

## L'ÉPITHÈTE CHEZ RIMBAUD

Par l'épithète il faut comprendre aussi bien l'adjectif que le substantif qui définit un autre substantif. Dans ce cas — là il joue le même rôle qu'un adjectif qualificatif. La limite entre le nom et l'adjectif est bien fluide, car l'un peut devenir l'autre, et inversement<sup>1</sup>. Voilà pourquoi les nombreux grammairiens les rangent tous les deux dans les catégories nominales. Ce point de vue est reconnu dans la présente étude.

La langue classique était pauvre en épithètes se conformant ainsi au précepte de Du Bellay qui condamnait leur usage abusif. De même, Voltaire s'est montré méfiant envers l'adjectif en disant dans une boutade: „Quoique l'adjectif s'accorde avec le substantif en genre, en nombre et en cas, néanmoins l'adjectif et le substantif ne se conviennent pas toujours“<sup>2</sup>. L'abus des adjectifs enlève au nom son éclat, sa valeur propre, finit par l'étouffer complètement. Pourtant, chaque époque littéraire se caractérise par un autre type d'adjectif. Le XVII<sup>e</sup> siècle, préoccupé de l'analyse psychologique, suivait le précepte des précieux et préférait toujours l'épithète vague, générale, abstraite. Le XVIII<sup>e</sup> siècle n'a pas montré plus de compréhension pour la faculté visuelle et a donné „l'impression d'une littérature d'aveugle“<sup>3</sup>. Les romantiques, les premiers, ont fait de l'épithète, surtout de l'épithète concrète, un des principaux instruments de leur style, nécessaire pour la formation d'une image, élément primordial de la

<sup>1</sup> J. Marouzeau, *Précis de stylistique française*, Paris, 1946, p. 142; J. Marouzeau, *Notre langue*, Paris 1955, p. 144; G. Gougenheim, *Système grammatical de la langue fr.*, Paris 1939, p. 4; A. Dauzat, *Grammaire raisonnée de la langue fr.*, Lyon 1947, p. 112.

<sup>2</sup> Fr. Boillot, *Le rôle de l'adjectif en français*, La français mod., janvier 1953.

<sup>3</sup> R. de Gourmont, *Esthétique de la langue fr.*, Paris 1955, p. 196.

nouvelle poésie. Cette image était peinte avant tout à l'aide d'une phrase de description sans verbe, dont l'emploi littéraire date de cette époque<sup>4</sup>. L'image, élément important de la poésie romantique, est devenue essentielle dans la poésie des symbolistes et des surréalistes. On peut dire que leurs poèmes ne sont plus qu'images, métaphores, comparaisons, où il ne faut chercher ni logique ni loi.

Les épithètes ont pour but de former la vision personnelle du poète qui choisit dans le langage commun „ses adjectifs“ (comme le disait Anna de Noailles)<sup>5</sup>. Leur choix fournit deux témoignages sur le poète: l'un sur la nature de sa sensibilité personnelle, l'autre sur son pouvoir de représentation: il doit opter pour l'abstrait ou pour le concret<sup>6</sup>.

Rimbaud, ce grand „voyant“, „ce puissant imaginaire“<sup>7</sup>, a toujours goûté les sensations visuelles, ce qui fut pour lui sa jouissance préférée<sup>8</sup>. C'est pourquoi il a fait de l'image le premier instrument de sa poésie; son image est prise à l'état de concentration, d'intensité suggestive qui exclut tout élément étranger aux sens. Le poème devient ainsi une simple juxtaposition d'images d'ordre différent: Les seuls jeux de l'image pure contribuent à former une poésie qui ne doit rien à la raison ni au sentiment. De cette façon Rimbaud atteint presque la limite de la poésie pure dans ce qu'elle a de néfaste, de destructif pour le poète et la poésie. L'existence humaine est sacrifiée au „sommambulisme poétique“, à „l'hallucination des mots“<sup>9</sup>, où la présence active du poète disparaît, où le poète se fond, „se baigne dans le poème“<sup>10</sup>.

<sup>4</sup> M. Cohen, *Autour de la révolution romantique, Grammaire et style*, Paris 1954, p. 92.

<sup>5</sup> E. de la Rochefoucauld, *Avenir de la poésie et le langage dans Poésie et langage*, Dilbeck (Bruxelles), 1954, p. 131.

<sup>6</sup> Fr. Boillot, op. cit., „Le français mod“, juillet 1952.

<sup>7</sup> P. Claudel, *Préface aux oeuvres d'A. Rimbaud dans Positions et propositions*, Paris 1944, p. 139.

<sup>8</sup> E. Delahaye, „*Les Illuminations*“ et „*Une Saison en enfer*“ de Rimbaud Paris 1927 p. 28.

<sup>9</sup> H. Mondor, *Rimbaud ou le génie impatient*, Paris 1955, p. 208.

<sup>10</sup> *Le Bateau ivre*.

Dans une poésie pareille l'épithète tient une place d'honneur, surtout l'épithète de couleur. On trouve parfois chez Rimbaud l'utilisation des correspondances baudelairiennes entre sons, couleurs, parfums, mais c'est avant tout l'emploi des couleurs en images naïves, en bariolage facile qui sera l'un des signes de sa note personnelle. Mondor veut y voir l'influence de Gautier qui a confessé lui-même: „Mon ouïe s'est prodigieusement développée, j'entendais les bruits des couleurs: des sons verts, rouges, bleus, jaunes m'arrivaient par ondes parfaitement distinctes“<sup>11</sup>. Cette influence est bien probable, car en Rimbaud se retrouve la plupart des voix de son époque, dont il fut un écho plus ou moins distinct, surtout dans la première période de sa formation.

Dans la création poétique de Rimbaud on peut distinguer nettement trois périodes: celle de ses *Premiers vers*, éclosion brusque d'un génie mâle, violent, souvent brutal et cynique, dominé par les influences étrangères dont il se libère peu à peu; celle des *Illuminations* marquée par une accalmie intérieure qui est la période de maturité poétique — époque des visions, des hallucinations d'où toute valeur rationnelle, logique est exclue; enfin celle de *Une Saison en enfer* qui a été „le formidable refus de la poésie“<sup>12</sup>, de sa conversion à la réalité. Cette chronologie secondée par l'examen interne des oeuvres de Rimbaud a été mise en doute en 1949 par Henry de Bouillane de Lacoste dans une thèse sur *Rimbaud et le problème des „Illuminations“*. Reprenant l'idée de Verlaine il veut prouver que *Les Illuminations* sont postérieures à *Une Saison en enfer*. En se basant sur l'expertise graphologique il démontre que les manuscrits qui nous sont parvenus ont été recopiés après 1873<sup>13</sup>. Pourtant cela ne démontre nullement que ces textes ont été composés après *une Saison en enfer*, car ils ne comportent presque pas de ratures, ils pouvaient donc être des copies postérieures aux brouillons. Cette nouvelle chronologie a suscité de nombreux articles et travaux. Certains se sont rangés du côté de Henry

<sup>11</sup> H. Mondor, op. cit. p. 204.

<sup>12</sup> Fr. Ruchon, *Jean Arthur Rimbaud*, Paris 1929, p. 147.

<sup>13</sup> A. Rimbaud, „*Illuminations*“, *Introduction et Notes* par H. de Bouillane de Lacoste, Paris, 1949, Préface et Introduction passim.

de Bouillane de Lacoste (Nadeau, Chassé, Lalou, Laprade, Carré, Saillet, Mahu, Mondor), d'autres lui ont fait opposition (Breton, Béguin, de Renéville, Etiemble, Pastoureau, Patri)<sup>14</sup>. La chronologie généralement admise, celle qui place *Une Saison* après *Les Illuminations* est tout d'abord confirmée par la critique interne des poèmes qui marquent une évolution logique de la pensée du poète. Ensuite elle est appuyée par le témoignage d'Ernest Delahaye, ami de Rimbaud, sur l'écriture du poète qui ne devait pas varier beaucoup à partir de 1871<sup>15</sup>. Voilà donc les raisons qui nous ont obligés à adopter la chronologie classique qui explique si bien l'évolution intime de Rimbaud.

Chacune de ces périodes, conforme à la disposition intérieure du poète, a une langue différente. Celle des *Premiers vers* et des poésies de jeunesse que Rimbaud a demandé à Demeny de brûler et que l'édition faite par Paterné Berrichon a rejetés en appendice, démontre un langage débordant de vie, souvent brutal, cynique, dévergondé. On sent que le jeune mâle libéré de toute contrainte, révolté contre toute autorité, laisse couler les flots de sa vitalité pour ressentir un soulagement. A cette exubérance est mêlé le plaisir d'„épater le bourgeois“, de le scandaliser par des propos scabreux, souvent vulgaires, d'un goût douteux. D'autre côté, le jeune Rimbaud est tout d'abord sous une forte influence littéraire de Banville, de Hugo, de Coppée, et forme un vocabulaire imité d'eux. Mais peu à peu il s'en libère, sa personnalité s'affermir et à dix-sept ans il est déjà lui-même. C'est la période des *Illuminations* qui commence où la langue devient plus sobre, plus pure, plus personnelle, mais elle s'allume de toutes les couleurs, devient un vrai „parler visible“<sup>16</sup>. On voit encore ci et là des reflets de ses lectures, mais en général la personnalité du poète est déjà formée. Enfin *Une Saison en enfer*, cette terrible confession et négation des valeurs poétiques, présente pêle — mêle des visions chaotiques, frénétiques, des scènes grotesques et désordon-

<sup>14</sup> Etiemble, *Le mythe de Rimbaud, Genèse du mythe*, Paris 1954, p. 333.

<sup>15</sup> Ernest Delahaye, *Rimbaud*, Paris 1923, p. 203.

<sup>16</sup> Claudel, op. cit. p. 58.

nées. Combien de mouvement! — en même temps une langue extrêmement condensée, mais des phrases sans liens logiques, décousues. Ce ne sont plus les images, ce sont les scènes vivantes où le verbe domine. Plus d'école, plus de maître, il est enfin lui — même dans l'idée et dans la forme.

Dans le domaine de l'épithète la première période est particulièrement variée. Elle dénote certains travers de l'école symboliste, comme une certaine tendance au rare, au recherché, aux innovations lexicologiques, „la pacotille et la verroterie du style“<sup>17</sup> qui ne dure que l'espace d'une mode littéraire. Au fur et à mesure que son génie et sa pensée se fortifient et prennent de l'ampleur, Rimbaud abandonne ces petites singularités. Ces innovations lexicologiques ont, d'après Ruchon, „une valeur syntaxique et concourent, entre autre, à économiser la matière verbale, à concentrer fortement l'expression de sa pensée“<sup>18</sup>. Mondor, par contre, y voit un désir de se singulariser, de se faire remarquer<sup>19</sup>, ce qui correspond d'ailleurs à la tendance constante de son caractère. Parmi ces épithètes il faut distinguer tout d'abord les adjectifs négatifs, fréquents chez les symbolistes, comme *illuné* et *irréveillé*: E. Noulet considère „illuné,“ comme un adjectif „positif“ — „baigné de la lumière lunaire“<sup>20</sup>.

Devant le sommeil bleu des rideaux *illunés* (*Premières communions*)

Aveugle *irréveillé* aux immenses prunelles noires (*Soeurs de charité*).

Un groupe très important ce sont les épithètes savantes, calques latins, pour lesquels les symbolistes avaient un goût particulier (Laforgue, Kahn, Paul Adam)<sup>21</sup>. D'autre côté, on peut y voir aussi le reflet des préoccupations personnelles du poète (premier prix du latin au lycée) et une certaine tendance à se re-

<sup>17</sup> Fr. Ruchon, op. cit. p. 169.

<sup>18</sup> Idem, p. 169—170.

<sup>19</sup> Mondor, op. cit. p. 131.

<sup>20</sup> E. Noulet, *La premier visage de Rimbaud*, Bruxelles, Palais des Académies 1953, p. 97.

<sup>21</sup> Fr. Ruchon, op. cit. p. 173.

mettre“ dans le courant de sensibilité artistique de l'antiquité<sup>22</sup>. Ces latinismes apparaissent déjà dans les *Etrennes des orphelins*, qui datent de 1869, et continuent à travers tous les *Premiers vers* en prenant de l'importance.

Ni bien fermé le seuil à la bise hivernale (*Etrennes des orphelins*).

Un hydrolat *lycrymal* lave (*Mes petites amoureuses*)

(Les fleurs) D'astres *lactés* et les essais d'astéroïdes (*L'homme juste*)

Où des pleurs d'or *astral* tombaient des bleus degrés (*Paris se repeuple*)

De fleurs de chair au bois *sidéral* déployés (*Poète de sept ans*)

Avalez, pour la Reine aux fesses *casquantes*. (*Paris se repeuple*)

Dont bombinent tes bleuions *aurorales* (*Mains de Jeanne-Marie*)

Les Anges, les Jésus et ses Vierges *nitides* (*Premières communions*)

Pleurs de nuits *estivales* (*Soeurs de charité*)

Avec tendresse après la science aux bras *almes* (*idem*)

De la mer infusé d'astres et *lactescent* (*Bateau ivre*)

Vibrements *divins* des mers *virides* (*Sonnet des voyelles*)

Dans *Les Illuminations* cette tendance à se servir des calques latins continue, mais leur nombre diminue. Ce sont le plus souvent les mêmes qu'à la première période.

La rame *viride* du bois (*Silence*)

Or, ni *fériale*,

Ni *astrale* n'est

La brume qu'exhale

Ce *nocturne* effet (*idem*)

Est-elle *almée* (même titre)

Les énergies *chorales* et *orchestrales* (*Solde*)

Les flottés *orphéoniques* (*Villes II*)

*Une Saison en enfer*, qui est la période la plus personnelle du poète, ne présente point de ces latinismes rares. Le poète ne re-

<sup>22</sup> E. Delahaye, *Rimbaud*, p. 83.

cherche plus l'artifice, il doit se délivrer du fardeau qui lui pèse tant et il le fait spontanément, libéré enfin de l'obsession hallucinatoire.

Au groupe d'épithètes rares il faut ajouter les néologismes personnels de Rimbaud, comme *pioupiesque* formé de *pioupiou* avec le sens de *soldatesque*, donc une nuance nettement péjorative, que le mot *pioupiou* ne possède pas; *clarteux* formé de *clarté* avec la valeur de *transparent*, et *nacreux* de *nacre* au sens de *irisé*.

Ithyphaliques et *pioupiesques*

Leurs quolibets l'ont dépravé (*Le coeur volé*)

L'hydrogène *clarteux* (*Antique II*)

Glaciers, soleil d'argent, flots *nacreux*, cieux de braises (*Bateau ivre*)

Rimbaud a introduit aussi dans ses poésies un certain nombre de provincialismes, de tournures familières du parler ardennais, comme *darne*, *fuireux*, *tendronnier*,

Lui darde une migraine et fait son regarde *darne* (*Accroupissements*)

Des noeuds de mûriers noirs et de rosiers *fuireux* (*Premières communions*)

Sous l'arbre *tendronnier* qui bave (*Mes petites amoureuses*)  
De cette façon Rimbaud s'éloigne de la convention poétique pour rapprocher la langue de la poésie de celle de la prose. Cette tendance devient encore plus nette par l'introduction dans ses poésies des épithètes triviales, déplaisantes, souvent même dégoûtantes et vulgaires qui traduisent si bien la révolte de ce jeune être contre l'ordre établi. Il les affiche même avec un certain plaisir. „C'est presque le transport d'une satisfaction organique“<sup>23</sup>.

Nos doux représentants qui nous trouvent *crasseux* (*Forge-ron*)

Avec ses murs *lépreux* (*idem*)

Dans un *hideux* amour (*Bal des pendus*)

Bavant la foi de sa bouche *édentée* (*Châtiment de Tartuffe*)

Ulcère plus *puant* à la Nature verte (*Paris se repeuple*)

<sup>23</sup> J. Rivière, *Rimbaud*, Paris s. d. p. 15.

Elle se secouera de vous, *hargneux, pourris* (idem)  
 Ce ton change dans *Les Illuminations* d'où les mots grossiers sont absents.

La grande nouveauté de Rimbaud est d'avoir introduit le lexique scientifique et tout d'abord médical, ce qui a été défendu par l'école classique. Les noms sont de beaucoup les plus nombreux, mais on trouve aussi certains adjectifs.

Corps *remagnétisé* pour les énormes peines (*Paris se repeuple*)

*Syphilitiques*, fous, rois, pantins, ventriloques (idem)

Ils ont greffé dans les amours *épileptiques* (*Assis*)

Leurs pieds aux barreaux *rachitiques* (idem)

Plaquant leurs pieds *tors* (idem)

Ils rêvent sur leurs bras de sièges *fécondés* (idem)

J'ai suivi, des mois pleins, pareille aux vacheries *hystériques* (*Bateau ivre*)

Et leurs doigts *électriques* et doux (*Chercheuses de poux*)

J'aurai des sursauts *stomachiques* (*Le cœur volé*)

Dans *Les Illuminations* les mots médicaux disparaissent pour faire place aux mots techniques et ils n'apparaissent plus dans la poésie de Rimbaud. Ce goût passager pour l'anatomie et la physiologie peut s'expliquer par l'intérêt que portent d'habitude à ces disciplines les garçons à l'âge de puberté, ce qui était le cas de Rimbaud. Ces connaissances une fois acquises, il les délaisse et cesse de s'y intéresser. Voici quelques exemples des mots techniques:

Et la nouveauté *chimique* (*Mouvement*)

A la lumière *diluviennne* (idem)

La route *hydraulique motrice* (idem)

Les horreurs *économiques* (*Soir historique*)

Cette introduction des mots „anti-poétiques“ manifeste, d'un côté, le mépris des conventions poétiques, de l'autre, elle marque le penchant du poète au moderne, au nouveau qu'il va exprimer si nettement dans *Une Saison en enfer*. De cette façon Rimbaud se met résolument du côté de „l'anti-classicisme“, de la liberté poétique complète qui réclame le droit de cité à tout mot, même le plus répugnant. Pourtant, il ne faut pas y voir un programme po-

étique. Rimbaud est loin d'agir d'après un système. C'est tout simplement l'expression de son attitude personnelle en face du monde bourgeois, de sa révolte contre l'ordre établi. Il veut scandaliser son lecteur bien — pensant et il en tire une satisfaction visible.

Les épithètes de couleur sont les plus nombreuses et en même temps les plus caractéristiques. Dès le début, elles se manifestent dans la création poétique de Rimbaud d'une façon bien marquée pour lui donner, dans la suite, ce caractère visuel, plastique qui deviendra sa note personnelle. „Les couleurs chez lui ne sont pas froides et plaquées, comme chez les Parnassiens, elles fulgurent, se meuvent, entraînées dans le tourbillon de son monde intérieur dont le ressort puissant et dernier est un sens de dynamisme tel que n'en a possédé aucun poète“<sup>24</sup>. Ce sont des couleurs nettes et même violentes, pas de demi-tons. La couleur est une vraie obsession du poète. Il y est sensible depuis son enfance. „Enfant, certains ciels ont affiné mon optique“<sup>25</sup>. Le fameux *Sonnet des voyelles* est bien le souvenir du premier abécédaire dont les lettres colorées sont restées rivées dans la mémoire visuelle du poète<sup>26</sup>. Cette aptitude à voir les couleurs ne diminue point au cours du travail poétique, bien au contraire, elle va en augmentant et amène le poète à créer de vraies „poèmes-images“, de vraies symphonies en couleurs qui ne sont qu'une succession de notations sensorielles. A ce point de vue *Les Illuminations* marquent l'apogée de cette faculté. C'est l'étape du „voyant“, du „maître en fantasmagories“ dont les hallucinations élargissent les possibilités poétiques et permettent toutes les audaces, Le poète arrive à l'art de virtuose en couleur: il y a des poèmes qui sont de vraies fugues en couleurs, par ex. *Barbare* où le blanc et le rouge dominent, ou *Fleurs* qui sont une vraie cascade de couleurs dont on a quelque peine à soutenir l'éclat. Il ne faut pas y chercher quelque idée logique. Il s'agit tout simplement d'une vision du monde que Rimbaud a rapporté de là-bas; c'est-à-dire de l'inconnu. Le poète, „voleur de feu“, tel un Prométhée moderne, reçoit une vision: „Si ce qu'il rapporte

<sup>24</sup> Ruchon, op. cit. p. 118—119.

<sup>25</sup> *Illuminations, Jeunesse.*

<sup>26</sup> Ruchon, op. cit. p. 122 et C. A. Hackett, op. cit. p. 118.

de là-bas a forme, il donne forme, si c'est informe, il donne de l'informe"<sup>27</sup>. La qualité principale d'un poète c'est d'être un visionnaire, un voyant: „Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens"<sup>28</sup>. R. de Renéville voulait voir l'origine de la „méthode“ de Rimbaud dans les religions de l'Inde. Pourtant, il faut reconnaître plutôt avec Robert Goffin que „la voyance fut pour Rimbaud ce qu'elle est exactement pour les surréalistes, un moyen d'investigation, une méthode de contrôle, un instrument de captation merveilleux“... „qui devait permettre au poète de reculer les limites de la Beauté“<sup>29</sup>.

Ces images doivent être exprimées dans „un verbe poétique accessible à tous les sens“<sup>30</sup>. Ceux-ci sont très inégalement développés chez Rimbaud. „Il existe surtout par la vue — de sa chair ou de son esprit. L'ouïe sait aussi lui procurer des sensations, mais souvent ce sont des sensations visuelles le son se transposant en images. L'odorat est peu actif, il faut, pour qu'il les perçoive et les enregistre, des odeurs fortes, ammoniacales, par exemple... Mais rarement il songe à l'existence du toucher et moins encore à celle du goût“<sup>31</sup>. Toutes les sensations se réduisent donc à celles de la vue les sons prenant aussi les couleurs, comme dans le *Sonnet des voyelles*<sup>32</sup>. Les images-visions sont souvent incompréhensibles. Cette difficulté est due tout d'abord à l'excessivité des images<sup>33</sup>, à la réduction au minimum de la matière verbale ensuite<sup>34</sup>.

<sup>27</sup> Lettre à P. Demeny, le 15 mai 1871 dans J. M. Carré, *Lettres de la vie littéraire d. A. Rimbaud*, Paris 1931.

<sup>28</sup> Idem.

<sup>29</sup> Robert Goffin, *Rimbaud vivant*, Paris 1937 p. 79 et p. 117.

<sup>30</sup> *Alchimie du verbe*.

<sup>31</sup> Claude E. Magny, *Arthur Rimbaud. Poètes d'aujourd'hui*, Paris 1956, p. 29—35. Un cas analogue semble être offert dernièrement par Minou Drouet, mais cette fois-ci avec la prépondérance de l'ouïe: „Je percevais les vibrations que chantent les couleurs et les odeurs“ (Article du professeur Pasteur Valéry-Radot dans les „Nouvelles Littéraires“ du 15 déc. 1955).

<sup>32</sup> Yerta Méléra, *Rimbaud*, Paris 1930, p. 197.

<sup>33</sup> J. H. Lacambre, *Instabilité mentale à travers l'oeuvre de J. A. Rimbaud*, Lyon 1923, p. 48.

<sup>34</sup> Ruchon, op. cit. p. 195.

Certaines tonalités ont la préférence marquée du poète: ainsi, le vert qui deviendra la couleur rimbaldienne par excellence. C. A. Hackett dans *Rimbaud l'enfant* a compté 48 références au vert<sup>35</sup>. L'univers pour Rimbaud est teint presque uniquement de vert qui est la couleur de la nature: „Son domaine, azur et verdure insolents“<sup>36</sup>:

Ulcère plus puant à la Nature verte (*Chant de guerre*)

Devant les azurs verts (*Bateau ivre*)

Dans la feuillée, écrin vert taché d'or (*Tête de faune*)

Où le sol palpait, vert, sous ses pieds de chèvre (*Soleil et chair*)

De chaque branche gouttes vertes (*Ce que retient Nana*)

Sur les bancs verts (*A la musique*)

Le long des gazons verts (*idem*)

Sous les marronniers verts (*idem*)

On va sous les tilleuls verts de la promenade (*Roman*)

J'ai rêvé la nuit verte (*Bateau ivre*)

Pâle dans son lit vert (*Dormeur du val*)

Dans *Les Illuminations* il est moins fréquent:

Ce paquet blanc, vert, et gras (*Honte*)

Les velours verts (*Fleurs*)

Par un brouillard d'après-midi tiède et vert (*Larme*)

Les robes vertes et déteintes des fillettes (*Mémoire*)

Banc vert où chante au paradis d'orange (*Bruxelles*)

Le vert peut prendre aussi une valeur symbolique. D'après C. A. Hackett<sup>37</sup> le vert symbolise la virginité aussi bien que la jeunesse, comme chez Baudelaire. C'est la couleur de l'esprit de Rimbaud laissé intact par la vie, de l'auberge magique de la pureté. Dans *Une Saison en enfer* le vert, apparaît une seule fois, car Rimbaud ne croit plus à son monde d'autrefois dont le vert dominant symbolisait la virginité<sup>38</sup>. Cette interprétation doit être complétée par une autre: le poète emploie cet adjectif aussi avec la valeur ironique, malicieuse, parfois méchante:

<sup>35</sup> A. C. Hackett, „Rimbaud l'enfant“. Paris 1948 p. 127.

<sup>36</sup> „Illuminations“, *Enfance*.

<sup>37</sup> C. A. Hackett, *Le lyrisme de Rimbaud*, Paris 1938, p. 134.

<sup>38</sup> *idem*, p. 144.

Et les Assis, genoux aux dents, *verts* pianistes (*Assis*)

Noirs de loupes, grêlés, les yeux cerclés de bagues *vertes* (*idem*)

Sourires *verts*, les dames des quartiers élégants (*Les pauvres à l'église*)

C'est une petite vengeance de Rimbaud sur les bibliothécaires de Charleville qui ne voulaient pas lui prêter des livres sans contrôle, et une attaque contre les dames de bourgeoisie.

Dans *Les Illuminations* l'acceptation symbolique, quelquefois avec la même nuance ironique, se rencontre aussi:

Ces lèvres *vertes* (*Métropolitain*)

L'Absinthe aux *verts* piliers (*Comédie de la soif, Amis*)

Jamais l'auberge *verte*

Ne peut bien m'être ouverte (*Comédie de la soif, Le pauvre songe*)

A côté du vert on trouve le bleu qui, rare encore dans les *Premiers vers*, va dominer dans *Les Illuminations*. Le bleu, c'est le ciel, c'est l'eau, c'est la couleur des yeux. „Azur et Onde communient“ (*Patience*).

Tandis que de leurs grands yeux *bleus* (*Etrennes des orphélins*)

Dans les soirs *bleus* d'été (*Sensation*)

Et tout l'Océan *bleu* (*Soleil et chair*)

Des flots *bleus* (*idem*)

Le long des fleuves *bleus* (*idem*)

Que tache le flot lourd de ses longs cheveux *bleus* (*idem*)

Et l'infini terrible effare ton oeil *bleu* (*Ophélie*)

Du bon matin *bleu* (*Ce qui retient Nana*)

Ivre du sang

Qui coule *bleu* sous ta peau blanche (*idem*)

Les bons vergers à l'herbe *bleue* (*idem*)

Et la nuque baignant dans le frais cresson *bleu* (*Dormeur du val*)

Les immobilités *bleues* (*Bateau ivre*)

Dans *Les Illuminations* la prépondérance du bleu est nette. La couleur prend parfois des teintes nuancées.

La chambre est ouverte au ciel *bleu turquin* (*Jeune ménage*)

Sa cornette *bleue* (*Devotion*)

Aux premières heures *bleues* (*Est-elle almée*)

L'abîme fleurant et *bleu* là-dessous (*Génie*)

Les juments *bleues* et noires (*Ornières*)

Un dieu aux énormes yeux *bleus* (*Fleurs*)

L'eau est grise et *bleue* (*idem*)

*Une Saison en enfer* est beaucoup plus pauvre en épithètes et surtout en épithètes de couleur.

L'époque des visions est finie, c'est le renoncement à la poésie, son refus définitif. On trouve seulement quelques exemples du bleu.

Tu plaisantais sur leurs yeux *bleus* aveugles, sur les linges blancs ou *bleus* (*Cette saison, la piscine...*)

L'œil *bleu* blanc (*Mauvais sang*)

Le ciel *bleu* (*idem*)

Le bleu peut avoir aussi une valeur symbolique assez proche de celle du vert sans toutefois exprimer quelque ironie. C'est au contraire une nuance nettement bienveillante, une nostalgie juvénile, un rêve d'adolescent.

Où mille diables *bleus* dansent dans l'air (*Bruxelles*)

Devant le sommeil *bleu* des rideaux illunés (*Premières comunions*)

L'éveil jaune et *bleu* (*Bateau ivre*)

Ces rayons *bleus* (*Métropolitain*)

Le vert et le bleu sont intimement liés chez Rimbaud de façon à prendre la valeur réciproque, par ex.

Les bons vergers à l'herbe *bleue* (*Ce qui retient Nana*)

Et la nuque baignant dans le frais cresson *bleu* (*Dormeur du val*)

J'ai rêvé la nuit *verte* aux neiges éblouies (*Bateau ivre*)

L'eau *verte* pénétra ma coque de sapin (*idem*)

Dévorant les azurs *verts* (*idem*)

Ces couleurs représentent les trois éléments de la nature, amie et confidente du poète: la terre avec toute l'exubérance de floraison et de verdure, le ciel, unique témoin de ses vagabondages, et l'eau, la mer ou le fleuve, dont le mouvement éternel convenait si bien à son âme tourmentée. Chacun de ces éléments parlait au poète un langage aux tons divers.

Dans les *Premières poésies* de Rimbaud deux autres couleurs se retrouvent encore, c'est le blanc et le noir. Le poète se plaît à accumuler ces tonalités de façon à transformer certains poèmes en vraies symphonies en blanc (*Ophélie*) ou en noir (*Bal des pendus*) et contribue ainsi à créer l'atmosphère voulue. Il faut y voir peut-être l'influence de Gautier. Ces deux couleurs resteront toujours dans la palette de Rimbaud, mais à l'époque des *Illuminations* elles seront dominées par d'autres, plus vives, plus intenses.

Sous le long rideau *blanc* qui tremble et se soulève (*Etrennes*)

*Blanche* sous le soleil, la voile de Thésée (*Soleil et chair*)

La *blanche* Ophélie flotte comme un grand lys (*Ophélie*)

(Ophélie) Passe, fantôme *blanc* sur le long fleuve noir (idem)

O *pâle* Ophélie, belle comme la neige (idem)

Sur les crânes la neige applique un *blanc* chapeau (*Bal des pendus*)

Son museau *blanc* (*Ce qui retient Nana*)

Nous reprendrons la route.

*Blanche* qui court (*Ce qui retient Nana*)

La chair de leur cou *blanc* (idem)

Ils voient le fort bras *blanc* (*Effarés*)

L'acceptation concrète l'emporte nettement sur la valeur symbolique qui n'est, d'ailleurs, qu'un aspect de la sensibilité personnelle du poète. Celle-ci teint les sensations de différentes couleurs. Le blanc signifie la jeunesse, la naïveté, l'innocence, ce qui ne présente aucune originalité.

(Les enfants) Dorment leur doux sommeil plein de *visions blanches* (*L'étrennes des orphelins*)

Les larmes *blanches* (*Barbare*)

Vers la chandelle, aux trous du toit, coulait l'air *blanc* (*Premières communions*)

Les *blanches* nations en joie (*Adieu*)

Un nid de bêtes *blanches* (*Enfance*)

Le noir se présente aussi sous ces deux aspects. Voici quelques exemples de son emploi concret.

De petits cadres *noirs* (*Etrennes des orphelins*)

Dans cette terre *noire* (*Forgeron*)

Sur son char d'or bordé de *noirs* raisins (*Soleil et chair*)

Sur l'onde calme et *noire* (*Ophélie*)

Au gibet *noir* (*Bal des pendus*)

Ses petits pantins *noirs* (*idem*)

Comme les orgues *noirs* (*idem*)

Sa chaste robe *noire* (*Châtiment de Tartuffe*)

Ton grand oeil *noir* (*Ce qui retient Nana*)

(Populace) De démons *noirs* et de loups *noirs* (*Rêvé pour l'hiver*)

Sous leur vieux bonnet *noir* (*Le mal*)

Chemine en *noirs* (*Rage de César*)

*Noir* laideron (*Mes petites amoureuses*)

Quand s'ouvrent lentement tes grandes portes *noires* (*Buffet*)

L'emploi symbolique est de beaucoup plus rare. Le noir signifie alors le mystère, le désespoir, le macabre, ce qui est tout à fait banal.

Mes faims, c'est les bouts d'air *noir* (*Fêtes de la faim*)

Pourtant des tics *noir* (*Poète de sept ans*)

Impétueux avec des douceurs virginales et *noires* (*Soeurs de charité*)

Mais la *noire* alchimie et les saintes études (*idem*)

(Serpents) Choient des arbres tordus avec de *noirs* parfums (*Bateau ivre*)

Dans *Les Illuminations*, et surtout dans *Une Saison en enfer*, le nombre d'adjectifs *blanc* et *noir* diminue considérablement au profit des couleurs plus vives. C'est la période des visions, des hallucinations provoquées à l'aide des stupéfiants qui leur donnent, peut-être, ces tonalités criardes, comme cela a été constaté pour les crises d'épilepsie (par. ex. les coloris de la vision dans la *Tentation de Saint Antoine* de Flaubert). Parmi ces teintes vives l'or tient la première place. Cette prodigalité de l'or ne se retrouve que chez Leconte de Lisle. Mondor y voit une obsession causée par la misère, ou bien une représentation du soleil auquel le poète aspirait dans la sombre ambiance de son pays nuageux, ou bien enfin un mot aux sons particulièrement chantants. Cette hantise se retrouve chez Rimbaud — „doreur“ dans tous ses écrits du commencement à la fin de sa production littéraire.

Et sur les lambris d'or (*Forgeron*)

Sur des chapelets clairs grenés de pièces d'or (idem)

Sur son char d'or (*Soleil et chair*)

De son écume d'or (idem)

Et le soleil sablerait d'or fin (*Ce qui retient Nana*)

Le baiser d'or du bois (*Tête de faune*)

Où les pleurs d'or astral tombaient de bleus degrés (*Paris se repeuple*)

Ont-elles fané des fleurs d'or (*Les mains de Jeanne-Marie*)

Ces poissons d'or (*Bateau ivre*)

Million d'oiseaux d'or (idem)

Le courant d'or en marche (*Mémoire*)

Un gradin d'or (*Fleurs*)

Des pièces d'or jaune (idem)

L'aube d'or (*Promontoire*)

Les toits d'or (*Conte*)

Un grand vaisseau d'or (*Adieu*)

A côté de l'or d'autres couleurs chaudes: le rouge et le vermeil, le roux et le rose, le jaune et l'orange, toute une palette très riche et très variée. Rares dans les *Premiers vers* ces tons s'affirment peu à peu pour dominer dans *Les Illuminations*. Ainsi les premières impressions de jeunesse, symbolisées par le vert et le bleu, s'effacent au fur et à mesure que les visions artificielles prennent leur place. Elles transforment les objets réels en leur donnant des vertus surnaturelles et des couleurs enchantées. Ce caractère artificiel a été souligné par le poète lui-même: „J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Moi, moi qui me suis dit mage ou ange“<sup>39</sup>.

Aucun reflet *vermeil* sous la porte n'a lui (*Etrennes des orphelins*)

Et dans le vieux logis, tout est tiède et *vermeil* (idem)

A l'horizon, le ciel est *rouge* d'enfer (*Bal des pendus*)

L'échine est un peu *rouge* (*Venus Anadyomène*)

<sup>39</sup> „Une Saison en enferr“, *Adieu*.

Et mord les fleurs *rouges* (*Tête de Faune*)  
 Au souffle du soupirail *rouge* (*Effarés*)  
 Il a deux trous *rouges* au côté droit (*Dormeur du val*)  
 La *rouge* courtisane aux seins gros de batailles (*Paris se repeuple*)  
 On sent la route *rouge* (*Enfance*)  
 Le pavillon en viande *saignante* (*Barbare*)  
 Les tentures *carminées* (*Royauté*)  
 Une veste *rouge* (*Ouvriers*)  
 Près du lit maternel, sous un beau rayon *rose* (*Etrennes des orphelins*)  
 L'eau du fleuve, le sang *rose* (*Soleil et chair*)  
 Montra son nombril *rose* (*idem*)  
 Entre le laurier *rose* et le lotus jaseur (*idem*)  
 L'hiver nous irons dans un petit wagon *rose* (*Rêvé pour l'hiver*)  
*Roux* laideron (*Mes petites amoureuses*)  
 Collant leurs petits museaux *roses* (*Effarés*)  
 Voici le troupeau *roux* des tordeuses de hanches (*Paris se repeuple*)  
 Une cloche de feu *rose* (*Phrases*)  
 Les robes *rousses* (*Enfance*)  
 Sur le sable *rosé* et *orange* qu'a lavé le ciel *vineux* (*Metropolitain*)  
 Plus *jaune* qu'un louis (*Mémoire*)  
 Des chars chargés d'animaux de bois *doré* (*Génie*)  
 La fille à lèvres *d'orange* (*Enfance*)  
 Cette idole, yeux noirs et crin *jaune* (*idem*)

A côté de cet emploi concret quelques exemples avec la valeur symbolique. A vrai dire, il est difficile de parler de symbole, car la signification de la couleur paraît être plutôt une transposition personnelle du poète, un reflet inconscient et involontaire de l'imagerie fantastique.

Le baiser d'*or* du bois (*Tête de Faune*)  
 Parmi les *rouges* froissements (*Chant de guerre*)  
 Ces parfums *pourpres* du soleil des pôles (*Metropolitain*).  
 Pleins de jolis décrets *roses* (*Forgeron*)

*Une Saison en enfer*, pauvre en épithètes, ne présente que quelques taches plus vives:

Je danse le sabbat dans une *rouge* clairière (*Mauvais sang*)  
La boue *rouge* et *noire* (idem)

Jésus marche sur les ronces *purpurines* (*Nuit de l'enfer*).  
Ces tonalités chaudes et vives reçoivent parfois quelque tache plus sombre, brune ou noire, pour faire ressortir davantage leur éclat.

Les cinq couleurs: le bleu, le vert, le blanc, le noir et le rouge sont relevées par le poète dans son *Sonnet des voyelles*. Il faut y ajouter encore l'or pour former ainsi les couleurs — clefs rimbaldiennes. Cette gamme ne va pas s'enrichir beaucoup au cours de la création poétique. Le poète se servira d'un autre précédé: il opposera les deux tons pour tirer plus d'effet. Ces compositions des couleurs sont presque toujours les mêmes: blanc+noir, bleu+jaune, rouge+noir. Certaines choses reçoivent invariablement la même tonalité, par ex, la boue est rouge et noire.

Ce sont des médaillons argentés, *noirs* et *blancs* (*Etrennes des orphelins*)

De la *nacre* et du *jais* aux reflets scintillants (idem)

Passe, fantôme *blanc*, sur le long fleuve *noir* (*Ophélie*)

Et son ventre *neigeux* brodé de mousse *noire* (*Soleil et chair*)  
(L'empereur) *Bleu* et *jaune*, s'en va raide sur son dada (*Eclatante victoire*)

L'éveil *jaune* et *bleu* des phosphores chantants (*Bateau ivre*)  
(Ni l'une) Ni l'autre fleur: ni la *jaune* qui m'importune,

Là, ni la *bleue*, amis, à l'eau couleur de cendre. (*Mémoire V*)

Cette dernière composition des couleurs se rencontre non seulement sous forme d'adjectifs, mais on la retrouve aussi dans la juxtaposition des objets, par ex. la mer et le sable, le ciel et les étoiles, la chevelure d'or et les yeux bleus. Il paraît que ce sont les variantes de l'éternel leit-motif rimbaldien: l'eau et le soleil. „C'est la mer allée avec le soleil“ (*Eternité*).

Pourtant l'opposition préférée c'est le rouge et le noir. Ces deux couleurs se retrouvent sous de formes différentes.

Tas *sombre* de haillons *saignant* de bonnets *rouges* (*Forgeron*)

Le long de fleuves bleus, rougit les sombres monstres (*Soleil et chair*)

Le gibet noir...

A l'horizon, le ciel est d'un rouge d'enfer (*Bal des pendus*)  
(Leur grand rêve) Sombre et vermeil (*Ce qui retient Nana*)  
Et quelque vigne folle aux noirceurs purpurines (*Premières communions*)

Nuits d'été rouges et noires (*Parade*)

La boue est rouge et noire (*Enfance*)

La boue rouge et noire (*Mauvais sang*)

Les blessures écarlates et noires (*Being beatous*)

Ces lèvres vertes, ces drapeaux noirs, ces rayons bleus, ces parfums pourpres du soleil des pôles (*Métropolitain*)

Cette opposition des couleurs peut être le reflet de deux éléments de la nature, la terre et le feu. Le poète a présenté la terre déjà une fois sous son aspect vert, c'est-à-dire recouverte de verdure et de floraison. Il a vu pourtant aussi la terre nue, boueuse, noire. Cette interprétation paraît plausible, car la nature a été toujours la grande inspiratrice de Rimbaud et c'est dans ses quatre éléments: l'eau, l'air, le feu et la terre qu'il faut chercher la source des couleurs fondamentales du poète.

La palette de Rimbaud est pauvre en demi-tons, en nuances. On trouve seulement quelques adjectifs composés: vert-chou, vert-de-gris et gris — bleu.

Il lisait une Bible à la tranche *vert-chou* (*Poète de sept ans*)

Les cioux *vert-choux* (*Mes petites amoureuses*)

Le traitement différent de l'adjectif *vert-chou* dans le deuxième cas s'explique par les besoins de la rime. *Les cioux vert-choux* rime avec *Vos caoutchoucs*. La versification classique exigeait qu'un mot terminé par s, x, z, ne rimât qu'avec un mot terminé par l'une ou l'autre de ces consonnes. Ainsi Rimbaud a été obligé d'ajouter ce x superflu et incorrect à son adjectif.

La mousse *vert-de-gris* (*Enfance*)

En gros oiseau *gris-bleu* (*Botton*)

Pour ces deux derniers adjectifs Rimbaud suit la règle grammaticale d'après laquelle un nom ou un adjectif ajouté pour préciser la

couleur reste invariable, ainsi que tout adjectif composé. On considère ces mots comme une espèce de complément elliptique.

La couleur est parfois identifiée avec l'objet. Il s'agit surtout des métaux et des pierres précieuses, comme l'or, l'argent, le bronze, le cuivre, l'acier, le diamant, l'émeraude, le cristal, le rubis, le saphir et l'ambre. Il y a aussi quelques bois précieux, comme l'acajou et l'ébène. Ainsi le jaune est représenté par l'or, le bronze et l'ambre; le blanc par l'argent, le cristal et le diamant; le noir par l'ébène; le rouge par le rubis, le cuivre et l'acajou; le bleu par le saphir; le vert par l'émeraude. De cette façon on retrouve les six couleurs fondamentales de Rimbaud.

Des pièces d'or jaune (*Fleurs*)

Les chars d'argent et de cuivre

Les proues d'acier et d'argent (*Marine*)

Ces feux à la pluie du vent de *diamants* (*Barbare*)

Dans les herbages d'acier et d'émeraude (*Mystique*)

Les panaches d'ébène (*Ornières*)

Les disques de *cristal* qui noircissent comme du *bronze* au soleil (*Fleurs*)

Des piliers d'acajou supportant un dôme d'émeraude, des bouquets de satin blanc et de fines verges de *rubis* entourent la rose d'eau (*idem*)

Une diligence de *diamants* (*Villes II*)

Des boulevards de *cristal* (*Métropolitain*)

Son coeur *ambre* (*Dévotion*)

Ces pierres et ces métaux précieux appartiennent au fond commun de tous les symbolistes. C'est l'or et le diamant qui ont eu une fortune particulièrement intéressante (Mallarmé, Valéry) prenant une signification symbolique à côté de leur valeur concrète. Ainsi Rimbaud a contribué à l'élaboration de l'esthétique symboliste et ce n'est pas l'amoindrir que de le relier à ce courant poétique. Il est vrai qu'on a essayé de voir en Rimbaud un génie poétique qui dépasse écoles et courants<sup>40</sup>, mais cette opinion paraît trop personnelle.

<sup>40</sup> C. A. Hackett, „Le lyrisme de Rimbaud” p. 119.

Rimbaud crée certains poèmes dans une seule tonalité par l'accumulation des adjectifs de la même couleur ou des couleurs analogues, ou bien par la réunion des objets pour lesquels la couleur donnée est caractéristique. Ce sont de vraies symphonies en couleurs imitées, peut-être, de Gautier. Ainsi dans *Ophélie*, le poète accumule les épithètes *blanc* et *pâle* à côté des noms: *lys, voile, fantôme, neige, nénuphars*, pour donner l'impression d'une pâle vision de mort. Par contre, dans le *Bal des pendus* le noir est répété presque à chaque strophe à côté de: *sombre funèbre* et *macabre*, des noms comme: *loup, diable, gibet, corbeaux*. L'impression générale est renforcée encore par le contraste avec le ciel d'un rouge d'enfer. Il y a aussi des tableaux plus sereins, plus gais avec toute une gamme de rouge et d'or. Ils forment un cycle de couleur auquel appartiennent *Michel et Christine* où le rouge domine (la toilette rouge, les cieux glacés de rouge, les guerriers rougis, le front rouge), *Barbare* avec le rouge et le blanc (la viande saignante, la soie des mers et des fleurs arctiques, les brasiers pleuvant aux rafales de givre, les feux à la pluie du vent de diamants, les brasiers et les écumes, les glaçons, les larmes blanches, les volcans et les grottes arctiques). Enfin, à l'extrême de cette tendance se trouvent les *Fleurs* où les couleurs forment une vraie cascade, une mosaïque où miroitent l'or, l'argent, le bronze, le vert et le blanc, l'émeraude et le rubis, le noir et le jaune. C'est un choc d'images bariolées qui se suffisent à elles-mêmes pour former un poème-image, d'où toute signification intellectuelle et tout contenu affectif sont exclus. Ces poèmes appartiennent au cycle des „*Illuminations*“, donc à l'époque de la „vo-yance“ où les visions du poète trouvent un dérivatif dans „ce parler visible“<sup>41</sup>. Voilà pourquoi Michaud<sup>42</sup> appelle Rimbaud „poète de l'image pure“.

Il arrive que Rimbaud précise ou renforce l'adjectif par un complément qui est parfois bien développé. Ce procédé n'est pas très fréquent.

<sup>41</sup> P. Claudel, *Positions et propositions*, p. 58.

<sup>42</sup> Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Paris 1947, p. 127.

Dans la feuillée, écrin *vert taché d'or* (*Tête de faune*)

Un sinistre lavoir, toujours *accablé de la pluie et noir* (*Prologue*)

Les marches intérieures *bleuies par ces lueurs d'orages pré-curseurs des éclairs d'enfer* (*idem*).

Tout roule avec des mystères *révoltants de campagnes d'anciens temps, de donjons visités de parcs importants* (*Rivière de Cassis*)

Le poète donne aux adjectifs et surtout aux adjectifs de couleur la forme d'un substantif. C'est un procédé assez fréquent.

Des *jaunes* de brioches aux vitres de papier (*Accroupissements*)

Les yeux perdus aux lointains *blancs* (*Paris se repeuple*)

Loin des *maigres* mauvais et des *méchants* pansus (*Pauvres à l'église*)

Dans la cour où les cieus bas plaquaient d'*ors vermeils* (*Premières communions*)

Dévorant les *azurs verts* (*Bateau ivre*)

Les *verts* et les *rouges* du couchant (*Phrases*)

Je voyais de l'*or* (*Alchimie du verbe, Délires II*)

Un autre procédé consiste à employer l'adjectif de couleur avec la valeur de l'adverbe. On le rencontre seulement dans les *Premières communions*:

Elle avait rêvé *rouge*

et dans le „*Quatrain*“.

L'étoile a pleuré *rose* au coeur de tes oreilles,

L'infini roulé *blanc* de ta nuque à tes reins,

La mer a perlé *rousse* à tes mammes vermeilles,

Et l'homme saigné *noir* à ton flanc souverain.

Cette construction n'est pas étrangère au français, mais quelques expressions mises à part, (par. ex. il voit rouge), l'emploi de la couleur dans cette tournure est plutôt rare. C'est d'habitude un autre adjectif qualificatif qui apparaît: crier fort, parler haut.

Une place à part appartient aux adjectifs *moderne* et *nouveau*, si étonnants dans la langue poétique. On les rencontre déjà dans le poème révolutionnaire *Forgeron* et ensuite dans *Une Saison*. Ils expriment d'un côté l'attitude, anti-bourgeoise du poète, de

l'autre, le désir de rompre avec l'activité poétique pour entreprendre une vie plus conforme à „la réalité rugueuse“. „Il faut être absolument moderne“ (*Adieu*) — ce cri révolutionnaire du poète traduit sa confiance dans l'avenir qui attend les générations futures. „Quand irons-nous, par delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer — les premiers, — Noël sur la terre?“ (*Matin*). À côté de son aspect social il faut y voir aussi la tendance constante du poète à rechercher ce qui est nouveau, inédit, inconnu: „J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues“ (*Adieu*). Cet appel à l'avenir, cette confiance dans l'activité moderne découvrent un Rimbaud inattendu. Ce poète, toujours préoccupé de son „moi“, se révèle enthousiaste de l'avenir révolutionnaire, désireux d'embrasser dans un élan fougueux toute la communauté humaine. Voilà pourquoi, seul poète à côté de Jules Vallès, il a manifesté une vive sympathie pour la Commune de Paris.

En dehors de l'épithète-adjectif Rimbaud introduit quelques fois l'épithète — substantif avec la valeur de qualificatif. Marouzeau<sup>43</sup> a bien démontré la fluidité de la limite entre le substantif et l'adjectif, de façon que l'un peut facilement devenir l'autre, et au contraire. L'adjectivation du substantif est totale quand celui-ci prend non seulement le rôle, mais aussi la forme de l'adjectif en adoptant la caractéristique du genre. Cette dernière étape est réalisée plutôt à un niveau inférieur de la langue, comme dans le parler populaire, plaisant, trivial ou argotique, tandis que la langue littéraire lui préfère la forme d'une simple apposition. Pourtant, certains écrivains se servent de ce procédé. L'adjectivation d'un substantif est le trait littéraire, son emploi appositionnel devient aujourd'hui de plus en plus fréquent, surtout

<sup>43</sup> Jean Marouzeau, *Notre langue*, p. 144; A. Dauzat, *Grammaire raisonnée de la langue fr.*, p. 112; Maurice Davau, *Adjectifs invariables*, „Le français mod.“, n° 11, 1949.

dans la langue technique et désinvolte<sup>44</sup>. Cressot croit que l'épithète-substantif frappe davantage qu'un simple adjectif<sup>45</sup>.

Qui taillaient l'*azur frontière* à grands coups d'hâche (*Douaniers*)

L'enfant *gêneur* (*Honte*)

*Ame sentinelle* (*Eternité*)

L'*azur sonneur* (*Fêtes de la fain*)

Ma camarade, mendicante, *enfant monstre* (*Phrases*)

Les *ombres vierges* (*Fairy*)

O journées *enfantes* (*Jeunesse*)

Son coeur *ambre* et *spunsk* (*Dévotion*)<sup>46</sup>

*Chagrin idiot* (*Vagabonds*)

Etincelle d'or de la *lumière nature* (*Alchimie du verbe*)

C'est le traitement de ces épithètes qui est intéressant. Le poète y applique deux manières. Ou bien il appose tout simplement le substantif-épithète au substantif qualifié, ou bien il accorde son genre à celui du substantif qualifié, même si cette forme n'existe pas dans la langue littéraire. C'est donc le procédé-limite de l'adjectivation qui exprime très bien un certain sans-gêne du poète en face de la matière verbale. Les exemples du premier procédé les plus nombreux n'ont rien d'original et tiennent dans les cadres réguliers de la langue: l'*azur frontière*, l'*enfant gêneur*, l'*âme sentinelle*, la *lumière nature*, le *chagrin idiot*, son *coeur ambre*. Le deuxième procédé n'a qu'un exemple: les *journées enfantes* où le poète fait l'accord du genre et du nombre. Faut-il y voir seulement une certaine liberté poétique? Ou bien c'est le reflet du langage populaire, désinvolte pour lequel le poète avait toujours un goût prononcé.

Le substantif et son épithète sont intimement liés chez Rimbaud. Le poète exploite tous les moyens pour renforcer cette

<sup>44</sup> J. Marouzeau, *Précis de stylistique fr.*, p. 142—143.

<sup>45</sup> M. Cressot, *Le style et ses techniques*, Presses Univ. de France 1947.

<sup>46</sup> Dans l'édition annotée par H. de Bouillane de Lacoste le texte est corrigé *son coeur ambre et spunsk*. Dans l'Appendice II, p. 175 en bas: Nous lisons „dans une lettre inédite de Fénéon à Berrichon (sans date): „spunck“ ni „spunsk“ n'existent en anglais, mais bien „spunk“... qui signifie „amadou“, et en langage pop. „courage, coeur, feu, fougue“.

union. L'un d'eux c'est l'allitération, c'est-à-dire la répétition du son ou de la syllabe initiale du substantif dans l'épithète qui lui correspond et le détermine. Ce procédé est largement exploité par Rimbaud. Il le recherche même et l'associe à l'assonance<sup>47</sup>.

Brunie et sanglante ainsi qu'un *vin vieux* (*Tête de faune*)  
C'est un fouillis de *vieilles vieilleries* (*Buffet*)

Comme un *vin de vigueur* (*Bohème*)

Les *roses des roseaux* dès longtemps dévorées (*Mémoire*)

S'il n'arrive pas un *feu follet* blême (*Jeune ménage*)

Qui remuerait les tourbillons de *feu furieux* (*Vertige*)

Jamais nous ne travaillerons, ô *flots de feux* (idem)

Se détruira-t-elle comme les *fleurs feues* (*Est-elle almée*)

*Tremblant* du *tremblement* douloureux du crapaud (*Assis*)

Avec les *infâmes infirmes* (*Prologue*)

*Des chars chargés* d'animaux (*Ornières*)

L'allitération a pour but de renforcer la vision par l'élément phonique. Bien que chez Rimbaud le facteur musical ne soit pas essentiel (comme par ex. chez Mallarmé), car l'élément visuel domine toujours, le poète essaie pourtant d'unir les deux; il n'y réussit pas toujours, ses allitérations sont lourdes et démontrent des „gaucheries enfantines“<sup>48</sup>.

Toujours dans le but de renforcer l'effet du groupe substantif + épithète, Rimbaud se sert du procédé contraire à l'allitération: il provoque un contraste violent entre le nom et l'épithète. Ce procédé était déjà connu dans le domaine des adjectifs, surtout de ceux de couleur. Cette fois-ci il s'agit d'autres épithètes et de leur opposition au nom. „On dirait que Rimbaud essaie en une seule expression deux états d'esprit totalement opposés: c'est un besoin d'équilibre entre deux absolus“<sup>49</sup>. On voulait voir dans ce phénomène la manifestation de la perturbation intellectuelle de Rimbaud, signe qui caractérise le talent d'un dégénéré<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> H. Mondor, op. cit. p. 199.

<sup>48</sup> H. Mondor, op. cit. p. 124.

<sup>49</sup> C. A. Hackett, „Le lyrisme de Rimbaud“ 170.

<sup>50</sup> J. H. Lacambre, op. cit. p. 46.

Exercer nuitamment leurs *terribles gâtés* (*Douaniers*)  
 Accrochant follement aux herbes des *haillons d'argent* (*Dormeur du val*)

Attirez le *gai venin* (*Fête de la faim*)

Dans leur *silence* atrocement *houleux* (*Angoisse*)

Ce qu'ignorent l'*amour maudit* et la *probité infernale* des masses (*Solde*)

Personnes *doucement malheureuses* (*Enfance*)

Un jour il s'en allait *effroyablement doux* (*Châtiment de Tartufe*)

Et le printemps m'a apporté l'*affreux rire* de l'idiot (XXX)

Un des procédés favoris de Rimbaud consiste en accumulation d'épithètes, ce qui correspond très bien à son tempérament bouillonnant. On rencontre rarement une épithète. Si elle se trouve seule, elle est renforcée par un complément. Mais le plus souvent il y a deux épithètes qui gardent un mouvement rythmique et balancé. Le poète les place soit l'une après l'autre:

(Sa Lèvre) *Brunie et sanglante* ainsi qu'un vin vieux (*Tête de faune*)

Dans la feuillée *incertaine et fleurie* (idem)

Dans la feuillée, écrin *vert taché d'or* (idem)

(Le poème) De la mer infusé *d'astres et lactescent* („*Bateau ivre*“)

L'abîme *fleurant et bleu* là-dessus (*Mystique*)  
 soit il encadre le substantif de deux épithètes:

C'est un *large buffet sculpté* (*Buffet*)

Les *chers corbeaux délicieux* (*Corbeaux*)

Un dieu aux *énormes yeux bleus* (*Fleurs*)

Quand s'ouvrent lentement tes *grandes portes noires* (*Buffet*).

En *gros oiseau gris-bleu* (*Bortom*)

Ces exemples peuvent être multipliés encore, car ces types de construction sont les plus fréquents. On trouve aussi une accumulation plus intense, trois épithètes et même davantage: A ce point de vue *Les Illuminations* et *Une Saison en Enfer* sont assez caractéristiques.

Les *grandes juments bleues et noires* (*Ornières*)

Ce paquet *blanc, vert et gras* (*Honte*)

Des yeux *hébétés* à la façon de la nuit d'été, *rouges et noirs, tricolorés...*, des facies *déformés, plombés, blémis, incendiés* (*Parade*)

L'eau est *grise et bleue, large* come un bras de mer (x)

(Le courant d'or en marche) Meut ses bras, *noirs et frais* surtout, d'herbe. (*Memoire*)

Vous êtes de *faux négres*, vous, *maniaques, féroces, avarés* („Mauvais sang“)

J'aurais voulu être *laissée, pauvre, sourde, muette, aveugle* („Délires I“)

Une jeunesse *aimable, héroïque, fabuleuse* (*Matin*)

Les épithètes sont beaucoup plus rares dans *Une Saison en enfer* que dans les autres poèmes. On remarque surtout l'absence presque complète des épithètes de couleur. C'est le verbe qui domine. Il exprime la fièvre intérieure du poète, son besoin d'action. Cette tendance au mouvement est d'ailleurs caractéristique pour toutes les images de Rimbaud<sup>51</sup>. Elle reflète son goût pour la marche, pour le vagabondage sans fin qui lui ont permis de connaître mieux la nature, d'y chercher l'inspiration.

Parmi les épithètes il faut distinguer les épithètes concrètes et les épithètes abstraites. Le poète les range dans un ordre différent.

Épithète concrète + épithète concrète.

(Sa lèvre *Brunie* et *sanglante* ainsi qu'un vin vieux (*Tête de faune*)

Quand s'ouvrent lentement tes *grandes portes noires* (*Buffet*)

C'est un *large buffet sculpté* (idem)

L'éveil *jaune et bleu* des phosphores chanteurs (*Bateau ivre*)

La boue est *rouge* ou *noire* (*Enfance*)

Une jupe de coton à carreaux *blanc et brun* (*Ouvriers*)

Des blessures *écarlates* et *noires* (*Being beauteous*)

Sur le sable *rose* et *orange* (*Metropolitain*)

L'eau est *grise et bleue, large* comme un bras de mer (x)

Épithète concrète + épithète abstraite ou épith. abstraite + épith. concrète.

<sup>51</sup> Fr. Ruchon, op. cit. p. 184.

„Je suis le piéton de la grand route...“ (*Enfance*).

Dans une feuillée *incertaine* et *fleurie* (*Tête de faune*)  
 Impétueux avec des douceurs *virginales* et *noires* (*Soeurs de charité*)

*Libre, fumant*, monté sur des brumes violettes (*Bateau ivre*)  
 Promènent leurs doigts *fins, terribles* et *charmeurs* (*Cherchuses de poux*)

Et leurs doigts *électriques* et *doux* (*idem*)

Que l'alchimie imprime aux *grands fronts studieux* (*Voyelles*)

Une *petite vague désespérée* (*Déserts de l'amour*)

Plus *jaune* qu'on louis, *pure* et *chaude* paupière (*Mémoire*)

La sphère *rose* et *chère* (*idem*)

Épithète abstraite + épithète abstraite

Une beauté *ineffable, inavouable* même (*Conte*)

Les *chers corbeaux délicieux* (*Corbeau*)

Un *vieillard seul, calme* et *beau* (*Phrases*)

(Une servante) *belle, pure, connue, toute charmante* (*Déserts de l'amour*)

Votre danse et votre voix *non fixées* et *non point forcées* (*Jeunesse II*)

Les voix *instructives exilées* (*idem, III*)

(La mère) s'en allait *satisfaite* et *très fière* (*Poètes de sept ans*)

*Vaincu, stupide*, il était *entêté* (*idem*)

Rêve *intense* et *rapide* (*Veillées*)

Une jeunesse *aimable, héroïque, fabuleuse* (*Matin*)

Ces récompenses *futures, éternelles* (*Eclair*)

Si l'on prend en considération le nombre très important des adjectifs de couleur, on peut affirmer que les épithètes concrètes dominent nettement sur les épithètes abstraites. Elles sont les plus nombreuses dans les *Premiers vers*, encore assez fréquentes dans *Les Illuminations*, surtout dans les poèmes en vers, mais elles deviennent très rares dans *Une Saison*, où les épithètes abstraites sont largement exploitées. On observe aussi une tendance particulière pour Rimbaud à réunir les épithètes concrètes et abstraites en donnant ainsi à ces dernières une valeur concrète. Cette tendance se manifeste aussi dans l'emploi des mots abstraits au pluriel ce qui leur confère une valeur concrète: les immo-

bilités, les bleuités, les bleuisons. Hackett y voit l'habitude de l'enfant qui anime et personifie jusqu'aux abstractions, qui construit son univers uniquement avec du concret<sup>52</sup>. Au point de vue de sens les épithètes peuvent s'opposer, se compléter, aller crescendo ou decrescendo.

L'opposition se traduit tout d'abord par l'emploi des couleurs opposées, parmi lesquelles Rimbaud montre de la préférence pour certaines compositions. Ce problème a été étudié déjà avec l'analyse des couleurs rimbaldiennes. Il reste à saisir le même phénomène dans les autres adjectifs :

(Héraclès) S'avance front *terrible* et *doux* (*Soleil et chair*)

(L'empereur) *Féroce* comme Zeus et *doux* comme un papa  
(*Victoire de Sarrebruck*)

(Les pauvres) *Heureux humiliés* comme des chiens battus  
(*Pauvres à l'église*)

(Les soeurs) Promènent leurs doigts *fins, terribles* et *charmeurs*  
(*Chercheuses de poux*)

C'est l'ami ni *ardent* ni *faible* (*Veillées*)

C'est l'amie ni *tourmentante* ni *tourmentée* (idem)

Mystères *naturels* ou *religieux* (*Nuit de l'enfer*)

Ce goût de l'opposition est un des traits caractéristiques de l'art de Rimbaud qu'on a déjà observé aussi bien dans le domaine des adjectifs que dans celui du nom et de son épithète.

Les épithètes peuvent se compléter sans marquer une tendance intensifiante. Leur accumulation doit produire l'effet complet, peindre l'image plastique.

Ils voient le *fort* bras *blanc* (*Effarés*)

Le *lourd* pain *blond* (idem)

Quand s'ouvrent lentement tes *grandes* portes *noires* (*Buffet*)

C'est *large* buffet *sculpté* (idem)

Les douceurs *virginales* et *noires* (*Soeurs de charité*)

Ce paquet *blanc, vert, et gras* (*Honte*)

La route *hydraulique motrice* (*Mouvement*)

J'aurais voulu être laissée *pauvre, sourde, muette, aveugle*  
(*Délire I*)

<sup>52</sup> A. C. Hackett, „Le lyrisme de Rimbaud” p. 171.

Dans les autres compositions des adjectifs — épithètes la tendance intensifiante, crescendo, est bien nette. Le poète renforce l'effet initial en accumulant d'autres adjectifs plus intenses.

Les *chers corbeaux délicieux* (*Corbeaux*)

La lumière *intense* et *folle* (*Paris se repeuple*)

Un amour *multiple* et *complexe* (*Conte*)

Une beauté *ineffable, inavouable* même (*idem*)

(La mère) S'en allait *satisfaite* et très *fière* (*Poètes de sept ans*)

Le calme *céleste, aérien* (*Mauvais sang*)

Une jeunesse *aimable, héroïque, fabuleuse* (*Matin*).

L'examen détaillé de tous les adjectifs n'a pas permis de trouver une seule composition qui pourrait présenter l'ordre décroissant. On peut l'expliquer de deux manières. Tout d'abord, au point de vue psychologique, l'accumulation des adjectifs a pour but de renforcer l'effet et non pas de l'atténuer, ou bien de le compléter. D'autre côté, Rimbaud, poète spontané, délivrait ainsi le flot de ses pensées, déversait le trop plein de son âme bouillonnante, ce qui se traduisait, au point de vue verbale, par une accumulation d'adjectifs. Il ne faut pas oublier non plus que Rimbaud n'était pas maître en art poétique, qu'il ne dominait pas la matière verbale, comme par ex. Mallarmé, de là viennent tous les tâtonnements, tous les renchérissements qui peuvent paraître enfantins.

La place de l'épithète dans la langue poétique moderne est un problème bien délicat qui présente beaucoup de nuances. L'épithète-substantif se met toujours après le substantif qualifié, par ex. la main amie, la forêt vierge, l'enfant prodige<sup>53</sup>. A ce point de vue Rimbaud ne démontre aucune singularité et suit la règle grammaticale.

*L'enfant gêneur* (*Honte*)

*Ame sentinelle* (*Eternité*)

*L'azur sonneur* (*Fêtes de la faim*)

La place de l'épithète-adjectif est bien plus nuancée. En dehors de certains adjectifs qui ont leur place toujours fixe devant ou

<sup>53</sup> Cressot, op. cit. A. Dauzat, *Grammaire raisonnée de la langue fr.*, p. 112; J. Marouzeau, *Précis de stylistique fr.*, p. 143.

après le nom, ce qui est souvent fonction du sens<sup>54</sup>, tous les autres adjectifs peuvent la changer suivant les besoins du rythme ou de l'euphonie. La tendance actuelle est de mettre l'épithète-adjectif après le nom qu'il accompagne, car elle est dans l'esprit de la langue française, contrairement à l'allemand qui recourt sans cesse à l'anticipation. L'antéposition d'un adjectif lui confère une valeur appréciative, subjective, mais elle est aussi devenue une mode littéraire depuis 1850 environ. Les journalistes et les écrivains veulent renouveler un tour banal et renforcer le sens d'un adjectif en attirant l'attention sur lui par une place inusitée<sup>55</sup>. Pourtant Marouzeau nie la tendance à la postposition de l'épithète-adjectif, mais il distingue l'antéposition avec la valeur subjective et la postposition avec la valeur objective, intellectuelle. D'après lui, il y a des adjectifs susceptibles d'être versés dans l'une ou dans l'autre catégorie, ils changent alors de valeur. Les inversions artificielles qui ne relèvent que de la mode ou de la préciosité, sont à reprouver. Pourtant, certaines inversions peuvent être des ressources d'expression stylistique pour mettre en relief le mot voulu<sup>56</sup>.

La place de l'adjectif-épithète est donc fonction du rythme, de l'euphonie et des besoins expressifs. Chez Rimbaud tous ces éléments entrent en jeu pour donner à l'adjectif-épithète une place importante. L'esthétique personnelle qui est le reflet de la vision personnelle du monde, joue le rôle décisif.

Rimbaud attribue la place après le substantif aux adjectifs déterminatifs qui expriment une valeur objective, intellectuelle, mais cet emploi est tout à fait conforme aux règles de la grammaire.

<sup>54</sup> G. Gougenheim, op. cit.; A. Dauzat, *Grammaire raisonnée de la langue fr.*, p. 414; J. Marouzeau, *Précis de stylistique fr.*, p. 172.

<sup>55</sup> R. Le Bidois, *La place de l'adjectif*, „Vie et langage“ 1953; R. Le Bidois, *Toujours la place de l'adjectif*, „Le français mod.“, avril 1954.

<sup>56</sup> J. Marouzeau, *Encore la place de l'adjectif*, „Le français mod.“, oct. 1953; J. Marouzeau, *Précis de stylistique fr.*, p. 172—177; M. Cressot, op. cit., Fr. Boillot, op. cit., „Le français mod.“, oct. 1952; A. Dauzat, *Grammaire raisonnée de la langue fr.*, p. 413; A. Dauzat, *Le génie de la langue fr.* Paris 1944, p. 241.

Dans un trou *clair* (*Effarés*)

La patte *grise* (*idem*)

Il a deux trous *rouges* (*Dormeur du val*)

J'ai vu des archipels *sidéraux* (*Beteau ivre*)

Que d'amours *splendides* j'ai rêvées (*Bohème*)

Puis par instants mon coeur *tendre* est comme un aubier (*Oraison du soir*)

Quand la lèpre à la fin mangera ce corps *doux* (*Premières communions*)

Qui bombillent autour des puanteurs *cruelles* (*Voyelles*)

Exprimer en ces violettes *humides* (*Comédie de la soif*)

Chassés dans l'extase *harmonique* (*Mouvement*)

La musique *savante* manque à notre désir (*Conte*)

De même, si l'adjectif-épithète est placé par le poète avant le substantif, il l'est d'après la règle grammaticale. C'est le cas des adjectifs qu'on met toujours avant le substantif (*beau, petit, vieux*)<sup>57</sup>, ou bien il s'agit de donner une note personnelle à ces épithètes.

Quels *bons* bras,

Quelle *belle* heure me rendront cette région (*Villes I*)

De vrais *petits* amours de chaises en lisières (*Assis*)

Le *petit* frère (il est aux Indes) là, devant le couchant (*Enfance*)

Une mère *méchante* pour les *petits* enfants (*Délires I*)

Pour vous régénérer dans tous les *vieux* sillons (*Sonnet*)

Grogne un *vieil* air (*Effarés*)

Mes étoiles au ciel avaient un *doux* frou-frou (*Bohème*)

L'*énorme* passade du courant (*Mouvement*)

Je reconnais là ma *sale* éducation d'enfance (*Eclair*)

Où quinze *laid*s marmots encrassant les piliers (*Premières communions*)

Eh, l'*humide* carreau tend ses bouillons limpides (*Mémoire*)

Dans une grande majorité de cas la place de l'adjectif-épithète est donc régulière. Le poète ne démontre aucune originalité dans ce domaine. On peut cependant trouver quelques exemples où

、 <sup>57</sup> G. Gougenheim, op. cit. 107.

l'ordre est inversé. Le cas est intéressant pour l'adjectif *splendide* que le poète met tantôt avant le substantif tantôt après sans qu'on y trouve une raison particulière, sauf dans le cas où il lui donne la forme d'un soi-disant anglicisme (le Splendide-Hôtel). Un autre exemple de l'inversion de l'adjectif-épithète est donné par les adjectifs de couleur que le poète met avant le substantif en leur donnant une valeur symbolique. Les autres cas de l'inversion ne peuvent s'expliquer que par des besoins du rythme et de l'euphonie.

De *splendides* fleurs où le baiser dort (*Tête de faune*)

Et le *Splendide-Hôtel* fut bâti dans le chaos de glaces et de nuit du pôle (*Après le déluge*)

Et les Assis, genoux aux dents, *verts* pianistes (*Assis*)

Parmi les *rouges* froissements (*Chant de guerre parisien*)

(Les punaises) Choient des arbres tourdus avec de *noirs* parfums (*Bateau ivre*)

Où des pleurs d'or astral tombaient des *bleus* degrés (*Paris se repeuple*)

Vif et crevant l'*exquise* broderie (*Tête de faune*)

Le houlanger au *gras* sourire (*Effarés*)

Sur de *sales* ventres (*Accroupissements*)

Voici la nuit de joie aux *profonds* spasmes (*Paris se repeuple*)

Qu'entr'ouvre un sommeil plein d'*horribles* appétits (*Accroupissements*)

On peut donc conclure que pour la place de l'adjectif-épithète Rimbaud ne s'éloigne pas en principe de l'emploi général. Il ne recherche ni le jeu de mots, ni l'artifice de préciosité. Son tempérament impétueux ne pourrait s'adonner à une étude artistique et esthétique des possibilités de la langue poétique. Ce poète-nature traduit tout simplement les images qui se forment pendant ses visions sans attacher une importance particulière à la forme de ses énonciations. De là, viennent toutes les faiblesses et toutes les gaucheries de son style.

Dans le cas de deux substantifs accompagnés d'adjectifs le problème devient plus compliqué. C'est le rythme et l'euphonie qui déterminent l'emploi balancé des deux adjectifs qui doivent s'équilibrer. Pourtant le sens ne peut pas être négligé. Le bon

vers doit satisfaire ces trois nécessités. Cet équilibre peut se réaliser selon quatre combinaisons suivantes :

1) Substantif + épithète : substantif + épithète

(Mord) Les fleurs *rouges* de ses dents *blanches* (*Tête de faune*)  
Viennent la Muse *verte* et la Justice *ardente* (*Soeurs de charité*)  
Les noeuds de mûriers *noirs* et de rosiers *fuireux* (*Premières communions*)

J'ai rêvé la nuit *verte* aux neiges *éblouies* (*Bateau ivre*)

Echouages *hideux* au fond des golfes *bruns* (idem)

Et quelques vignes *folles* aux noirceurs *purpurines* (*Premières communions*)

Devant le sommeil *bleu* des rideaux *illunés* (idem)

Et verrai-je le bois *jaune* et le val *clair* (*Michel et Christine*)

Les passions *mortes* des chevaliers *errants* (*Rivière de Cassis*)

Il est l'amour, mesure *parfaite* et *réinventée*, raison *merveilleuse* et *imprévue*, et l'éternité (*Génie*)

2) Epithète + substantif : substantif + épithète

Et sur ton *clair* amour roder les doigts *glaçants* (*Paris se repeuple*)

Avec de *frêles* doigts aux ongles *argentines* (*Chercheuses de poux*)

Ces *chers* Anciens veulent

Ce philtre *sournois* (*Silence*)

Eh, l'*humide* carreau tend ses bouillons *limpides*. (*Mémoire*).

3) Substantif + épithète : épithète + substantif

Gagnons, pèlerins *sages*,

L'Absinthe aux *verts* piliers (*Comédie de la soif, Amis*)

L'amour *infini* dans un *infini* sourire (*Soleil et chair*)

Aveugle *irréveillé* aux *immenses* prunelles (*Soeurs de charité*)

(Les punaises) Choient des arbres *tourdus* aux *noirs* parfums (*Bateau ivre*)

Les ciels *ultramarins* aux *ardents* entonnoirs (idem)

Où des pleurs d'*or astral* tombaient des *bleus* degrés (*Paris se repeuple*)

Sous leurs ongles *royaux* la mort des *petits* poux (*Chercheuses de poux*)

Quand dans les hameaux *abattus*

Les *longs* angelus se sont tus (*Corbeaux*)

Ainsi la prairie

A l'oubli *livrée*.

*Grandie et fleurie*

D'encens et d'ivraies (*Chanson de la plus haute tour*)

Au bourdon *farouche*

De cent *sales* mouches (*idem*)

Les migrations *plus énormes* que les *anciennes* invasions (*Génie*)

4) Epithète + substantif: épithète + substantif

Le monde vibrera comme une *immense* lyre

Dans le frémissment d'un *immense* baiser (*Soleil et chair*)

Mais la *noire* alchimie et les *saintes* études (*Soeurs de charité*)

*Plus fortes* que l'alcool, *plus vastes* que vos lyres (*Bateau ivre*)

Les quatre combinaisons se rencontrent chez Rimbaud avec la préférence très nette pour la première. Il est intéressant de constater qu'elles sont fréquentes dans ses poésies, tandis que sa prose en présente des exemples très rares. Cela confirme l'hypothèse avancée auparavant que c'est le besoin du rythme, plus impératif dans la poésie que dans la prose, qui détermine la place de l'adjectif chez Rimbaud. En dehors de cette nécessité aucune autre n'agit sur le poète. Il reste dans les cadres de la norme, ne recherche ni l'artifice, ni les combinaisons rares. Il a essayé pourtant de tirer un effet particulier de la répétition du même adjectif dans la poésie *Soleil et chair*. Dans le premier cas il s'agit de répéter le même adjectif (*immense*) dans la même position pour insister sur sa valeur. Dans l'autre cas le jeu est plus délicat, l'adjectif (*infini*) se trouve répété dans deux positions différentes une fois après le nom et une autre avant le nom, Ainsi le poète lui donne sa pleine valeur objective et subjective. Ces deux procédés étaient pratiqués par V. Hugo et par Musset. Il est bien possible que Rimbaud les leur a empreintés, car ce poème appartient à l'époque de la première jeunesse où l'empreinte de ses lectures, surtout de celle de V. Hugo était très forte.

Rimbaud marque une tendance prononcée à l'intensification de la valeur de l'épithète. Ce problème prend chez lui des aspects

différents. Tout d'abord c'est la tendance très nette à l'emploi des adjectifs forts, extrêmes, comme *splendide*, *superbe*, *énorme*, *délirant*, *déchirant*, *lâche*, *immense*, *infâme*, *affreux*, *effaré*, *horrible*, *atroce*, *délicieux*, *ineffable*, *immonde*

Le poète te dit: *Splendide* est ta beauté (*Paris se repeuple*)

Ouvrez votre narine aux *superbes* nausées (idem)

Corps remagnétisé pour les *énormes* peines (idem)

Dont les cieux *délirants* sont ouverts au vogueur (*Bateau ivre*)

Ecoutez l'action des stupides hoquets *déchirants* (*Paris se repeuple*)

Le poète vous dit: *O lâches*, soyez fous. (idem)

Aveugle irréveillé aux *immenses* prunelles (*Soeurs de charité*)

Qui crie, asphyxiant votre nichée *infâme* (*Paris se repeuple*)

Quoique ce soit *affreux* de te revoir couverte ainsi (idem)

*Effaré* comme un vieux qui mangerait sa prise (*Accroupissements*)

Ni nager sous les yeux *horribles* des pontons (*Bateau ivre*)

Toute lune est *atroce* et tout soleil amer (idem)

Chers corbeaux *délicieux* (*Rivière de Cassis*)

Et d'*ineffables* vents m'ont ailé par instants (*Bateau ivre*)

Qui dira ces langueurs et ces pitiés *immondes* (*Premières communions*)

Ces adjectifs sont accumulés surtout dans certains poèmes où le sarcasme, le dégoût ou même la rage du poète s'exercent tout spécialement comme *Paris se repeuple*, *Soeurs de Charité*, *Accroupissement* ou *Le Bateau ivre*, et qui appartiennent à sa première période poétique, pleine de révolte et d'impatience. Cette tendance faiblit un peu dans les vers postérieurs sans disparaître pourtant complètement.

Un autre procédé consiste en ce que le poète renforce la valeur de l'adjectif en lui donnant la forme d'un comparatif, il est suivi d'habitude d'une comparaison. Le *Bateau ivre* en présente de multiples exemples

Moi, l'autre hiver, *plus sourd* que les cerveaux d'enfants

*Plus léger*, qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots

*Plus douce* qu'aux enfants la chair des pommes sures

(Les rousseurs) *Plus fortes* que l'alcool, *plus vastes* que vos lyres.

On retrouve le même procédé dans les autres poèmes:

Des mains qui ne font jamais mal,

*Plus fatales* que des machines,

*Plus fortes* que tout un cheval (*Mains de Jeanne-Marie*)

*Plus jaune* qu'un louis, pure et chaude paupière (*Mémoire*)

Le comparatif peut ne pas être suivi d'une comparaison

Quoi qu'on n'ait fait jamais d'une cité

Ulcère *plus puant* à la Nature verte (*Paris se repeuple*)

L'adjectif peut être renforcé aussi par un adverbe, comme *trop*, *énormément*

Foulant l'ombelle, *trop fière* pour elle (*Mémoire*)

Souffler la ville *énormément* florissante (*Est-elle almée*)

Dans le deuxième cas l'adjectif est employé au superlatif absolu. Il faut remarquer que cette tendance à renforcer la valeur de l'adjectif se manifeste surtout à l'époque de la première jeunesse de Rimbaud. Elle exprime bien l'impétuosité de son tempérament bouillonnant qui ne sait pas se dominer et qui doit trouver une issue à sa fièvre.

Les autres procédés de la mise en relief de l'adjectif intéressent sa place dans la phrase. Le poète recherche les différentes positions qui pourraient souligner sa valeur. Il le met donc à la première place dans la phrase en le séparant du nom par d'autres mots.

*Brunie* et *sanglante* ainsi qu'un vin vieux

Sa lèvre éclate (*Tête de faune*)

Or, *ni fériale*

Ni *astrale* n'est

La brume qu'exale... (*Silence*)

*Vif* et crevant l'exquise broderie

Un faune... (*Tête de faune*)

*Noirs* dans la neige et dans la brume

Au grand soupirail qui s'allume,

Leurs culs en rond,

A genoux, *cinq petits* (*Effarés*)

*Rougis* et leurs fronts aux cieux noirs, les guerriers (*Michel et Christine*)

*Ithyphaliques et pioupiesques,*

Leurs quolibets l'ont dépravé (*Coeur volé*)

*Lents* nous gagnerions la ravine (*Ce qui retient Nana*)

Un autre moyen de mettre l'épithète en relief consiste en ce que le poète la place entre deux virgules en la séparant ainsi du reste de la phrase, c'est-à-dire en apposition.

Au dehors, les oiseaux se rapprochent, *frileux* (*Etrennes des orphelins*)

L'homme suçait, *heureux*, sa mamelle bénie (*Soleil et chair*)

Dans leur désert de mousse, *tranquilles*,

Ils préparent les lambris, *précieux* (*Bonne pensée du matin*)

Nous sommes tes Grands Parents,

Les *Grands* (*Comédie de la soif, Parents*)

Elle, *toute froide* et *noire*, court, (*Memoire*)

Un vieux, *dragueur*, dans sa barque immobile, peine (*idem*)

Puis, c'est la nappe, sans reflets, sans source, *grise* (*idem*)

Je suis assis, *lépreux*, sur les pots cassés (*Mauvais sang*)

Même des esprits des eaux, *malfaisants* (*Jeune ménage*)

La nuit, *l'amie*, oh! la lune de miel (*idem*)

Ce procédé se rencontre à toutes les époques de la création poétique de Rimbaud, il est donc conforme à sa tendance à renforcer, à souligner l'effet d'une expression.

De ce procédé se rapproche un autre qui consiste à mettre en apposition l'adjectif-attribut séparé du nom par une virgule. C'est un procédé nettement affectif emprunté à la langue parlée<sup>58</sup>. On en trouve un seul exemple chez Rimbaud dans son poème en prose *Mauvais sang*.

Oh! tous les vices, colère, luxure-*magnifique*, la luxure,

Grâce à l'antéposition du prédicat l'attribut est mis automatiquement en relief. C'est le besoin d'expressivité qui met le prédicat en évidence, de sorte que la chose importante est lancée immédia-

<sup>58</sup> A. Henry, *Magnifique, la luxure*, étude de syntaxe affective. Romanica Gandensia, t. I, Gand 1953.

tement sans que la phrase puisse s'organiser selon la norme. Cette expression donne un jugement de valeur qui n'est jamais indifférent, il exprime l'approbation ou la désapprobation, traduit directement la douleur et le sarcasme du poète. Selon A. Henry c'est un moyen d'expression encore neuf qui garde encore toute sa vigueur.

En concluant on peut dire que tous les procédés rimbaldiens ayant pour but de renforcer la valeur de l'épithète sont l'expression de son tempérament fougueux où il n'y a pas de place pour la réflexion, pour l'étude méthodique et continue des moyens poétiques. Les préoccupations esthétiques y jouent un rôle secondaire. Tout marque le désir constant du poète de s'extérioriser, de s'épancher, d'exprimer sa colère, son ressentiment, sa haine parfois. Il y a dans la littérature française peu de poètes aussi „nature“, aussi spontanés. C'est un trait plutôt germanique, et bien que Rimbaud se réclame de ses ancêtres gaulois, il y a certainement du sang flamand dans ses veines. Cet héritage a bien pu brouiller le bel ordre français.

Au XIX-e siècle se manifeste chez les écrivains et surtout chez les poètes le désir d'être plus précis, plus fidèle à la nature des choses, de même que se forme une nouvelle conception de l'art comme une synthèse de la vie. L'effet a été de peindre simultanément diverses sensations, de les substituer l'une à l'autre en les fondant l'une avec l'autre, d'unir les sentiments et les sensations. C'est la correspondance des sens formulée déjà par V. Hugo dans les *Contemplations* — „l'oreille pourrait avoir sa vision“. Elle repose sur le phénomène psychologique, la synesthésie, ou amalgame de sensations disparates. Rare à l'époque classique, la transposition sensorielle a pénétré dans l'usage littéraire à l'époque du préromantisme. Pendant le romantisme elle s'est imposée en théorie et en pratique. Elle a atteint son apogée avec le symbolisme. Ses maîtres incontestables ont été V. Hugo, Gautier, Baudelaire et Rimbaud. Elle est due aussi aux rapports d'amitié entre les écrivains, les peintres et les musiciens ce qui a fourni aux poètes des modèles et des analogies tirés d'autres arts. Pour cette raison certains poèmes, par ex. *La Symphonie en blanc majeur* de Gautier, ne sont qu'une transposition du thème de peinture.

Les phénomènes synesthésiques, proches des illusions, des hallucinations et des rêves peuvent être provoqués par l'opium ou les autres narcotiques. A ces excitants Rimbaud a ajouté un autre moyen, „le dérèglement de tous les sens“. Naturellement dans ces visions l'adjectif tient la première place<sup>59</sup>.

On peut classer ces transpositions sensorielles en quelques groupes, dont quelques uns seulement se retrouvent dans les poésies de Rimbaud.

Sensations visuelles exprimées par des épithètes se rapportant à l'ouïe

J'ai fait *un bond sourd* de la bête féroce (*Saison en enfer*)

Sensations visuelles exprimées par des épithètes se rapportant au toucher.

Le boulanger *au gras sourire* (*Effarés*)

Sensations auditives exprimées par des épithètes se rapportant à la vue

Parmi *les rouges froissements* (*Chant de guerre*)

Sensations auditives exprimées par des épithètes se rapportant à l'odorat.

Il entend leurs cils noirs battant sous *les silences parfumées* (*Chercheuses de poux*)

Sensations auditives exprimées par des adjectifs se rapportant au goût

Mes étoiles au ciel avaient *un doux frou-frou* (*Ma bohème*)

Sensations olfactives exprimées par des épithètes se rapportant à la vue

(Les serpents) Choient des arbres tordus avec *de noirs parfums* (*Bateau ivre*)

Et ces *parfums pourpres* du soleil des pôles (*Métropolitain*)

Cette analyse démontre les tendances caractéristiques pour Rimbaud. Tout d'abord il faut souligner que la transposition sensorielle, se retrouve dans toutes les périodes de sa création, à commencer par les *Premiers vers*. Elle touche avant tout trois sens: la vue,

<sup>59</sup> Fr. Boillot, op. cit. „Le fr. mod.“, janvier 1953; E. de Ullmann, *La transposition dans la poésie lyrique de V. Hugo*, „Le fr. mod.“, octobre 1951.

l'ouïe et l'odorat. C'est la vue justement qui est le sens le plus exercé chez Rimbaud. Son importance se manifeste aussi dans le renversement des catégories concrètes et abstraites si fréquent chez le poète. Ainsi le poète brise la limite entre l'esprit et la matière, la pensée et les sentiments, les êtres et les choses, il rétablit l'unité de tout.

1) Concret doué de qualités physiques

(Plis de soie) Banals, *sourires verts*, les Dames des quartiers élégants (*Pauvres à l'église*)

(Très) Intelligent, portant des *tics noirs*, quelques traits (*Poètes de sept ans*)

Le meilleur, c'est un *sommeil bien ivre* sur la grève (*Mauvais sang*)

Je voyais avec son idée le *ciel bleu* et le *travail fleuri* de la campagne (idem)

2) Concret doué de qualités abstraites

Comme je descendais des *Fleuves impassibles* (*Bateau ivre*)

Qui bombillent autour des *puanteurs cruelles* (*Voyelles*)

Et d'*ineffables vents* m'ont ailé par instants (*Bateau ivre*)

Satan qui dit que le *feu* est *ignoble* (*Nuit de l'enfer*)

Jésus marchait sur les *eaux irritées* (idem)

Les *chers corbeaux délicieux*

3) Abstrait doué de qualités abstraites

Exercer nuitamment leurs *terribles gaités* (*Douaniers*)

4) Abstrait doué de qualités concrètes

Et sur *ton clair amour* rôder les doigts glaçants (*Paris se repeuple*)

Fileur éternel des *immobilités bleues* (*Bateau ivre*)

(Leurs doigts) Font crépiter, parmi *ses grises indolences* (*Chercheuses de poux*)

En une maison musicale pour *notre claire sympathie* (*Phrases*)

Dans *leur silence* atrocement *houleux* (*Angoisse*)

Cette revue nous permet de constater encore une fois la tendance du poète au concret. Il abolit la limite entre l'abstrait et le concret en dotant les abstractions de qualités concrètes. Il ne reste presque jamais dans le domaine de l'abstrait, il n'y est pas

à l'aise. Cette tendance au concret se manifeste, en dehors de la coloration, par l'emploi des substantifs abstraits au pluriel, ce qui leur confère la valeur concrète. Cette particularité de la sensibilité poétique de Rimbaud, constatée bien des fois au cours de cette étude, le dispose au choix bien défini de l'épithète, de „son“ épithète, de ce qu'on appelle „l'épithète subjective“.

Le caractère essentiel de l'oeuvre de Rimbaud c'est sa spontanéité. Le jeune être bouillant, parfois même brutal et vulgaire, doit faire déborder le trop plein de son coeur et de son imagination. Il le fait avec toute la force de son tempérament, sans se préoccuper de la forme artistique, sans rechercher les finesses du style. D'ailleurs il n'y prétendait guère, ce qu'a très bien remarqué son ami, Verlaine, en disant dans *Les poètes maudits* que Rimbaud „avait peu à peu déserté et renié tout art poétique“. Cette attitude du poète fut sévèrement critiquée. On lui a reproché pour la forme „le côté inéduqué, mal élevé“, les erreurs et le pédantisme d'écolier, une syntaxe lourde, les images avec la formule de comparaison trop appuyée, la présence des sonorités cacophoniques, l'ignorance des règles de versification, la niaiserie de l'épithète, l'incohérence des touches de couleurs, les naïvetés de pompier, la pire convention et le chromo<sup>60</sup>, la discontinuité de son style<sup>61</sup>, les difformités des figures<sup>62</sup>. De l'autre côté, on entend le chœur de ses hagiographes dont la lignée commencée par Isabelle Rimbaud et Paternie Berrichon fut continuée par E. Starckie, M. Yerta, Méléra, C. A. Hackett et P. Claudel. Ces deux derniers admirent chez Rimbaud la maîtrise de son art, la justesse des mots, l'expression directe et vigoureuse, les rythmes instinctifs<sup>63</sup>. Ils reconnaissent pourtant que Rimbaud „si impatient de vider le contenu de son esprit n'a ni le temps de réfléchir sur les problèmes linguistiques, ni le besoin de chercher de nouvelles ima-

<sup>60</sup> H. Mondor, op. cit. p. 122 et les ss.

<sup>61</sup> Fr. Ruchon, op. cit. p. 177 et les ss.

<sup>62</sup> J. Rivière, op. cit. p. 178.

<sup>63</sup> P. Claudel, *Préface* aux oeuvres d' A. R. p. 141.

C. A. Hackett, *Le lyrisme de Rimbaud*, p. 48—49.

ges<sup>64</sup>. Ne cherchons donc pas en Rimbaud un maître en art poétique, mais rendons lui grâce d'avoir été si sincère, d'une sincérité peut-être trop intime et trop brutale parfois, mais tellement précieuse pour nous. Rimbaud se rendait d'ailleurs compte de ses imperfections artistiques et du décalage entre la forme et le fond. Il craignait même ne pas pouvoir les corriger, car il redoutait la fin de son talent poétique. A son ami, Ernest Delahaye, il disait avant 1870 „Je n'en suis encore qu'à entrevoir le but et les moyens. Des sensations nouvelles, des sentiments plus forts à communiquer par le verbe. Je perçois, j'éprouve, je ne formule pas comme je veux... Percevons, éprouvons davantage... Quand est venue la science d'un langage plus riche, la jeunesse est partie, les vibrantes sensibilités s'endorment. Les réveiller? les exciter... Les parfums, les poisons aspirés par la sibylle<sup>65</sup>. En définitive Rimbaud a compris qu'il n'avait pas créé le nouveau langage qu'il lui eût fallu et ce mécontentement a été probablement une raison de son abdication. Cette hypothèse a été avancée pour la première fois par Joë Bosquet<sup>66</sup>.

Un autre problème que pose cette étude c'est la chronologie des oeuvres de Rimbaud. On a adopté au début la chronologie ancienne qui se basait sur l'examen interne des textes. Cette méthode paraissait plus importante et plus juste que celle qui se basait sur l'examen de l'écriture et qui était celle de Bouillane de Lacoste. L'étude de l'épithète chez Rimbaud a encore confirmé ces raisons. Dans toute l'oeuvre de Rimbaud il y a une ligne d'évolution bien marquée, quoique certains<sup>67</sup> nient la possibilité d'une évolution dans une carrière littéraire si brève. Cette évolution est caractérisée par certaines tendances qui s'affirment d'une période à l'autre. En laissant de côté les vers de collège, on peut dire que les *Premiers vers* portent une double empreinte celle de l'instruction scolaire et celle des lectures. Ils se caractérisent dans le domaine

<sup>64</sup> C. A. Hackett, idem, p. 119.

<sup>65</sup> Cité dans H. Mondor, op. cit. p. 217—218.

<sup>66</sup> Joe Bosquet, *Le Cabinet de lecture*, Cahier du Sud N. 282, 1947, cité dans Mondor, op. cit. p. 220.

<sup>67</sup> C. A. Hackett, *Le lyrisme*, p. 15.

qui nous intéresse, par l'emploi des adjectifs rares, calqués directement du latin, des adjectifs tirés du parler local ou familier, et surtout par l'emploi important des adjectifs de couleur. Ce point du départ est suivi de la période visionnaire, marquée par l'abondance des adjectifs de couleur. Le nombre des adjectifs rares diminue considérablement, les adjectifs tirés du parler local ou familier disparaissent complètement. C'est la période la plus importante, la plus caractéristique pour la création poétique de Rimbaud. C'est celle des *Illuminations*. Son talent est alors dans sa pleine maturité, dans son plein épanouissement. C'est la suite naturelle, consécutive de la première période. Brusquement les visions multicolores tarissent, le „maître en fantasmagories“ devient aveugle. Il se rend compte de la nullité de cette vie hallucinatoire, de ses „folies“, le bon sens paysan parle une voix bien forte. Ce ne sont plus les images qui se pressent à ses yeux, c'est l'appel à l'action qui retentit, c'est le devoir de revenir au sol, d'étreindre „la réalité rugueuse“, de devenir „paysan“, qui se fait entendre. Les adjectifs deviennent très rares, presque point d'adjectifs de couleur, c'est le verbe qui apparaît. Le mouvement qui était au fond de tous les tableaux de Rimbaud, se manifeste sous sa forme la plus simple, le verbe. Le poète se mue en marchand. Le beau feu d'artifice s'est éteint brusquement en laissant une traînée de fumée derrière lui.

#### BIBLIOGRAPHIE

##### 1. Oeuvres

Arthur Rimbaud, *Illuminations*. Introduction et notes par H. de Bouillane de Lacoste, Paris; Mercure de France 1949.

*Oeuvres* d'Arthur Rimbaud, Préface de Paul Claudel, Paris Mercure de France 1937.

##### 2. Bibliographie

Etiemble, *Le mythe de Rimbaud*, Genèse du Mythe, Paris N. R. F. 1954.

##### 3. Monographie

Fr. Ruchon, *Jean Arthur Rimbaud*, Paris 1929.

H. Mondor, *Rimbaud ou le génie impatient*, Paris 1955.

E. Delahaye, *Les Illuminations et Une Saison en enfer de Rimbaud*, Paris 1927.

E. Delahaye, *Rimbaud*, Paris 1923.

- J. Rivière, *Rimbaud*, Paris s. d.  
 J. M. Carré, *Lettres de la vie littéraire d' A. Rimbaud*, Paris 1931.  
 R. Goffin, *Rimbaud vivant* Paris 1937.  
 M. Yerta Melera, *Rimbaud*, Paris 1930.  
 C. A. Hackett, *Le lyrisme de Rimbaud*, Paris, 1938.  
 C. A. Hackett „Rimbaud l'enfant”. Paris 1948.  
 J. H. Lacambre, *Instabilité mentale à travers l'oeuvre de J. A. Rimbaud*, Lyon, 1932.  
 C. E. Magny, *Arthur Rimbaud, Poètes d'aujourd'hui*, Paris 1956.  
 G. Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Paris 1947.  
 E. Noulet, *Le premier visage de Rimbaud*, Bruxelles. Palais des Academies 1953.

#### 4. Grammaire et stylistique

- G. Gougenheim *Système grammatical de la langue fr.* Paris 1939  
 A. Dauzat, *Grammaire raisonnée de la langue fr.*, Lyon 1947.  
 R. de Gourmont, *Esthétique de la langue fr.*, Paris 1955.  
 J. Marouzeau, *Précis de stylistique fr.*, Paris 1946.  
 J. Marouzeau, *Notre langue*, Paris 1955.  
 M. Cressot, *Le style et ses techniques*, Paris 1947.  
 A. Dauzat, *Le génie de la langue fr.*, Paris 1944.  
 J. Marouzeau, *Encore la place de l'adjectif*, „Le fr. mod.“, oct. 1953.  
 M. Cohen, *Autour de la révolution romantique, Grammaire et style*, Paris 1954.  
 E. de la Rochefoucauld, *Avenir de la poésie et le langage dans Poésie et langage*, Bruxelles Ed. de la Maison du Poète 1954.  
 Fr. Boillot, *Le rôle de l'adjectif en fr.* „Le fr. mod.“ juillet 1952, oct. 1952, janvier 1953.  
 M. Davau, *Adjectifs invariables*, „Le fr., mod“, juillet 1949.  
 R. Le Bidois, *La place de l'adjectif*, „Vie et langage“, 1953.  
 R. Le Bidois, *Toujours la place de l'adjectif*, „Le fr. mod.“, avril 1954.  
 A. Henry, *Magnifique, la luxure, étude de syntaxe affective*.  
*Romantica Gandensia t. I*, Gand 1953.  
 E. de Ullmann, *La transposition dans la poésie lyrique de V. Hugo*, „Le fr. mod.“, octobre 1951.