérale, du poète moderne de l'ancien?

2.5.

Lisons quelques vers du monologue de Prométhée dédiés aux inventions du héros mythique (*Prométhée enchaîné*, v. 448 s. et 460-2):

οἱ πρῶτα μὲν βλέποντες ἔβλεπον μάτην,
κλύοντες οὐκ ἤκουον [...] ⁵⁶,

Avant moi, ils voyaient, mais ils voyaient en vain; ils entendaient, mais ils ne comprenaient pas. (Le Bas⁵⁷);

Καὶ μὴν ἀριθμὸν ἔξοχον σοφισμάτων
ἔξεῦρον αὐτοῖς, γραμμάτων τε συνθέσεις,
μνήμην θ' ἀπάντων, μουσομήτορ' ἐργάνην⁵⁸,

Pour eux, j'ai fait la plus belle des découvertes, celle des nombres; j'ai trouvé la combinaison des lettres et l'usage de la mémoire, mère des muses créatrices de tous les arts. (Le Bas⁵⁹)

⁵¹ Guyaux – Cervoni 2009, 346. Cf. aussi Eigeldinger 1973.

⁵² Le Bas – Fix 1843.

⁵³ La traduction juxtalinéaire n'ajoute pas l'adjectif.

⁵⁴ *Ibi*.

⁵⁵ Cf. Mazon: «Car de ton apanage, du feu brillant d'où naissent tous les arts, il a fait larcin, pour l'offrir aux mortels».

⁵⁶ Le Bas – Fix 1843, cit.

⁵⁷ Cf. Mazon: «Au début ils [*sc.* les hommes] voyaient sans voir, ils écoutaient sans entendre».

⁵⁸ Le Bas – Fix 1843, cit.

Le texte grec apparaît très proche de la lettre à Demeny du 15 mai 1871, citée plus haut, et des moments ‘théoriques’ parmi les plus connus de la *Saison en Enfer* (*Alchimie du verbe et Adieu*):

J’inventai la couleur des voyelles! [...] Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d’inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l’autre, à tous les sens. Je réservais la traduction;

J’ai essayé d’inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues⁶⁰.

Dans *Alchimie du verbe* apparaissent par deux fois des «sophismes»:

Puis j’expliquai mes sophismes magiques avec l’hallucination des mots!;

Aucun des sophismes de la folie, – la folie qu’on enferme, – n’a été oublié par moi: je pourrais les redire tous, je tiens le système⁶¹.

Le terme σοφισμα est trois fois présent dans le *Prométhée*⁶² (et σοφιστής, deux), le mot grec signifiant à 460 pour Le Bas ‘littéralement’ «science» (d’accord avec Mazon) et ‘correctement’ «découverte», signifiant «savoir» à 1001 (Mazon opte témé- rairement pour «ruse»); σοφιστής vaut quant à lui à 62 «rusé» chez Mazon et Le Bas (mais la correction ‘correcte’ préfère parler d’«adresse»), à 934 «subtil esprit» chez Le Bas et, ce qui étonne plus, «malin» chez Mazon. Le passage le plus intéressant est aux v. 470-2, où le sens («ressource» pour Le Bas, «secret» pour Mazon) du mot grec est le plus proche de la traduction insidieusement à la lettre («sophisme») du poète français:

Τοιαῦτα μηχανήματ’ ἐξευρών τάλας
βροτοῖσιν, αὐτὸς οὐκ ἔχω σοφισμ’, ὅτῳ
τῆς νῦν παρούσης πημονῆς ἀπαλλαγῶ⁶³,

Infortuné! après avoir trouvé tant de ressources pour les mortels, je ne trouve pour moi-même aucun moyen de mettre un terme aux maux que j’endure! (Le Bas⁶⁴)

Rappelons les sens premiers des grecs σοφισμα et σοφιστής chez Bailly⁶⁵: «habileté, adresse», «invention ingénieuse, expédient» pour le premier, «tout homme qui excelle dans un art» pour le second.

⁵⁹ Cf. Mazon: «Et l’infortuné qui a pour les mortels trouvé telles inventions ne possède pas aujourd’hui le secret qui le délivrerait lui-même de sa misère présente!».

⁶⁰ Guyaux – Cervoni 2009, 263 et 279 (*Une Saison en Enfer*).

⁶¹ Guyaux – Cervoni 2009, 265 et 268 (*Une Saison en Enfer*).

⁶² Rappelons Marzullo 1993, où le nom de Rimbaud n’apparaît pourtant pas.

⁶³ Le Bas – Fix 1843, cit.

⁶⁴ Cf. Mazon: «Et l’infortuné qui a pour les mortels trouvé telles inventions ne possède pas aujourd’hui le secret qui le délivrerait lui-même de sa misère présente!».

⁶⁵ Bailly 1963, s.v.

2.6.

Un nouvel élément est déterminant. Quelques vers plus loin, nous retrouvons la métaphore de Rimbaud, et son origine; Prométhée vient de dire qu'il a créé les chars et affirme:

Θαλασσόπλαγκτα δ' οὔτις ἄλλος ἀντ' ἐμοῦ
λινόπτερ' εὔρε ναυτίλων ὀχήματα⁶⁶,

[...] nul autre que moi n'a inventé ces voitures aux ailes de lin qui parcourent les mers.
(Le Bas⁶⁷)

Les 'ailes de lin' contenues dans l'adjectif λινόπτερα constituent une synecdoque – 'lin' pour 'toile' – et une métaphore – 'ailes' pour 'voiles'. Les 'véhicules' ou 'chars des marins' sont au contraire les bateaux (ναυτίλων ὀχήματα: τὰς ναῦς, comme dit la scholie⁶⁸) et l'expression, qui rappelle les vers cités des *Sept contre Thèbes*, se révèle parallèle au début de *Marine*, aux «chars» que sont les «proues» d'autant de bateaux tus.

2.7.

Le culte de la poésie grecque est exclusif dans la lettre à Demeny: «Toute poésie antique aboutit à la poésie grecque, Vie harmonieuse»⁶⁹.

Izambard, son professeur de Rhétorique (la dernière année du lycée), confirme cet amour de Rimbaud pour les Grecs et en particulier pour le *Prométhée*:

Nous avons, en juin et juillet derniers, trimé ensemble, dans mon chez-moi de Charleville, sur le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, si bien qu'à Douai des bribes du texte grec nous hantaient à tout moment. La fameuse apostrophe du début (ô dios aithêr...) que nous savions quasiment par cœur, alimentait nos révoltes contre le fait accompli⁷⁰.

Une telle familiarité avec le grec n'exclut pas quelque bévue ou, mieux, simple distraction. Si l'étudiant écrit à son professeur «C'est aussi beau que les plaintes d'Antigone ἀνυμφη, dans Sophocle»⁷¹, le commentaire d'Adam se trompe lui aussi: «Il est piquant d'observer que Rimbaud se borne à reprendre une phrase de l'*Avertissement* placé en tête des vers de Louisa Siefert: "Il est tel vers, tel passage dans *Les Rayons perdus* qui nous a rappelé la plainte d'Antigone allant au supplice.»

⁶⁶ Le Bas – Fix 1843.

⁶⁷ Cf. Mazon: «Nul autre que moi non plus n'inventa ces véhicules aux ailes de toile qui permettent au marin de courir les mers».

⁶⁸ Dindorf 1962, 23.

⁶⁹ Guyaux – Cervoni 2009, 343. Nous suivons – l'on verra ensuite pourquoi – l'orthographe originale telle qu'elle est publiée dans Schaeffer 1973, 135; rappelons que les éditions de la «Bibliothèque de la Pléiade» normalisent la langue des textes.

⁷⁰ Izambard 1946, 117; cf. aussi la p. 23.

⁷¹ Adam 1972, 239: Lettre, déjà citée, à G. Izambard du 25 août 1870.

Rimbaud n'a pas mis l'accent à ἀνύμφη⁷². Les explications de Guyaux, qui imprime ἄνυμφη dans le texte de la lettre à Izambard («C'est aussi beau que les plaintes d'Antigone ἄνυμφη, dans Sophocle»)⁷³, corrigent le commentaire d'Adam: «L'héroïne de “Marguerite”, dans les *Rayons perdus*, meurt vierge comme Ophélie, ou comme Antigone ἄνυμφη, “non mariée” – ἄνυμφος selon la forme correcte au féminin, ἀνυμέναιος selon l'épithète de Sophocle (*Antigone*, v. 917). Rimbaud fait sienne l'analogie suggérée par Asselineau qui, dans sa préface, comparait les vers de “Marguerite” à “la plainte d'Antigone allant au supplice”»⁷⁴.

Les précisions de Guyaux demandent pourtant quelques explications supplémentaires. Rimbaud, comme le montre la reproduction photographique⁷⁵, ne fait recours à aucun accent (pratique commune dans les écoles françaises), ni même à aucun esprit, tout comme il n'ajoute aucun accent à «poete» et «poesie» dans la *Lettre du voyant* citée précédemment. Plus importante reste la méprise de Rimbaud quant à l'adjectif grec.

Asselineau écrit: «Il est tel vers, tel passage dans les *Rayons perdus* qui nous a rappelé la plainte d'Antigone allant au supplice: “Je n'aurai point connu l'amour ni l'hymen, & je n'aurai point élevé d'enfant!”»⁷⁶, en se référant (plus que les traduisant) aux v. 911-3 grecs de la pièce de Sophocle:

Καὶ νῦν ἄγει με διὰ χερῶν οὔτω λαδῶν,
ἄλεκτρον, ἀνυμέναιον, οὔτε του γάμου
μέρος λαχοῦσαν, οὔτε παιδείου τροφῆς⁷⁷,

Et maintenant, il m'entraîne à la mort, avant que j'aie connu les douceurs de l'hymen, la tendresse d'un époux et le bonheur d'être mère. (Benloew⁷⁸)

L'adjectif ἀνυμέναιος est encore présent dans *Antigone* au v. 871: ἄκλαντος, ἀφιλος, ἀνυμέναιος⁷⁹, «Sans amis, sans époux, sans être pleurée» (Benloew⁸⁰).

Ce n'est pourtant pas un hasard si Rimbaud pense à l'adjectif ἄνυμφος. Celui-ci est en effet présent (au gén. fém. sing. ἀνύμφου: l'adjectif a effectivement, comme l'enregistre Guyaux, une seule forme pour les deux genres) dans *Électre* 1179, vers qui propose à nouveau non seulement une situation semblable, mais aussi le même substantif (τροφῆς), toujours au génitif quoique présentant un sens différent⁸¹:

⁷² Adam 1972, 1069.

⁷³ Guyaux – Cervoni 2009, 332.

⁷⁴ Guyaux dans Guyaux – Cervoni 2009, 987 (*Notes et variantes*).

⁷⁵ Cf. rimbaudivre.blogspot.it, samedi 6 août 2016.

⁷⁶ Asselineau 1869², IV.

⁷⁷ Éd. Benloew 1863.

⁷⁸ Cf. Mazon dans Dain – Mazon 1989: «Et à cette heure je suis entre ses mains; il m'a saisie, il m'emmène – et je n'aurai connu ni le lit nuptial ni le chant d'hyménée; je n'aurai pas eu, comme une autre, un mari, des enfants grandissant sous mes yeux».

⁷⁹ Dain – Mazon 1989.

⁸⁰ Cf. Mazon: «Privée de pleurs de deuil, sans amis, sans mari».

⁸¹ «Τροφῆς a ici le sens de διαίτης»: Dain, in Dain – Irigoien – Mazon 1958, *ad v.* (*Électre*).

Φεῦ τῆς ἀνύμφου δυσμόρου τε σῆς τροφῆς⁸²,

Quelle existence dans l'isolement et la misère! (Benloew⁸³)

Ainsi, Eigeldinger est-il trop prudent quand il rappelle le *Prométhée*:

Il n'est pas exclu que la lecture du *Prométhée* d'Eschyle, attestée par Izambard, le *Prométhée* de Quinet et celui de la *Bible de l'humanité* aient contribué à l'élaboration du mythe du poète *voleur de feu*, tel qu'il est évoqué dans la *Lettre du voyant*⁸⁴.

À un pas d'une claire reconnaissance de la dette de Rimbaud par rapport au *Prométhée* est le commentaire de Suzanne Bernard qui insiste, à propos précisément de l'expression «voleur de feu», sur l'intermédiaire décisif de Michelet (qui cependant ne «cite» pas, comme l'affirme S. Bernard, mais résume – quoique entre guillemets – le texte grec de *Prométhée*, v. 436-71):

Allusion à la légende de Prométhée, qui déroba le feu aux dieux pour le donner à l'homme. Le *Prométhée* de Quinet est de 1838. Michelet avait également, dans la *Bible de l'humanité* (I, 3), dégagé le symbolisme de ce mythe traité par Eschyle: «Jusque-là, lourde argile, l'homme traînait, troupeau raillé des dieux. Prométhée (c'est son crime) met en lui l'étincelle. “Et voilà qu'il commence à regarder les astres, à noter les saisons, à diviser le temps. Il assemble les lettres et fixe la mémoire. Il trouve la haute science, les nombres. Il fouille la terre et la parcourt, fait des chars, des vaisseaux. Il comprend, il prévoit, il perce l'avenir.” Prométhée ouvre à l'homme la voie de l'affranchissement», écrit Michelet, citant Eschyle⁸⁵.

À côté de l'extrait cité de Michelet, reproduisons quelques vers du *Prométhée* de Quinet, très proches et d'Eschyle et de Rimbaud; Prométhée parle de sa création de l'homme:

Dans mon antre, d'abord, il regardait sans voir,
Écoute sans entendre, et marchait sans vouloir.
Je déliai sa langue, et réveillant sa lyre,
Des mètres nouveau-nés je lui marquai l'empire.
[...]
Au front des astres d'or j'arrachai leurs secrets;
Je poursuivis l'augure au milieu des forêts.
Des métaux souterrains je sondai les entrailles.
Lois, mariages, jeux, banquets et funérailles,
Voiles des noirs vaisseaux, chevaux liés aux chars,
J'enseignai chaque usage et créai tous les arts.

⁸² Éd. Benloew 1888.

⁸³ La traduction «correcte» est particulièrement pudique; Benloew traduit littéralement: «Hélas à cause de la vie tienne sans-mariage et infortunée». Cf. Mazon: «Quelle existence misérable et privée d'hymen à jamais!».

⁸⁴ Eigeldinger 1973, 42 n. 73.

⁸⁵ Bernard 1960, 550; on retrouve la même annotation dans la nouvelle édition revue par A. Guyaux, 1987, 552. Sur le mythe littéraire de Prométhée, cf. Trousson 1976; nous n'avons pas trouvé le nom de Rimbaud dans cette somme.

[...]
Bientôt des lettres d'or je traçai sur le sable,
Au bord des flots rongeurs l'empreinte ineffaçable⁸⁶.

3. Identification et métaphore.

3.1.

Claudien écrit dans le *Rapt de Proserpine* (2.107):

apta fretis abies, bellis accomoda cornus,
Sapin apte à la mer, cornouillier commode à la guerre⁸⁷.

Le second hémistiche développe le premier: *bellis* rime avec *fretis*, *accomoda* est phoniquement proche de *cornus*. Le premier hémistiche est plus complexe: *apta* est repris et développé par *abies* d'une part et par *fretis* de l'autre. Tant *abies* que *cornus* sont des synecdoques (*materia pro opere*) poétiquement consacrées pour signifier respectivement le bateau et le javelot.

Les deux synecdoques expriment et en partie réalisent dans le vers le désir cratylien de retourner à l'unité originelle. La double métaphore dans *Marine* (concrètement une métonymie⁸⁸: les deux éléments, aux «frontières indécises» – pour reprendre l'expression de Chateaubriand –, sont contigus, se touchent) est le résultat d'un tel désir⁸⁹.

3.2.

Le désir peut porter à l'identification: identification d'un élément avec l'autre, de la mer avec la terre, ou mieux vice-versa (le texte de Rimbaud commence d'ailleurs avec la terre).

Une telle identification s'accomplit volontiers à travers les sons, comme le précise Angelet: on en voit l'origine dans la comparaison, dans la *Saison en Enfer*, «comme un trésor dans la forêt»⁹⁰, où «les vocables *trés-or* et *for-êt* sont quasiment anagrammatisables, ils constituent presque un palindrome»⁹¹, si bien que l'«*or*», au delà de la comparaison, réside bel et bien dans la «forêt».

«S'il est vrai que la rhétorique est l'art de persuader par le discours, on peut dire que l'identification en marque la visée ultime»⁹². L'identification comporte l'abandon de toute rhétorique et donc de toute littérature, et il est significatif qu'une analyse métrique a porté Cornulier à une conclusion en tout point semblable:

⁸⁶ Quinet s.d., 125 (*Prométhée*).

⁸⁷ Éd. Charlet 1991.

⁸⁸ Cf. Henry 1971, 66 et 69.

⁸⁹ Cf. Robaey 2005b.

⁹⁰ Cf. Guyaux – Cervoni 2009, 250: «Dans les villes la boue m'apparaissait soudainement rouge et noire, comme une glace quand la lampe circule dans la chambre voisine, comme un trésor dans la forêt!» (*Une Saison en Enfer*).

⁹¹ Angelet 1994, 67; cf. aussi Angelet 1986.

⁹² Angelet 1995, 365.

C'est [sc. la dernière entreprise «métrique» de Rimbaud] une anti-métrique préluant au «vers libre» des *Illuminations* («Marine» [...]; «Mouvement» [...]) et à l'abandon, après le vers littéraire, de la littérature⁹³.

Angelet a par ailleurs, précisément à propos de notre texte, rapproché et mis en parallèle les deux plans de la métrique et de la rhétorique (nous nous rendons compte que nous forçons les termes: la métrique rentre, rigoureusement parlant, dans la rhétorique). L'indication est rapide mais précieuse:

<C>hez les symbolistes, le refus d'un discours déroulé sur deux plans, énonçant une chose pour en désigner une autre, avait pris des aspects divers.

C'est ainsi que la technique d'imbrication semble leur être apparue comme une tentative de remédier à la mise en parallèle des images et de leurs significations. *Marine* (qui est pourtant parmi les moins réussies des *Illuminations*) n'a pas seulement fonctionné comme un modèle de vers libre. On sait que la terre y est assimilée à la mer et inversement. Chacun des deux termes est à la fois comparant et comparé. Grâce à ce constant renversement, le métaphorique est aussi le littéral⁹⁴.

3.3.

L'identification ne clôt pourtant pas dans *Marine* le processus métaphorique: nous sommes encore dans la littérature et l'identification reste un désir. Elle ne réussit par ailleurs pas à expliquer suffisamment un tel processus, c'est-à-dire pourquoi ou comment la terre devient eau et l'eau, terre.

Le dernier vers («le plus important du poème» selon Henry⁹⁵), la vraie *pointe* du texte, dissout la lumière dans les «tourbillons de lumière»; et c'est précisément cette dissolution dans la lumière qui impose le titre *Marine*⁹⁶: de même que les mottes, les vagues se creusent, mais, plus facilement que les mottes, les vagues peuvent briller.

Scott précise, à propos du «third [après la terre et la mer] element, the light»⁹⁷, qu'il «envelops, consumes, the other two». Le critique parle de chars et de proues «transfigured» et d'un «process of dematerialization». La «lumière» ainsi que l'*or* sont préparés dans le texte par les précédentes «ornières» et «forêt». L'effet de la lumière est retardé par Rimbaud: la première version parlait, déjà au v. 2, des «proues d'azur et d'argent»⁹⁸; le choix final, moins traditionnel, en faveur de l'«acier»⁹⁹ (à côté de l'«argent») rappelle le v. 53 de *Bateau ivre*: «Glaciers, soleils

⁹³ Cornulier 1982, 262.

⁹⁴ Angelet 1986, 123 s.

⁹⁵ Henry 1998, 120 s.

⁹⁶ Py 1969, 165, écrit étonnamment que *Marine* «pourrait aussi bien s'intituler *Campagne*».

⁹⁷ Scott 1990, 185.

⁹⁸ En tenant compte de cette première version «Les proues d'azur et d'argent», on ne craindra pas de respecter sinon de prononcer la liaison entre «acier» et «et» de la version finale («Les proues d'acier et d'argent»), en rétablissant la consonne /R/ – un des moteurs de «Marine».

⁹⁹ «*Acier* surcharge *azur* (*cie* remplaçant *zu*), ce qui témoigne à mes yeux, entre le premier état et sa campagne de correction, d'un changement radical de ton et d'esthétique: *azur* était l'emblème d'un romantisme idéalisant dépassé, alors qu'*acier* annonce le romantisme violent de l'avenir»: Rastier 2011, 339.

d'argent, flots nacreux, cieux de braises!»¹⁰⁰. Remarquons que les vers grecs 501-4 du *Prométhée*, et en particulier le v. 503, présentent, dans une synthèse rapide, les «trésors» que l'on retrouve dans le texte de *Marine*:

[...] ἔνερθε δὲ χθονὸς
κεκρυμμέν' ἀνθρώποισιν ὠφελήματα,
χαλκὸν, σίδηρον, ἄργυρον, χρυσόν τε, τίς
φήσειεν ἂν πάροιθεν ἐξευρεῖν ἐμοῦ¹⁰¹,

[...] ces biens utiles, cachés dans la terre, l'airain, le feu, l'argent et l'or, qui se vantera de les avoir découverts avant moi? (Le Bas¹⁰²)

La violence guerrière¹⁰³, déjà homérique et eschyléenne, non plus n'est pas oubliée dans le texte des *Illuminations*: dans les mots «chars», «battent», «jetée», «heurté», «angle», «écume». Derrière le «cuivre», se cache le bronze, le mot *airain* est d'ailleurs présent au v. 27 de *Soleil et Chair* (qui rappelle notre v. 1): «Sur un grand char d'airain, les splendides cités»¹⁰⁴. La langue de Rimbaud connaît ses stylèmes.

Un autre texte des *Illuminations* proche de *Marine*, *Ornières*¹⁰⁵, décrit ces mêmes «ornières dans la route humide», «route humide» qui n'est autre, classiquement, que la mer, et réunit chars et mâts: «des chars chargés d'animaux de bois doré, de mâts et de toiles bariolées».

3.4.

La lumière («l'acteur essentiel [...] qui réduit tout à sa propre unité»: Henry¹⁰⁶), ou l'air, est le vrai élément (déjà présent dans la poussière et la couleur de l'écume chez Eschyle) dans lequel la terre et la mer voudraient, dans l'instant et dans l'acte de la transformation, s'annuler ou se fondre, s'identifier: la matière s'identifie à la spiritualité de la lumière, en mourant. Le dernier vers, qui contient la lumière et transfigure, en les dématérialisant, les éléments terrestre et marin, ramène avec force notre texte à la littérature, à la poésie.

Des points de vue métrique tout autant que rhétorique, *Marine* révèle la position ambiguë de l'auteur par rapport à la tradition: il l'exploite, en cachant son emprunt. Dans une telle «hésitation prolongée»¹⁰⁷, pour reprendre les termes de Valéry, entre la prose et le vers, entre l'identification et la métaphore, vit la poésie de Rimbaud.

¹⁰⁰ Guyaux – Cervoni 2009, 163.

¹⁰¹ Le Bas – Fix 1843.

¹⁰² Cf. Mazon: «Et de même les trésors que la terre cache aux humains, bronze, fer, or et argent, quel autre les leur a donc révélés avant moi?».

¹⁰³ Rappelée par Scott 1990, 184 s.

¹⁰⁴ Guyaux – Cervoni 2009, 38.

¹⁰⁵ Guyaux – Cervoni 2009, 301.

¹⁰⁶ Henry 1998, 121.

¹⁰⁷ «Le poème – cette hésitation prolongée entre le son et le sens»: Valéry, éd. Hytier 1960, 637 (*Rhumbs*).

3.5.

Les mot se poursuivent, le son pousse à l'identité.

«Tant pis pour le bois qui se trouve violon»¹⁰⁸, écrit Rimbaud à Izambard, «Si le cuivre — s'éveille clairon: il n'y a rien de sa faute»¹⁰⁹, répète-t-il à Demeny. Le *violon* réside (visivement, littéralement) dans le *bois* et, encore plus clairement (au double point de vue littéral et phonique), le *clairon* vit dans le *cuivre*.

Ce n'est pas la faute du poète si les analogies (métaphore, métonymie, synecdoque ou simple comparaison) vivent dans les mots et les choses, ni si la réalité entière, comme le veut le désir profond de l'homme, se résoud en musique qui sonne dans l'air.

Clair et fort, comme le veulent les langues de Rimbaud et d'Eschyle.

Jean Robaey
jean.robaey@gmail.com

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adam 1972 = A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, Éd. ét., prés. et ann. par A. Adam, Paris 1972.
- Alonso 1957 = D. Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid 1957.
- Angelet 1986 = C. Angelet, *À propos de Rimbaud: comparaison, métaphore, identification*, Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes 1-2, 1986, 116-30.
- Angelet 1994 = C. Angelet, *Métaphores et comparaisons*, dans A. Guyaux (éd. par), *Rimbaud 1891-1991*, Paris 1994, 63-71.
- Angelet 1995 = C. Angelet, *Le préfacier-lecteur: de l'impartialité à l'identification*, in J. Herman – P. Pelckmans (éd. par), *L'épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime*, Louvain-Paris 1995, 361-6.
- Asselineau 1869² = Ch. Asselineau, *Préface à L. Siefert, Rayons perdus*, Paris 1869².
- Bailly 1963 = A. Bailly, *Dictionnaire grec-français*, Paris 1963.
- Benloew 1863 = Sophocle, *Antigone*, par L. Benloew, Paris 1863.
- Benloew 1888 = Sophocle, *Électre*, par L. Benloew, Paris 1888 (1843¹).
- Bernard 1960 = A. Rimbaud, *Œuvres*, Éd. de S. Bernard, Paris 1960.
- Bernard – Guyaux 1987 = A. Rimbaud, *Œuvres*, Éd. de S. Bernard – A. Guyaux, Paris 1987.
- Bivort 1988 = O. Bivort, *Pour une lecture "textuelle" des 'Illuminations'*, dans S. Sacchi (éd. par), *Rimbaud. Le poème en prose et la traduction poétique*, Tübingen 1988, 39-49.
- Char 1968 = R. Char, *Fogli d'Ipnos 1934-1944*, Prefazione e traduzione di V. Sereni, Torino 1968.
- Charlet 1991 = Claudien, *Le rapt de Proserpine*, Texte ét. et tr. par J.-L. Charlet, Paris 1991.
- Cornulier 1982 = B. de Cornulier, *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris 1982.
- Cremante 1967 = R. Cremante, *Nota sull'"enjambement"*, *Lingua e Stile* 3, dic. 1967, 377-91.
- Dain – Irigoïn – Mazon 1958 = Sophocle, *Ajax – Œdipe Roi – Électre*, Texte ét. par A. Dain et J. Irigoïn, tr. par P. Mazon, Paris 1958.

¹⁰⁸ Guyaux – Cervoni 2009, 340.

¹⁰⁹ Guyaux – Cervoni 2009, 343. Bivort 1988, 45, parle à ce propos d'une «technique de transformation harmonique du matériau phonétique».

- Dain – Mazon 1989 = Sophocle, I, *Les Trachiniennes – Antigone*, Texte ét. par A. Dain et tr. par P. Mazon, Paris 1989.
- Dindorf 1962 = Æschyl. *Tragoediae superstites*, III, *Scholia greca*, rec. G. Dindorfius, Hildesheim 1962 (Oxford 1851).
- Eigeldinger 1973 = M. Eigeldinger, *La Voyance avant Rimbaud*, dans A. Rimbaud, *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*, éd. et comm. par G. Schaeffer, Genève 1973, 9-110.
- Elwert 1965 = W.Th. Elwert, *Traité de versification française des origines à nos jours*, Paris 1965 (éd. orig. 1960).
- Grammont 1960 = M. Grammont, *Le vers français. Ses moyens d'expression. Son harmonie*, Paris 1960.
- Grammont 1971 = M. Grammont, *Petit traité de versification française*, Paris 1971.
- Groupe μ 1982 = Groupe μ , *Rhétorique générale*, Paris 1982.
- Gruppo μ 1976 = Gruppo μ , *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Milano 1976.
- Guyaux 1991 = A. Guyaux, 'Marine' et 'Mouvement', à rebours du verslibrisme, dans Id., *Duplicités de Rimbaud*, Paris-Genève 1991, 165-78.
- Guyaux – Cervoni 2009 = A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, Éd. ét. par A. Guyaux, avec la collaboration d'A. Cervoni, Paris 2009.
- Henry 1971 = A. Henry, *Métonymie et métaphore*, Paris 1971.
- Henry 1998 = A. Henry, *Contributions à la lecture de Rimbaud*, Bruxelles 1998.
- Hytier 1957 = P. Valéry, *Œuvres*, I, Éd. ét. et ann. par J. Hytier, Paris 1957.
- Hytier 1960 = P. Valéry, *Œuvres*, II, Éd. ét. et ann. par J. Hytier, Paris 1960.
- Izambard 1946 = G. Izambard, *Rimbaud tel que je l'ai connu*, Paris 1946.
- Le Bas – Fix 1843 = Eschyle, *Prométhée enchaîné*, par Le Bas et T. Fix, Paris 1843.
- Le Dantec – Borel 1962 = P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, Texte ét. et ann. par Y.-G. Le Dantec, Éd. révisée par J. Borel, Paris 1962.
- Le Guern 2000 = B. Pascal, *Œuvres complètes*, II, Éd. prés., ét. et ann. par M. Le Guern, Paris 2000.
- Leprévost 1847 = Homère, *Iliade*, éd par Ch. Leprévost, Paris 1847.
- Levaillant – Moulinier 1951² = Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, par M. Levaillant et G. Moulinier, Paris 1951².
- Martignoni 1981 = V. Cardarelli, *Opere*, a c. di C. Martignoni, Milano 1981.
- Marzullo 1993 = B. Marzullo, *I sofismi di Prometeo*, Firenze 1993.
- Materne 1860 = Eschyle, *Les Sept contre Thèbes*, Traduit par A. Materne, Paris 1860.
- Mazon 1920 = Eschyle, I, *Les Suppliants – Les Perses – Les Sept contre Thèbes – Prométhée enchaîné*, Texte ét. et tr. par P. Mazon, Paris 1920.
- Mazon 1961 = Homère, *Iliade*, III, Texte ét. et tr. par P. Mazon, Paris 1961.
- Müller 1867² = M. Müller, *Science du langage*, tr. par G. Harris et G. Perrot, Paris 1867².
- Murat 2000 = M. Murat, *Rimbaud et le vers libre. Remarques sur l'invention d'une forme*, Revue d'Histoire Littéraire de la France 2, 2000, 255-76.
- Murat 2002 = M. Murat, *L'art de Rimbaud*, Paris 2002.
- Pirmez 1932 = O. Pirmez, *Jours de solitude*, Bruxelles 1932 (1869¹).
- Py 1969 = A. Rimbaud, *Illuminations*, Texte ét., ann. et comm. par A. Py, Genève 1969.
- Quinet s.d. = E. Quinet, *Œuvres complètes. Prométhée. Les Esclaves*, Paris s.d. (Préface 1838).
- Rastier 2011 = Fr. Rastier, *Rimbaud, 'Marine'. Formes et rythmes sémantiques*, dans Ch. König – H. Wismann (éd. par), *La lecture insistante. Autour de Jean Bollack*, Paris 2011, 337-64.
- Robaey 1983 = J. Robaey, *La sentenza e la chiusa epica (Virgilio e Omero). Prove per l'enjambement*, QUCC, n.s. 14, 1983, 113-28.

Rimbaud et Eschyle

Robaey 1989-91 = J. Robaey, *Nota sull'“enjambement” nell'area francofona. I critici Boscaven, Verhaeren, Thomas (e Mockel)*, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università della Basilicata 1989-91, 169-73.

Robaey 2005a = J. Robaey, *L'antico nel moderno. Due studi su Rimbaud e Beckett*, Università di Ferrara, Facoltà di Lettere e filosofia, Ferrara 2005.

Robaey 2005b = J. Robaey, *La retorica come desiderio*, Memorie scientifiche, giuridiche e letterarie dell'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena, Serie VIII, Vol. III, Fasc. II, 2005, 557-634.

Robaey 2009 = J. Robaey, *Le vers libre et ses frontières*, dans C. Boschian-Campaner (éd. par), *Le vers libre dans tous ses états. Histoire et poétique d'une forme (1886-1914)*, Paris 2009, 159-79.

Scott 1990 = C. Scott, *Vers libre. The Emergence of Free Verse in France 1886-1914*, Oxford 1990.

Schaeffer 1973 = A. Rimbaud, *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*, Éd. et comm. par G. Schaeffer, Genève 1973.

Tadié 1988 = Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I-III, Éd. publiée sous la dir. de J.-Y. Tadié avec la collaboration de D. Kaotipaya – T. Laget – P.-L. Rey – B. Roger, Paris 1988.

Thibaudet – Dumesnil 1951 = G. Flaubert, *Œuvres*, I, par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris 1951.

Thomas 1943 = L.-P. Thomas, *Le vers moderne. Ses moyens d'expression, son esthétique*, Bruxelles 1943.

Trousseau 1976 = R. Trousseau, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, I-II, Genève 1976.

Verluyten 1989 = S.P. Verluyten, *L'analyse de l'alexandrin. Mètre ou rythme?*, dans M. Dominicy (éd. par), *Le souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique*, Bruxelles 1989, 31-74.

Abstract: Rimbaud's *Marine (Illuminations)*: verses or prose? The question is bound to the use of the (double) metaphor *earth – sea*, on which some light is shed on the ground of Rimbaud's debts towards Aeschylus's *Prometheus*. Besides, the paper addresses the problem of a possible overcoming of rhetorical figures in Rimbaud's verses.

Keywords: Rimbaud, Aeschylus, Tradition, Rhetoric, Metrics.

Finito di stampare il 31 agosto 2018