

# DES ANGES EN ROBE DE LAINE: L'ÂME NUE D'ARTHUR RIMBAUD<sup>1</sup>

Marisa Verna

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO

## I. LES TISSUS DANS L'ŒUVRE DE RIMBAUD

Du paletot idéal de «Ma Bohème» à la robe de laine des anges de «Mystique», les tissus se dématérialisent dans la poésie de Rimbaud. La portée du champ sémantique des étoffes et des vêtements dans l'œuvre du poète de Charleville structure, avec d'autres thèmes, l'esthétique de la Voyance. Le monde s'habille, en effet, d'âme, tandis que l'âme n'aspire qu'à sa nudité essentielle. Les «cordons de soie», les «gazes grises», les «velours verts», les «bouquets de satin blanc» de «Fleurs» (Rimbaud 2009: 306) s'accompagnent aux «voiles» que l'enfant enlève à l'«Aube» pour se dissoudre en elle et renaître dans la vie absolue et parfaite de la poésie. L'échange entre les deux dimensions, spirituelle et physique, passe aussi à travers les tissus qui habillent le réel. Notre essai vise à démontrer la pertinence de ce thème dans la création de la nouvelle langue du jeune Voyant. Nous nous proposons donc d'analyser d'un point de vue stylistique les poèmes à notre avis les plus pertinents à cet effet, pour revenir enfin à la réflexion sur la 'langue' que Rimbaud a, en effet, trouvée.

### 1.1. OCCURRENCES

Le nombre des occurrences relevant du champ sémantique des tissus et des vêtements dans l'œuvre de Rimbaud est surprenant. Contrairement à

---

<sup>1</sup> Nous remercions le Bandy Center de la Vanderbilt University de Nashville (TN) pour nous avoir accordé la possibilité de consulter les nombreux et précieux ouvrages possédés par la Bibliothèque du Centre pour la rédaction de cette étude.

ce que l'on pourrait s'attendre, il est assez important; nous avons compté 174 unités linguistiques ainsi distribuées: 121 dans les *Poésies*, 8 dans les *Déserts de l'amour*, une dans les *Proses Évangéliques*, 4 dans *Une Saison en Enfer*, 40 dans les *Illuminations*. 21 parmi ces occurrences font la fonction de métaphorisants, uniquement dans les *Poésies*. Nous allons voir que ce n'est pas un hasard.

Les images liées aux étoffes et aux vêtements s'organisent en effet en trois sous-ensembles et dessinent une courbe précise, qui va de la 'rugueuse réalité' à la plénitude de la vision. Avant d'entrer dans ce parcours poétique, précisons que le terme d'image nous servira ici dans toute l'extension de sa dimension sémantique. Comme l'a observé Marc Eigeldinger, le terme d'image littéraire reste incontournable

en tant que création de l'imagination, que représentation concrète du monde et rapport de type analogique, qui s'introduit dans le tissu de l'écriture poétique [...]. Si la notion d'image est dépourvue de pertinence scientifique, elle conserve le mérite d'être reliée au fonctionnement de l'imagination, dont elle apparaît comme le produit immédiat ou volontaire, qui agit par sa charge affective sur la sensibilité du lecteur. (1991: 7-8)

## 2. DES FOUFFES. CHIFFONS ET TOILES GRISES

Les vêtements dans la poésie rimbaldienne sont pour la plupart grossiers et pauvres. Deux types de grossièreté se dessinent toutefois dès les premières *Poésies*: la grossièreté liée aux intentions parodiques (les hommes d'église, les bourgeois, l'Empereur, la dimension érotique) et la grossièreté liée à l'«essentialité» de la voyance.

### 2.1. LA PARODIE

Des métaphorisants macabres du «Bal des pendus», où Belzebuth «tire par la cravate / Ses petits pantins noirs grimaçant sur le ciel», qui tous ont quitté «leur chemise de peau» (Rimbaud 2009: 80-81), à la «chaste robe noire», la «main gantée» et les «rabats» du «Châtiment de Tartuffe» (93) la connotation parodique des vêtements dans les *Poésies* est évidente. Le clergé et la dévotion comptent notoirement parmi les cibles préférées de la poésie rimbaldienne: les «haillons de crasse» (123) du frère Milotus en sont peut-être le plus célèbre exemple, même si la portée de la dimension idéologique est fréquemment surestimée chez Rimbaud. Déjà dans ce poème de 1871, en effet, Rimbaud confère «au tableau une existence hallucinée» (remarque Guyaux: 852) et le réalisme brutal de ses tableaux se colore d'une

atmosphère de mauvais rêve. Dans «Les Pauvres à l'église», par exemple, les trois occurrences relevées sont toutes relatives au monde misérable évoqué dans le poème (les femmes tordent dans «d'étranges pelisses / des espèces d'enfants qui pleurent à mourir»; les gamines s'affublent de «chapeaux déformés», alors que Jésus reste «loin des senteurs de viande et d'étoffe moisie»: 132-133). Comme le remarque Guyaux, cependant, dans ce monde misérable Rimbaud crée une nouvelle «espèce humaine» (855), qui rappelle les «Petites Vieilles» et les «Aveugles» de Baudelaire.

L'un des poèmes les plus significatifs de ce point de vue est probablement «Les Premières Communions», dont les neuf occurrences se distribuent selon un *climax* ascendant d'onirisme morbide, qui va bien au-delà du simple anticléricalisme. Parmi les neuf occurrences, une se présente sous forme de métonymie pour le personnage du prêtre (l'habit noir). Deux sont des métaphoriques se référant aux images célestes («moirés de vert», «linges neigeux»), toutes les deux de registre très élevé mais en fonction dysphorique. Une occurrence a une simple fonction de notation réaliste, mais combien cette blouse qui sèche dans la cour ajoute au tragique quelque peu maladif de la scène. Les deux autres, tout en étant de simples référents du domaine sémantique de la religion chrétienne (les «célestes tuniques» et le «linge» qui couvre les nudités de Jésus) sont celles qui plus violemment impriment au poème sa tonalité de révolte. L'enfant frustrée dans ses instincts naturels les tourne vers les seuls objets d'amour qu'on lui laisse: les anges et le bon Jésus (139-148).

Dans l'emploi caricatural de l'image vestimentaire le domaine de l'érotisme est visé avec une virulence particulière: à la sensualité seulement allusive du «fichu moitié défait» de la «Maline» (110) s'opposent les deux images, non seulement grossières mais dégradantes, de «Mes petites amoureuses» (155-156). Les «genouillères» et les «fouffes» dont se couvrent les «laidérons» du poème ne renversent pas uniquement le cliché Romantique de l'amour<sup>2</sup>, mais dépassent, à un moment de l'histoire littéraire où il est encore en plein essor, le thème Symboliste de la femme artificielle. Aucun bijoux, aucune étoffe précieuse ne pourront élever ces jeunes filles de leur condition 'naturelle'; leurs seins sont «plaqués de fouffes», c'est-à-dire de «chutes de tissus récupérés lors de la coupe des vêtements» (TLFi: s.v. *fouffe*). Des loques et des chiffons ornent la femme rimbaldienne; comme Liana Nissim l'avait déjà observé en 1992: «Rimbaud, ricorrendo alla spietata crudezza che ormai gli conosciamo, sbarazza il campo con un solo violentissimo colpo di spugna» (1992: 103)<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> La reprise de la strophe hétérométrique utilisée par Musset dans la «Chanson de Fortunio» est une allusion claire à l'esthétique romantique, que Rimbaud attaque d'ailleurs dans la célèbre *Lettre du Voyant*, dans laquelle il insère ce poème.

<sup>3</sup> Sur le thème de l'artificiel dans la poésie symboliste cf. Cigada (2011: 1-42).

## 2.2. TISSER DES MÉTAPHORES: DES ÂMES PERCALISÉES

Le «tout petit chiffon d'azur sombre» de «Roman» (Rimbaud 2009: 89-90), les «haillons d'argents» accrochés aux herbes dans «Le Dormeur du Val» (112), l'«exquise borderie» de verdure dans laquelle se cache le faune de «Tête de faune» (165) ouvrent le deuxième volet de la thématique des tissus et des vêtements du premier Rimbaud. Utilisées en fonction de métaphorisants, les étoffes de l'univers rimbaldien restent pour la plupart des étoffes pauvres et rudes. Le sens de cette rudesse est toutefois complètement renversé par rapport à la dimension satirique que nous venons d'analyser: la pauvreté des tissus évoqués devient fonction d'une essentialité primitive qui annonce l'expérience de la Voyance.

Les guenilles et les loques du jeune poète («Moi, je suis, débraillé comme un étudiant»: «À la Musique»: 94-95) sont assumés comme les vecteurs analogiques du ciel et de la liberté essentielle qui s'annonce dans «Sensation».

Le long poème «Les Assis» nous paraît particulièrement significatif de ce point de vue: nous y avons compté sept occurrences du domaine sémantique textile et vestimentaire, dont trois en fonction de métaphorisant et une en fonction de métaphorisé. La typologie de vêtements et tissus qui est évoquée ici est encore du type grossier et pauvre, mais la tonalité du texte est rien moins que visionnaire. Comme le remarque justement Guyaux dans son édition Gallimard, ce poème est un «étonnant tableau où la vieillesse bourgeoise et la mort qui rôde est enveloppée de bercements, de libellules et de promesses de vie» (865). Le réalisme caricatural acquiert ici une dimension magique et mystérieuse, grâce à une association thématique qui croise les éléments humains avec les éléments inanimés du mobilier. Ce croisement se réalise justement à travers l'isotopie du vêtement (la peau se «percalise», les sièges sont «culottés», l'âme des vieux Soleils est «emmaillotée» dans les tresses d'épis des chaises, tandis que les boutons des habits deviennent des «prunelles fauves»: 155-156). L'âme s'habille, mais n'a pas besoin de soies et de gazes. Elle jouit du Luxe de l'Esprit.

## 3. DERRIÈRE LA GAZE DES RIDEAUX. LE DÉNOTATIF VISIONNAIRE

Dans *Les Déserts de l'amour* le champ sémantique du textile s'organise en deux directions: les vêtements grossiers (dont s'affuble le poète: «en haillons, moi»: 191-193) habillent le malaise de frustration sexuelle du protagoniste de la narration, auquel s'opposent des références oniriques presque surréelles (elle est mondaine, les coussins, les toiles de navire et le tapis sont sans lumière). Dans la *Saison*, au contraire, l'habillement est assumé dans un sens absolu: le fait de s'habiller, considéré comme la

malédiction échue à celui qui est «l'esclave de [son] baptême» (255). Les seules occurrences du lexique vestimentaire relevables dans la *Saison* (quatre au total) correspondent en effet à une forme de constriction dans laquelle le poète Voyant se voit prisonnier.

La libération, linguistique et poétique, va venir dans les *Illuminations*. Les quarante occurrences du lexique du textile que nous avons relevées dans les derniers textes de Rimbaud vont toutes dans la même direction, que nous avons dénommée le 'dénotatif visionnaire'. Parler de métaphores dans les *Illuminations* serait en effet abusif: le Voyant a regardé l'absolu et il l'habille de mots<sup>4</sup>. «Pas de comparaison» dans la langue enfin trouvée («Parade»: 293), où le jeune monstre 'décrit' ce qu'il a vu. Inutile donc de chercher des analogies et des instruments rhétoriques. Les «oripeaux» nous trompent, comme le mot le dit lui-même («ornement trompeur, faux éclat masquant la réalité»: *TLFi*: s.v. *oripeau*). Le «luxu dégoûtant» dont sont affublés les quelques «drôles très solides» fait référence selon certains critiques à des expériences pédérastiques, mais au fond, qu'importe? Le 'travestissement' est ici la règle, les «costumes» cachent la clé<sup>5</sup>.

Nous allons nous concentrer sur quelques-unes des occurrences présentes dans les *Illuminations*, qui nous ont paru particulièrement significatives pour la définition de ce 'tissu' de mots que nous avons posé comme hypothèse initiale de notre essai.

### 3.1. «ENFANCE» ET «VEILLÉE». DE LA NUDITÉ À LA BRODERIE

Ce poème faisant partie du «cycle autobiographique» des *Illuminations* (Rimbaud 2009: 949) représente l'enfance selon cinq différentes 'versions'. Il la représente au sens transitif du terme: «Rendre présent sous la forme d'un substitut, en recourant à un artifice; être cet artifice, ce substitut» (*TLFi*: s.v. *représenter*). Cet artifice est la langue, cette langue 'trouvée' que le poète ne partage pas avec son lecteur:

Contrairement au poème en prose baudelairien, qui aime à mettre en scène des communications entre différents partenaires, inscrivant souvent une figure du lecteur au niveau de l'énoncé, le poème de Rimbaud semble dénier une telle communication entre 'auteur' et 'lecteur'. Plutôt que de présenter le rapport 'auteur' – 'lecteur' sous forme polémique, il semble exclure le 'lecteur' de la communication. Privé d'une position

4 Notre propos n'est pas de soutenir la position de certains rimbaldiens, qui voient dans la poésie de Rimbaud un 'texte illisible'. L'écriture des *Illuminations* est lisible et se sert souvent des instruments de la rhétorique classique. Nous sommes toutefois convaincus que ces instruments n'achèvent pas l'interprétation et que ce que Rimbaud nous met sous les yeux va très au-delà de ce qu'une analogie pourrait faire (Cf. Claes 2003).

5 Cf. Mathieu (1979).

avec laquelle il puisse s'identifier en tant que 'lecteur', il ne reste pas d'autre choix à l'énonciataire que celui de 'jeter le livre' – ou d'assumer le rôle de sujet de l'énonciation et d'actualiser de cette manière le Discours poétique. (Gantert 2002: III)

L'Enfance est incarnée en des images féminines dans le premier volet du poème et c'est ici qu'elle est nue<sup>6</sup>, soit habillée d'arcs-en-ciel, de fleurs, de mer:

À la lisière de la forêt – les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent, – la fille à lèvres d'orange, les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés, *nudité qu'ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer.* (Rimbaud 2009: 290; nous soulignons).

Comme l'aurore, l'enfance s'institue dans la parole rimbaldienne en tant qu'expérience absolue des origines. Après s'être habillée de l'extase primitive, originelle, elle s'habillera de «costumes tyranniques», s'incarnera en des «bijoux» anthropomorphisés et deviendra malheureuse. Encore, dans le troisième volet, la voiture «enrubannée» et les petits comédiens «en costumes» semblent figurer l'imaginaire enfantin, que la dernière phrase détruit et résout dans l'échec final: «il y a enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse». Mais le «maître du silence» (292) ne cesse pas pour autant de tisser des mots.

Dans «Veillée» (305) nous trouvons trois occurrences de lexique du textile, toutes visionnaires. Les lampes et les tapis sont assimilés à la «mer de la veillée» et «font le bruit des vagues», ce qui ne signifie pas qu'ils soient 'comparés' à la mer. Ils sont dans la mer de la vision. À tel point que les «tapisseries [...] des taillis» sont brodées en une délicate dentelle de verdure, par un mouvement de synthèse radicale typique de la langue du dernier Rimbaud, que Sergio Cigada a défini une «réduction du plan émotif [...] au pur énoncé éthique et sémantique» (1994: 1402)<sup>7</sup>. Juste après cette évocation, une ligne de points «figure le silence, le repos, l'intermède, le vide, l'absence, entre deux séquences de la “veillée”, comme si les yeux se fermaient quelques instants» (Guyaux 2013: 121).

### 3.2 «MYSTIQUE» ET «AUBE». DE LA LAINE DES ANGES À LA TRANSPARENCE DE L'ABSOLU

C'est dans «Mystique» et dans «Aube» que le 'dénotatif visionnaire' nous paraît le plus signifiant. «Les anges qui tournent leur robe de laine» constituent la seule présence du textile dans «Mystique» (Rimbaud 2009: 305). Les

<sup>6</sup> La nudité paraît huit fois dans les *Poésies*, toujours avec une connotation euphorisante.

<sup>7</sup> Nous traduisons.

deux dimensions sémantiques véhiculées par le thème de l'habillement rimbaldien fusionnent dans cette seule occurrence, qui pourrait servir de parangon, au double sens de comparaison et de bijou, de toutes les autres: ces robes de laine sont grossières, en effet, comme la plupart des tissus évoqués dans l'œuvre de Rimbaud. Pauvres et rudes, elles tournent dans le mouvement circulaire des anges: spirituelles et simples, d'une beauté réduite à son essence. Comme le remarque Sergio Sacchi, en effet,

leur matérialité pèse bien lourd: n'est-ce pas quelque chose de plus [le petit tableau rimbaldien] qu'un simple message ou qu'une simple représentation? Quelque chose comme, précisément, un *objet* – une entité autonome et accomplie? [...] Le génie heureux peut bien jouer: grâce à l'irruption d'un 'nous' et d'un 'abîme' ce bibelot 'mystique', petit et lourd, ce 'talisman' [...] a bien fini par contenir [...] tout l'espace condensé en un seul point. (1990: 184)

Dans «Aube» (Rimbaud 2009: 306) le 'dénotatif visionnaire' des tissus rimbaldiens prend tout son sens. Les deux occurrences relevables dans le poème en prose sont dénotatives, car les voiles de l'aurore ne renvoient à rien d'autre qu'à eux-mêmes, ils décrivent un 'réfèrent': le tissu qui habille l'Absolu. Le mot «voiles», au pluriel, est répertorié dans les dictionnaires avec une acception érotique («Vêtement léger et qui recouvre le corps de la femme»: *TLFi*: s.v. *voile*), confirmée et presque définie par sa négation «sans voiles», qui renvoie ouvertement à la nudité. Le sens des voiles du poème serait déjà éclairci par cette brève analyse sémantique, qui a satisfait quelques-uns des critiques qui se sont occupés de ce texte: l'enfant rencontre l'Aube, anthropomorphisée en une figure de femme, et consume avec elle un rapport sexuel, dont il se souvient «au réveil», «à midi»<sup>8</sup>.

Si on considère le mot au singulier le sens du poème toutefois se complique, sans que cette première lecture soit effacée. «Voile» peut indiquer en français une «pièce d'étoffe qui recouvre, protège ou masque», une «pièce d'étoffe qui dérobo aux regards un objet de culte», ou encore une «pièce d'étoffe légère et transparente dont les femmes se couvrent la tête, le visage et parfois une partie du corps, soit de façon habituelle, soit à l'occasion de certains événements ou de certaines cérémonies» (*TLFi*: s.v. *voile*). La sacralité de l'expérience est donc renfermée dans le mot même qui sert à décrire les deux gestes 'rituels' de l'enfant; dans ce poème magique entre tous, Rimbaud célèbre en effet son mythe préféré, l'Aube. Les voiles, tissus précieux et légers, dérobent sa nudité essentielle, que le poète découvre et recouvre, une fois la divinité atteinte. Comme le rappelle Marc Eigeldinger, «pour Rimbaud, l'aurore signifie le temps de la résurrection et

<sup>8</sup> Cf. Pierre Brunel, qui définit ce poème «une mystérieuse et impossible hiérogamie» (1973: 110).

du retour à la transparence des origines, l'heure de toute nouvelle genèse, de l'ouverture sur la multiplicité des possibles» (1987: 74). Ce n'est certes pas un hasard, si l'un des rares tissus précieux qui soient mentionnés dans l'œuvre rimbaldienne est le voile, dont la transparence est la qualité essentielle, dans tous les sens du mot.

#### 4. CONCLUSIONS

Arrivée à la fin de notre parcours, il est temps de nous poser la question que l'on se serait peut-être attendu à trouver au début de cet essai: est-il légitime de considérer les tissus et l'habillement comme un thème dans l'œuvre rimbaldien? Or, il est vrai qu'un thème existe dans une œuvre littéraire quand il «costituisce il vettore metaforico scelto per evocare, per illustrare, per significare la struttura profonda dell'opera stessa», et que «per essere tale, il tema deve [...] costituire la traduzione semantica della visione del mondo che l'opera sottende» (Nissim 1992: 76). Il est notoire d'ailleurs que les tissus et la mode constituent l'un des thèmes privilégiés pour les poètes Symbolistes, amoureux du luxe et de l'artificiel, dont ils habillent leurs personnages prisonniers du Spleen.

Rimbaud ne s'occupe pas de mode. Il a dépassé d'un bond ce stade de l'élaboration esthétique. Cependant, il n'est pas étranger au besoin de 'tisser' les mots, et ne manque pas de confirmer ce que Mallarmé – qui, lui, s'est bel et bien occupé de mode – a caché dans les pages 'frivoles' de son journal:

qu'une langue, loin de livrer au hasard sa formation, est composée à l'égal d'un merveilleux ouvrage de broderie ou de dentelle: pas un fil de l'idée qui se perde, celui-ci se cache mais pour reparaître un peu plus loin uni à celui-là; tous s'assemblent en un dessin, complexe ou simple, idéal et que retient à jamais la mémoire, non! l'instinct d'harmonie que, grand ou jeune, on a en soi. (Mallarmé 1978: 57)

Interrogées, les occurrences du lexique des tissus se révèlent cohérentes avec l'esthétique rimbaldienne, mais surtout elles dessinent en clair cette métaphore de l'écriture qu'est l'action de tisser. «Texture», mais aussi «tessiture», au sens du registre de la voix, les étoffes constituent l'image adéquate de l'écriture. Comme c'est toujours le cas avec Rimbaud, les images s'imposent avec la violence de l'existence matérielle; ce sont des 'objets', tout en étant prises dans le vortex d'une vision. Comme on l'a observé à propos de l'écriture de Nietzsche, «the use of textiles in language is of great value, because it always offers more than just a metaphorical content, it offers a blissful form of textual materiality» (Venohr 2009: 165).



## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

#### ŒUVRES LITTÉRAIRES

Mallarmé S., 1978, «La Dernière Mode: gazette du monde et de la famille», (6 septembre 1874 – 15 mai 1875, n. 14), J.-P. Amunatgui (ed.), Paris, Ramsay (Je cite de l'exemplaire de la Vanderbilt University Library, Collection Professor Robert Green Cohn).

#### BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE SUR LE SYMBOLISME

Bivort O. (ed.), 2012, *La littérature symboliste et la langue*, Paris, Garnier Classique.

Cigada S., 1994, *Rimbaud*, «Une saison en enfer», «Adieu», o dell'essenzialità, in E. Mosele (ed.), *George Sand et son temps. Hommage à Annarosa Poli*, t. 3, Genève, Slatkine: 1395-1404.

—, 2011, *Etudes sur le Symbolisme*, Milano, EduCatt, (1992).

Cigada S.-Verna M. (eds.), 2006, *Simbolismo e Naturalismo. Un confronto*, Milano, Vita e Pensiero.

—, 2010, *Simbolismo e Naturalismo fra lingua e testo*, Milano, Vita e Pensiero.

Nissim L., 1980, *Storia di un tema simbolista. Gli interni*, Milano, Vita e Pensiero.

—, 1992, *L'artificiale come via verso l'assoluto*, in S. Cigada (ed.), *Il Simbolismo francese*, Carnago, SugarCo: 75-133.

### L'AUTEUR

#### ŒUVRES DE RIMBAUD

Rimbaud A., 2009, *Œuvres complètes*, A. Guyaux (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), (1898).

—, 2010, *Œuvres complètes*, J.-L. Steinmetz (ed.), Paris, Flammarion, (1898).

#### BIBLIOGRAPHIE SUR RIMBAUD. MONOGRAPHIES

Brunel P., 1973, *Rimbaud*, Paris, Hatier.

Etiemble R., 1954, *Le Mythe de Rimbaud. Genèse du mythe 1869-1949. Bibliographie analytique et critique*, Paris, Gallimard (NRF).

Matucci M., 1986, *Les deux visages de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière (Langages).

Moquet J., 1934, *Rimbaud raconté par Paul Verlaine*, Paris, Mercure de France.

Robb G., 2000, *Rimbaud*, New York / London, W.W. Norton & Company.

Sacchi S. (ed.), 1988, *Rimbaud, le poème en prose et la traduction poétique*, Tübingen, Günter Narr.

Sacchi S., 2002, *Études sur les «Illuminations»*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne (Mémoire de la critique).

#### ŒUVRES SUR RIMBAUD. ESSAIS EN VOLUME OU EN PÉRIODIQUE

Bivort O., 1988, *Pour une lecture textuelle des «Illuminations»*, in S. Sacchi (ed.), *Rimbaud, le poème en prose et la traduction poétique*, Tübingen, Günter Narr: 39-49.

—, 1990, *Écriture de l'échec, écriture du désir*, in S. Murphy-C. A. Hackett (eds.), *Rimbaud à la loupe*, «Parade Sauvage» hors série: 207-215.

- Bordeau C., 2008, *The prose poem as puzzle: letter patterns in Rimbaud's «Mystique»*, «The Free Library» 1, January, en ligne: [http://www.thefreelibrary.com/The prose poem as puzzle: letter patterns in Rimbaud's "Mystique".-a0202311695](http://www.thefreelibrary.com/The+prose+poem+as+puzzle:+letter+patterns+in+Rimbaud's+%22Mystique%22.-a0202311695) (consultation: 05/11/2013).
- Chambon J.-P., 1994, *Pour un inventaire des particularismes lexicaux dans l'œuvre et la correspondance de Rimbaud*, in Guyaux A. (ed.), *Rimbaud 1891-1991*, Paris, Champion: 125-153.
- Claes P., 2003, *L'Hermétisme des «Illuminations»*, «Parade Sauvage» 19: 99-109.
- Eigeldinger M., 1987, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine.
- , 1991, *L'image de l'heure indicible*, in S. Murphy-C. A. Hackett (eds.), *Rimbaud à la loupe*, «Parade Sauvage» hors série: 74-80.
- Gantert R., 2002, *Lecture métapoétique d'«Enfance» de Rimbaud*, «Versants» 41: 87-111.
- Guiraud P., 1954, *L'évolution statistique du style de Rimbaud et le problème des «Illuminations»*, «Mercure de France» 1094, 1 oct. 1954: 200-234.
- Guyaux A., 2013, *Rimbaud et le point multiple*, in M. Verna-G. Bernardelli (eds.), *Entre linguistique et littérature*, Berne, Peter Lang: 109-133.
- Mathieu B., 1979, *Illuminations*, New York, BOA.
- Sacchi S., 1990, *Rimbaud peintre 'mystique'*, in S. Murphy-C. A. Hackett (eds.), *Rimbaud à la loupe*, «Parade Sauvage» hors série: 178-186.

#### BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE SUR MODE ET LITTÉRATURE AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

- Benoît É., 2007, *Néant sonore. Mallarmé ou la traversée des paradoxes*, Genève, Droz.
- Bohac B., 2007, *La vie parisienne dans «La Dernière Mode» de Mallarmé*, in Av.Vv., *La Vie parisienne, une langue, un mythe, un style*, Actes du Congrès tenu à Paris du 7 au 9 juin 2007, en ligne: <http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/vieparisienne.html> (consultation: 01/08/2013).
- Douglas M., 1998, *Solid Objects. Modernism and the test of production*, Princeton University Press.
- Harvey J., 1995, *Men in black*, University of Chicago Press.
- Noland C., 1999, *Poetry at stake. Lyric Aesthetics and the challenge of technology*, Princeton University Press.
- Razek R., 1999, *Dress Codes: Nineteenth Century Fashion*, «Stanford Honor Essay in Humanities» XLIII.
- Velours et Guipure. Mallarmé et «La Dernière Mode»*, 2003, Pont de Valvins, Musée Départemental Stéphane Mallarmé, Catalogue de l'Exposition *La Dernière Mode*, 15 juin–14 septembre 2003.
- Venohr D., 2009, *Signs of Bliss in Texture and Textiles*, in P. McNeil-V. Karaminas et al. (eds.), *Fashion in Fiction, Text and Clothing in Literature, Film, and television*, Oxford / New York, Berg: 161-165.

#### DICTIONNAIRES

- TLFi – *Trésor de la Langue Française informatisé*, en ligne: <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.