

INHARMONIE ET ENHARMONIE DANS LA POÉSIE EN PROSE DE RIMBAUD

SETH WHIDDEN¹

Le salut, si salut il y a, est dans la prose.
C'est l'instrument poésie qui est coupable².

Depuis ses débuts, on perçoit dans la poésie une tension entre ce que l'on voit et ce que l'on entend ; on n'a qu'à se rappeler *la rime pour l'œil* et *la rime pour l'oreille*. Si Jacques Roubaud constate que « [...] le vers, qu'il soit déclamé ou lu, s'adresse toujours à un œil-oreille, même quand la page n'est pas visible dans certains de ses emplois, comme la récitation ; même si la voix semble muette dans d'autres (lecture)³ », c'est que toute œuvre poétique s'inscrit dans un long et riche héritage mêlé de sa tradition orale et de son potentiel visuel. Quant à lui, Rimbaud témoigne de cette tension dans sa fameuse lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny, sorte de pont qui relie le passé de la poésie à l'avenir qu'il veut faire voir et entendre :

Mais inspecter l'invisible et entendre l'inouï étant autre chose que reprendre l'esprit des choses mortes, Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, *un vrai Dieu*. Encore a-t-il vécu dans un milieu trop artiste ; et la forme si vantée en lui est mesquine : les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles⁴.

Cette insistance sur la dimension formelle de la poésie ne peut être sous-estimée ; dans sa discussion de la poésie en prose, Michel Murat nous rappelle que « Le travail de Rimbaud sur la disposition du poème doit [...] être apprécié par comparaison avec les formes attestées vers 1870⁵ ».

Rimbaud parcourut un long chemin depuis la lettre à Demeny dans laquelle il écrivit que les poèmes futurs seraient « [t]oujours pleins du *Nombre* et de l'*Harmonie*⁶ ». Aussi la poésie qui pourrait pleinement transmettre l'expansivité de nouvelles idées doit-elle se libérer des vestiges poétiques des contemporains et des aïeux. Leurs poèmes se déclinaient sur des axes visible/invisible et ouï/inouï : les poèmes en prose de Rimbaud rompent avec cette tradition et reconstituent la tension fondamentale qui les anime, faisant éclater le rapport même qui les relie. La critique a souvent noté le rôle, dans les *Illuminations*, de l'harmonie,

1 Université d'Oxford (The Queen's College).

2 Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états du vers français récent* [1978], Paris, Éditions Ivrea, 2000, p. 34.

3 Jacques Roubaud, « DYNASTIE : études sur le vers français, sur l'alexandrin classique », *Cahiers de poétique comparée*, n° 13, novembre 1986, p. 50.

4 Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. A. Guyaux, collab. A. Cervoni, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 348 ; souligné dans le texte.

5 Murat divise les poèmes en prose de Rimbaud en quatre catégories qui soulignent l'importance de leur apparence visuelle : « le morceau de prose », « le poème alinéaire », « la ballade en prose » et « La transcription [...] de poème versifié ou de chanson » (Michel Murat, *L'Art de Rimbaud* [2002], Paris, Éditions Corti, coll. « Les Essais », 2013, p. 244-245).

6 *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 346-347.

« ensemble des qualités qui rendent le discours agréable à l'oreille » selon Littré⁷ ; non seulement pour l'ordre implicite qu'elle suppose, mais également pour sa dimension politique, dont on aurait du mal à sous-estimer le poids au lendemain de l'utopie de la Commune et au retour de l'ordre que fut la Troisième République. Mais peut-être convient-il de renvoyer, en relisant les poèmes en prose de Rimbaud, non pas seulement aux lettres dites « du voyant » mais à un autre document clé, plus récemment dévoilé à la critique : il s'agit de la lettre à Jules Andrieu du 16 avril 1874. Dans cette même lettre, on découvre qu'à l'ordre et à l'harmonie ne se substituent pas simplement leur négation, le désordre, l'inharmonie — terme lui aussi fort présent dans les *Illuminations*, y compris dans la réception critique du recueil⁸. La poésie en prose de Rimbaud est animée par une autre suggestion que l'on trouve dans la lettre à Andrieu, plus riche encore. Il s'agit de l'enharmoine, le « [p]assage où le même son est désigné par deux notes différentes, comme ut dièse et ré bémol, mi dièse et fa naturel⁹ ». Cette tension fondamentale dans l'œil-oreille contribue de manière importante à une lecture de quelques poèmes des *Illuminations*, et plus généralement à notre compréhension de la prose poétique de Rimbaud.

De tous les poèmes en prose des *Illuminations*, peu endossent l'essence du projet poétique rimbaldien autant que « Guerre ». L'on a déjà fait remarquer que, comme dans la chute d'un sonnet, Rimbaud termine ses poèmes en prose avec une phrase qui saute à la gorge du lecteur et le secoue — la simple mention des poèmes « H », « Parade », ou « Matinée d'ivresse » suffira sur ce point¹⁰. À la fin de « Guerre », en revanche, il s'agit d'une attaque plus ciblée, plus fine :

Enfant, certains ciels ont affiné mon optique : tous les caractères nuancèrent ma physionomie. Les Phénomènes s'émurent. — À présent l'inflexion éternelle des moments et l'infini des mathématiques me chassent par ce monde où je subis tous les succès civils, respecté de l'enfance étrange et des affections énormes.

— Je songe à une Guerre, de droit ou de force, de logique bien imprévue.
C'est aussi simple qu'une phrase musicale¹¹.

7 Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, L. Hachette, 1873-1874, t. II, p. 1983. À titre d'exemple, voir Roland Mortier, « La Notion d'harmonie dans les *Illuminations* », dans *Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture européenne*, t. IV : *Tradition et originalité dans la création littéraire*, Genève, Slatkine, 1983, p. 441-449.

8 Voir par exemple Pierre Brunel, *Éclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des « Illuminations » d'Arthur Rimbaud*, Paris, José Corti, 2004, p. 227-249. Pour ce qui est la réception critique, voir la discussion d'Andrea Schellino sur le rôle central qu'a joué l'« inharmonie » dans nombre d'études des *Illuminations*, que ce soit en tant que signe de l'incohérence et du désordre du monde naturel (Jacques Rivière), mélange de dissonance sémantique et consonance musicale (Paul Valéry) ou rapport inquiétant entre l'homme et le langage (Roger Munier, suivant Heidegger). Schellino identifie « une dialectique, tantôt transparente, tantôt en filigrane » entre « l'ancienne harmonie » ici et la « nouvelle harmonie » dans « À une Raison » (Andrea Schellino, « Bruit et harmonie dans les *Illuminations* », *Rimbaud poéticien*, éd. O. Bivort, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études rimbaldiennes », 2015, p. 169-173 et p. 174).

9 Littré, *op. cit.*, t. II, p. 1400. Adrien Cavallaro situe « l'enharmoine des fatalités populaires » dans l'aire de la culture scolaire de Rimbaud, constatant que l'expression « dit peut-être en effet le caractère universel de ces chutes des civilisations, ou de ce destin des peuples, la possibilité de traduire, derrière des épisodes variés, les constantes de l'histoire ; les peuples changent de nom, mais la note de l'histoire reste en quelque sorte la même ». Voir Adrien Cavallaro, « L'histoire en morceaux. Sur la lettre du 16 avril 1874 de Rimbaud à Jules Andrieu », dans *Mélanges en l'honneur du professeur Yoshikazu Nakaji, Études de langue et littérature françaises* (Tokyo), à paraître.

10 Voir Gerald Macklin, « A study of beginnings and finales in Arthur Rimbaud's *Illuminations* », *Neophilologus*, n° 68/1, janvier 1984, p. 22-36.

11 *Illuminations, Œuvres complètes*, éd. cit., p. 315.

Ici, le poème en prose est le champ de bataille de la poésie où peut se réaliser le but de voir au-delà de ce que peut faire même le poète typique : « Je veux être poète, et je travaille à me rendre *Voyant*¹² ». La clarté annoncée dans la première phrase du poème n'est que le point de départ : l'enfance ici représente le même état préliminaire, antérieur, à l'époque où une étiquette telle que « Sonnet » signifiait un mode d'expression auparavant stable mais qui, déjà, perdait son chemin. Le « voyant » vise ce qui se situe au-delà de cet état de jeunesse lorsqu'il cherche à s'affirmer et à se faire davantage apprécier (« des affections énormes »), point à partir duquel le sujet poétique, plus mûr, ressent sa propre aliénation. Plus précisément, le « voyant » perçoit l'état de rêve, et « Guerre » s'ouvre sur une vision raffinée et aiguisée et se ferme sur ce qui ne peut être anticipé, sur ce qui relève d'une « logique bien imprévue¹³ ». Au fur et à mesure que la vision accrue se transforme en un rêve de l'imprévu, le poème laisse derrière lui une autre trace du poétique traditionnel, le rythme : des paires d'assonance et d'allitération (« certains ciels », « mon optique », « caractères nuancèrent », « Phénomènes s'émurent ») disparaissent, remplacées par le martèlement de [d] dans « une Guerre de droit ou de force, de logique bien imprévue », avant la phrase finale qui propose au lecteur une nouvelle compréhension, « C'est aussi simple qu'une phrase musicale ». Comme à la fin de « H » ou de « Parade », le lecteur est pris au piège : qu'y a-t-il de simple dans une guerre, qu'elle soit poétique ou autre ? Si cette « Guerre » a quelque chose de simple, c'est dans l'insistance, dans l'ultime phrase, sur la notion même de la « phrase », justement. Ainsi elle va au cœur même du poème en prose, tout en soulignant l'accent sur la parole dans la phrase (de *phrasis*, manière de parler, en grec comme en latin) et son acception musicale, selon Littré une « suite de sons musicaux avec un arrêt ou repos après le dernier, présentant à l'oreille un rythme semblable à celui d'une phrase parlée¹⁴ ». En un sens, cette phrase ne fait que nous apprendre ce que nous savons déjà, et l'ironie de la fin de « Guerre » s'étend au-delà de son propre champ de bataille et nous dirige vers une nouvelle lecture d'une nouvelle sorte de poème, celle d'une simple phrase musicale qui n'en est pas une.

Trois ans après ses lettres dites « du voyant », Rimbaud répéta le geste de détailler un nouveau projet poétique dans une lettre à une âme sœur. Cette fois, ce fut en avril 1874, quand il écrivit à Jules Andrieu, ancien communal et expatrié français résidant comme lui à Londres¹⁵. En coiffant le travail qu'il proposa du « titre » provisoire « L'Histoire splendide », Rimbaud lui conféra le sens (du latin *splendidus*) de quelque chose de brillant, attribut qui rappelle un autre titre étincelant, *Illuminations*. On le sait, à ce titre sont attachées des connotations visuelles et auditives, du moins selon les explications de Paul Verlaine dans la préface qui accompagna leur parution aux publications de *La Vogue* :

12 Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 340 ; souligné dans le texte.

13 Il convient de se demander s'il existe un germe de tension entre ce qui est vu et ce qui est entendu dans les quatre premiers vers du poème *Bannières de mai* :

Aux branches claires des tilleuls
Meurt un maladif hallali.
Mais des chansons spirituelles
Voltigent parmi les groseilles.

Car une sorte de rime embrassée se construit au niveau de la prononciation de la double lettre « L » : le son [j] dans « tilleuls » [ti.jœl] et « groseilles » [gʁo.zɛj] entoure le son [l] dans « hallali » [a.la.li] et « spirituelles » [spi.ʁi.tɥɛl] (*ibid.*, p. 209).

14 Littré, *Dictionnaire de la langue française*, éd. cit., t. III, p. 1101.

15 Frédéric Thomas, « Je serai libre d'aller mystiquement, ou vulgairement, ou savamment. » Découverte d'une lettre d'Arthur Rimbaud », *Parade sauvage*, n° 29, 2018, p. 320-345. Nous renvoyons à cet article et citons la lettre d'après le manuscrit, accessible sur le site de la revue *Parade sauvage*. Voir également Yves Rebol, « Jules Andrieu », dans *Dictionnaire Rimbaud*, dir. A. Cavallaro, Y. Frémy et A. Vaillant, Paris, Classiques Garnier, coll. « Dictionnaires et synthèses », 2021, p. 36-40.

Le livre que nous offrons au public fut écrit de 1873 à 1875, parmi des voyages tant en Belgique qu'en Angleterre et dans toute l'Allemagne.

Le mot *Illuminations* est anglais et veut dire gravures coloriées, — *coloured plates* : c'est même le sous-titre que M. Rimbaud avait donné à son manuscrit.

Comme on va voir, celui-ci se compose de courtes pièces, prose exquise ou vers délicieusement faux exprès¹⁶.

En plus de la présence du visuel dans ces *coloured plates*, Verlaine évoqua le son de ce titre en l'épelant ailleurs « illuminécheunes¹⁷ », ce qui signale non seulement l'étrangeté de la chose (transcription phonétique de la prononciation anglo-saxonne d'un Français) mais aussi, et très directement, comment cela sonne. Avant même qu'on ne découvre le contenu de ces poèmes, Verlaine nous incite à réfléchir à leur éclat visuel aussi bien qu'à leur phrasé.

Il n'est pas surprenant que Rimbaud ouvre sa lettre qui présente le projet en prose « L'Histoire splendide » avec un clin d'œil à Baudelaire, le *vrai Dieu* qui avait maîtrisé la poésie de la foule :

Je voudrais entreprendre un ouvrage en livraisons, avec titre : L'Histoire splendide. Je réserve : le format ; la traduction, (anglaise d'abord) le style devant être négatif et l'étrangeté des détails et la (magnifique) perversion de l'ensemble ne devant affecter d'autre phraséologie que celle possible pour la traduction immédiate. [...] Pour terminer : je sais comment on se pose en double-voyant pour la foule, qui ne s'occupa jamais à voir, qui n'a peut-être pas besoin de voir.

En peu de mots (!) une série indéfinie de morceaux de bravoure historique, commençant à n'importe quelles annales ou fables ou souvenirs très anciens. Le vrai principe de ce noble travail est une réclame frappante ; la suite pédagogique de ces *morceaux* peut être aussi créée par des réclames en tête de la livraison, ou détachées. — Comme description, rappelez-vous les procédés de *Salammbô* : comme liaisons et explications mystiques, *Quinet* et *Michelet* : MIEUX. Puis une archéologie ultra-romanesque suivant le drame de l'histoire ; du mysticisme de *chic*, roulant toutes controverses ; du poème en prose à la mode d'ici ; des habiletés de nouvelliste aux points obscurs.

À l'instar de la poésie en prose intensément moderne de Baudelaire, le nouveau projet de Rimbaud sera vu différemment, en partie parce que le poète gardera un œil attentif sur son format, sa traduction et son humeur. L'allusion au « double-voyant pour la foule » montre la dette de Rimbaud envers le flâneur baudelairien. Si, en septembre 1870, sa rédaction du poème *Les Effarés* fut peut-être influencée par sa lecture du *Spleen de Paris*¹⁸, en 1874 il se montra peu impressionné, sans doute parce qu'il sait trop bien déjà : « Pour terminer : je sais comment on se pose en double-voyant pour la foule, qui ne s'occupa jamais à voir, qui n'a peut-être pas besoin de voir. » Évoquant le « poème en prose à la mode d'ici », il dit à

16 Paul Verlaine, « Notice », *Les Illuminations*, par Arthur Rimbaud, Publications de *La Vogue*, 1886, p. 5.

17 Verlaine, lettre à Charles et Emma de Sivry du 27 octobre 1878. *Correspondance générale. 1857-1885*, éd. M. Pakenham, Paris, Fayard, 2005, t. I, p. 633.

18 Steve Murphy, « Au-delà de l'illusion intimiste : vers une scato-idéo-logique des "Effarés" », *Parade sauvage*, n° 30, 2019, p. 13-66 (voir p. 55-56). Ernest Delahaye témoigna du rôle que joua, pendant l'hiver 1871-1872, la lecture des poèmes en prose de Baudelaire, lecture qui donna à Rimbaud l'idée de tenter son propre projet analogue sous le titre de *L'Histoire magnifique* qui devait s'ouvrir avec la série *La Photographie des temps passés* ; Frédéric Eigeldinger et André Gendre, *Delahaye témoin de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Langages-Documents », 1974, p. 37 et 41.

Andrieu que l'on peut commencer n'importe où dans les annales de l'histoire humaine, poursuivre n'importe quel chemin et trouver une série d'atrocités communément appelées histoires qui — particulièrement au lendemain de la Commune — nécessitent une nouvelle forme d'expression :

Voyons : il y aura illustrés en prose à la *Doré*, le décor des religions, les *traits* du droit, l'énharmonie des fatalités populaires exhibées avec les costumes et les paysages, — le tout pris et dévidé à des dates plus ou moins atroces : batailles, migrations, scènes révolutionnaires : souvent un peu exotiques, sans forme jusqu'ici dans les cours ou chez les fantaisistes. D'ailleurs, l'affaire posée, je serai libre d'aller mystiquement, ou vulgairement, ou savamment. Mais un plan est indispensable. [...]

[J]e sollicite de vous une demi-heure de conversation, l'heure et le lieu s'il vous plaît, *sûr* que vous avez saisi le plan et que nous l'expliquerons promptement — pour une forme inouïe et anglaise —

Que la nouvelle « forme » que propose Rimbaud soit à la fois « inouïe et anglaise » reste à discuter ; mais l'idée que les « fantaisies » évoquées puissent aller dans n'importe quelle direction — « mystiquement, ou vulgairement, ou savamment¹⁹ » — se mêle à une expression en prose poétique (au moins en partie) fondée sur un nouveau rapport entre le visuel (« illustrés en prose à la *Doré*, le décor des religions, les *traits* du droit ») et l'ouïe. C'est précisément sur ce dernier que la lettre à Andrieu comprend « l'énharmonie des fatalités populaires », qui ramène à la surface la tension centrale de la poésie. Que peut-il y avoir de simple dans une « phrase musicale » si des symboles tels que C# et Db peuvent désigner le même son ?

Cette liberté d'aborder l'histoire d'une multitude de manières, signes et perspectives (« mystiquement, ou vulgairement, ou savamment ») est précisément la thèse que défend le poète dans les premières phrases de « Matinée d'ivresse », des *Illuminations*, auxquelles fait possiblement écho la lettre à Andrieu :

Ô mon Bien ! Ô mon Beau ! Fanfare atroce où je ne trébuche point !
chevalet féérique ! Hourra pour l'œuvre inouïe et pour le corps merveilleux,
pour la première fois ! Cela commença sous les rires des enfants, cela finira
par eux. Ce poison va rester dans toutes nos veines même quand, la fanfare
tournant, nous serons rendu à l'ancienne inharmonie²⁰.

Rompant avec l'histoire linéaire comme il le fait si souvent dans les poèmes d'*Illuminations* (on n'a qu'à citer « Barbare » comme exemple parmi plusieurs), Rimbaud imagine un moment futur où, le « poison » de la poésie coulant « dans toutes nos veines », nous retrouverons un ancien état de discorde ; pour Sergio Sacchi, il s'agit d'une « Harmonie instable qui, en se prolongeant, change de direction pour basculer dans un état contraire²¹ ». En retraçant cette trajectoire du passé au futur jusqu'au point où ils convergent, Rimbaud constate que le grand arc de l'histoire (à la fois générale et poétique) est une série d'oscillations entre ordre et chaos, harmonie et discorde. Après les 73 jours de la Commune

19 Ceci annonce la poésie en prose hétérogène des *Illuminations*, hétérogénéité que l'on trouve dans des poèmes intitulés « Mystique » et « Nocturne vulgaire », justement.

20 *Illuminations, Œuvres complètes*, éd. cit., p. 297.

21 Sergio Sacchi, *Études sur les « Illuminations » de Rimbaud*, éd. O. Bivort, A. Guyaux et M. Matucci, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2002, p. 105.

et sa fin sanglante²², une portée politique utopiste peut être inscrite dans ce passage de « Matinée d'ivresse ». Cependant, être « rendu à l'ancienne inharmonie » ne signifie pas pour autant un retour à la discorde et au chaos, car trop de temps s'est écoulé ; Héraclite serait le premier à nous rappeler que ce qui est ancien n'est pas le même quand on le considère à nouveau. Quand Rimbaud découvre, dans ses tentatives de la poésie en prose, l'ancien manque d'harmonie, nous sommes confrontés non pas avec le même chaos d'antan, mais avec l'« enharmonie » qui représente une façon toute neuve de poser la question qui agite la poésie depuis ses débuts.

Certes, le germe du projet présenté à Andrieu en avril 1874 exista bien plus tôt dans l'œuvre de Rimbaud ; déjà dans ses poèmes en vers, il cherchait des inventions formelles provoquées par la confrontation de l'inconnu. Il fit allusion aux tensions entre poésie et prose en mettant un titre tel que *Roman* sur un poème en vers qui s'ouvre sur l'avertissement célèbre qu'il ne faut pas trop prendre au sérieux les huit quatrains qui suivront : « On n'est pas sérieux, quand on a dix-sept ans. » Il sera, enfin, beaucoup plus irrévérencieux à l'égard du vers poétique l'année suivante dans les vers de 1872 qui œuvrent à redéfinir toutes les frontières métriques et à troubler la perception formelle du lecteur.

Mais c'est dans les *Illuminations* que Rimbaud déclenche un véritable cataclysme au royaume de la poésie, quand il dépasse les considérations formelles traditionnelles, à la recherche de ce qui se voit, et s'entend, différemment. La poésie en prose l'invite, l'abrite, et s'il y a une tendance à l'enharmone chez Rimbaud, c'est assurément ici. Ce n'est pas pour rien que Rimbaud situe cet univers où le visible et l'ouïe ne signifient plus comme avant. La prose poétique présente une situation postdiluvienne — « Aussitôt après que l'idée du Déluge se fut rassise²³ » — une mise-en-scène post-apocalyptique dont on entendra des échos dans la première phrase de « Barbare » : « Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays²⁴ ». C'est précisément ce que présente « Départ » et ses quatre phrases en prose, avec ses nouvelles visions et nouveaux bruits :

Départ

Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs.
Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours.
Assez connu. Les arrêts de la vie. — Ô Rumeurs et Visions !
Départ dans l'affection et le bruit neufs²⁵ !

Le rejet de vieilles formes se ressentit encore plus dans la deuxième partie du poème en prose « Jeunesse », intitulée « Sonnet » : malgré sa riche tradition longue de plusieurs siècles, cette forme fixe, déjà vidée de sens, n'est qu'une brève phase insignifiante dans l'histoire de la poésie. La plupart des éditions critiques insistent sur la portée visuelle du poème, à travers sa disposition sur la page, puisque le résultat rend perceptible les rimes embrassées (« chair », « verger ; — ô » / « prodiguer ; — ô », « terre ») au début des quatorze « vers » de ce « Sonnet²⁶ » :

[insérer ici l'image du manuscrit, Cologny, Fondation Martin Bodmer, R-28.3, p. 1

22 Voir *La Commune n'est pas morte*, numéro spécial de *Nineteenth-Century French Studies*, dir. R. St. Clair et S. Whidden, vol. 49, n° 3-4, printemps-été 2021.

23 *Illuminations, Œuvres complètes*, éd. cit., p. 290. Voir, dans le présent dossier, la contribution d'Henri Scepi sur cette question (« "Après le Déluge" : retour sur quelques points de résistance »).

24 *Ibid.*, p. 309.

25 *Ibid.*, p. 296.

26 André Guyaux a mis ce titre en rapport avec le nombre de lignes que comporte la copie du poème, sur le manuscrit (*Illuminations*, éd. A. Guyaux, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Langages », 1985, p. 110-111).

II Sonnet

Homme de constitution ordinaire, la chair n'était-elle pas un fruit pendu dans le verger ; — ô journées enfantes ! — le corps un trésor à prodiguer ; — ô aimer, le péril ou la force de Psyché ? La terre avait des versants fertiles en princes et en artistes et la descendance et la race vous poussaient aux crimes et aux deuils : le monde votre fortune et votre péril. Mais à présent, ce labeur comblé, — toi, tes calculs, — toi, tes impatiences — ne sont plus que votre danse et votre voix, non fixées et point forcées, quoique d'un double événement d'invention et de succès + une raison, — en l'humanité fraternelle et discrète par l'univers, sans images ; — la force et le droit réfléchissent la danse et la voix à présent seulement appréciées²⁷.

Or, le schéma de rimes initial s'estompe aussi rapidement qu'il est apparu. Par le biais de son titre, ce « Sonnet » en prose problématise et expose sa propre impossibilité. Il crée son propre effacement et celui de la poésie traditionnelle puisque le lyrique — renforcé par la répétition de l'exclamation « ô » et par le lien entre l'homme et la nature, entre « la chair » et « La terre » — cède la place aux préoccupations plus concrètes et matérielles. Entre « ce labeur comblé » et une expression corporelle et artistique, entre « artistes » et « calculs » d'un côté et, de l'autre, des manières de penser et d'exprimer l'univers (« votre danse et votre voix », repris plus tard sans possessifs), la tension est irrésoluble.

La notion de poèmes en prose porteurs d'enharmonie nous ramène alors au point où la représentation visuelle d'un son trahit sa présence sonore. La rupture dans l'enharmonie entre un son et ses multiples signifiants arbitraires montre que Rimbaud fait pousser la musicalité de la poésie en prose au point où tout bascule. Ce que l'on voit et ce que l'on entend sont irrévocablement changés dans le poème en prose rimbaldien. Cette rupture significative n'est nulle part plus évidente que dans le poème « Phrases » :

Phrases

Quand le monde sera réduit en un seul bois noir pour nos quatre yeux étonnés, — en une plage pour deux enfants fidèles, — en une maison musicale pour notre claire sympathie, — je vous trouverai.

Qu'il n'y ait ici-bas qu'un vieillard seul, calme et beau, entouré d'un « luxe inouï », — et je suis à vos genoux.

Que j'aie réalisé tous vos souvenirs, — que je sois celle qui sait vous garrotter, — je vous étoufferai.



²⁷ *Illuminations, Œuvres complètes*, éd. cit., p. 317, légèrement modifié afin de suivre le manuscrit, qui se trouve dans la collection de la Fondation Martin Bodmer, Cognoy (R-28.3, p. 1, <http://www.e-codices.ch/fr/fmb/ms-Rimbaud-R-028-003/1>).

Quand nous sommes très forts, — qui recule ? très gais, qui tombe de ridicule ? Quand nous sommes très méchants, que ferait-on de nous ?

Parez-vous, dansez, riez. — Je ne pourrai jamais envoyer l'Amour par la fenêtre.



— Ma camarade, mendicante, enfant monstre ! comme ça t'est égal, ces malheureuses et ces manœuvres, et mes embarras. Attache-toi à nous avec ta voix impossible, ta voix ! unique flatteur de ce vil désespoir.

[fin du feuillet 11 / début du feuillet 12]

Une matinée couverte, en Juillet. Un goût de cendres vole dans l'air ; — une odeur de bois suant dans l'âtre, — les fleurs rouies, — le saccage des promenades, — la bruine des canaux par les champs — pourquoi pas déjà les joujoux et l'encens ?

x x x

J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ; des guirlandes de fenêtre à fenêtre ; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse.

x x x

Le haut étang fume continuellement. Quelle sorcière va se dresser sur le couchant blanc ? Quelles violettes frondaisons vont descendre ?

x x x

Pendant que les fonds publics s'écoulent en fêtes de fraternité, il sonne une cloche de feu rose dans les nuages.

x x x

Avivant un agréable goût d'encre de Chine, une poudre noire pleut doucement sur ma veillée, — je baisse les feux du lustre, je me jette sur le lit, et tourné du côté de l'ombre je vous vois, mes filles ! mes reines !

x x x

[si possible, insérer ici les images du manuscrit :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8451618h/f36.item>

et : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8451618h/f38.item>

Dans ce poème, Rimbaud exploite pleinement la notion même du texte poétique rédigé en prose. Bien plus qu'une simple question d'étiquetage — appeler, voire intituler, un texte en prose un sonnet — se pose la question fondamentale de ce qu'est ce texte. Ou bien, plus spécifiquement et puisque ce n'est pas un texte en vers : de quelle sorte de texte en prose il s'agit. À travers deux pages manuscrites dans une collection de feuillets sur lesquels on reconnaît sans difficulté des poèmes en prose construits en alinéas traditionnels (à ce titre on n'a qu'à regarder le haut du feuillet 11, où se trouve la fin de « Matinée d'ivresse »),

« Phrases » force les lecteurs à considérer les questions les plus fondamentales sur ce qu'est un poème.

Tout d'abord, et d'une manière que renforce le titre et sa « polyvalence inhérente²⁸ », il s'agit d'un et de multiples, simultanément : depuis ses premières exégèses, la critique rimbaldienne ne cesse d'osciller entre la considération de ces deux pages comme faisant partie du même poème ou de plusieurs²⁹. Les traces ondulées au f. 11 et les trois croix au f. 12 suggèrent-elles deux schémas différents, donc deux poèmes différents, ou plutôt un poème divisé en deux séries ou mouvements, chacun avec des manières différentes de marquer des moments de pause³⁰ ? Ou est-ce comme « Enfance », un poème composé de plusieurs plus petits poèmes ? Et dans ce cas, de combien s'agit-il : une série de trois (f. 11) suivie d'une série de cinq (f. 12) ou huit petits poèmes sans groupement entre eux ? Avant même d'aborder le manque de simplicité dans cette/ces « phrase(s) musicale(s) », le lecteur se doit de confronter une logique interne où il semble difficile de se décider : au lieu d'un système raisonné à partir duquel Rimbaud aurait bâti une poétique en prose, il semble s'agir plutôt d'une « logique bien imprévue ». Où trancher, comment trancher, entre une série de phrases poétiques et un poème intitulé « Phrases » ; entre ce qui est signifié et les phrases pour le dire ? La réponse se trouve dans l'attitude de ce texte envers son message — son déplacement et surtout sa dispersion dans un certain nombre de phrases disjointes, sa résistance à une compréhension unifiée et cohérente, son exigence que le lecteur considère d'abord les parties constitutives du texte, parties dont il n'est pas immédiatement évident que le tout (s'il n'y en a qu'un seul) soit plus grand que la somme.

Cependant, la disparité entre les deux pages manuscrites rend encore plus clair le fait qu'il s'agisse d'une représentation visuelle de la notion même de phrase — c'est-à-dire, de ce qui est typiquement chargé de poids sémantique, grammatical et/ou phonique à la base. La tension entre ce que nous voyons et ce que nous entendons conduit ici à une impasse : les

28 Margaret Davies, « *Phrases* — une lecture », *Parade sauvage*, n° 5, juillet 1988, p. 63-71 (p. 63). Voir aussi Jean-Michel Adam, « “Phrases” ou texte ? Aspects de la textualité d'un poème des *Illuminations* », *Cahiers du Département des Langues et des Sciences du Langage* (Lausanne), n° 3-4, 1986, p. 71-110.

29 Selon son ami d'enfance Ernest Delahaye, Rimbaud avait voulu que le poème comprenne les deux pages manuscrites, remplies de « poèmes si brefs qu'il les intitule simplement “Phrases” » (Ernest Delahaye, *Les « Illuminations » et « Une saison en enfer » de Rimbaud*, Paris, Albert Messein, 1927, p. 111.) Dans la fameuse lettre dite « de Laïtou » de mai 1873, le poète a écrit au même Delahaye à propos de textes de lui-même et de Verlaine, signalant « quelques fraguements en prose de moi ou de lui, à me retourner ». L'histoire de la vacillation critique autour de « Phrases » est trop longue pour être détaillée ici, mais, à titre d'exemple, prenons Albert Py, qui constata qu'« il est difficile de dire si ces deux groupes de trois et de cinq phrases constituent deux poèmes (ou ébauches de poèmes) ou seulement des notes disparates, impressions poétiques, comme V. Hugo en consignait dans ses carnets » (Arthur Rimbaud, *Illuminations*, éd. A. Py, Genève, Droz et Paris, Minard, coll. « Textes littéraires français », p. 121. Après son essai sur les *Illuminations* chez Rimbaud (*Poétique du fragment. Essai sur les « Illuminations » de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Langages », 1985), André Guyaux sépara les deux pages manuscrites dans son édition critique des *Illuminations* (Arthur Rimbaud, *Illuminations*, éd. cit., p. 47 et 58). Ensuite, Steve Murphy proposa l'argument selon lequel l'ordre des pages manuscrites est du poète (« Les *Illuminations* manuscrites : pour dissiper quelques malentendus concernant la chronologie et l'ordre du dernier recueil de Rimbaud », *Histoires littéraires*, n° 1, 2000, p. 5-31), et plus tard il ajouta que « Phrases » représente, sous un titre global, deux séries de phrases, « chacune comportant sa propre logique temporelle, thématique et rhétorique » (Arthur Rimbaud, *Fac-similés, des Œuvres complètes*, éd. S. Murphy, Paris, Honoré Champion, 2002, t. IV, p. 607). Dans son édition de « la Pléiade » de 2009, André Guyaux révisé sa séparation du texte (les deux pages manuscrites se suivent aux p. 298-299) et il se demande, en note, « le folio 12 et les cinq fragments qui y figurent sont-ils encore gouvernés par le même titre, comme semble l'indiquer la séquence des manuscrits numérotés, et encore la tradition éditoriale le comprend le plus souvent ? » (p. 958). Michel Murat pense quant à lui que « Phrases » constitue une série de micro-poèmes ; il constate que le titre « Phrases » désigne, comme « Conte », la création d'un nouveau genre plus qu'il ne renvoie à quelque chose qui existe déjà (Michel Murat, *L'Art de Rimbaud, op. cit.*, p. 236).

30 La même question se pose à propos du texte « Ô la face cendrée [...] », qui suit « Antique » et « Being Beateous » au feuillet 7 ; le statut de « Phrases » laisse d'autant plus perplexe à cause de son titre...

deux existent sur des plans différents, deux éléments constitutifs qui ne se croisent plus. Ce dont rêva Baudelaire, ce que celui-ci forgea dans *Le Spleen de Paris* — « le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience³¹ » — est ici perdu à jamais.

À sa place, ces « Phrases » de Rimbaud sont bâties sur des lignes de faille qui traversent et déstabilisent la lecture. Dans la première partie, le visuel domine : une série d'images réduites à ce que peuvent voir « deux enfants » quand le monde lui-même est réduit en cendres devant « nos quatre yeux étonnés ». Autour du vieil homme s'ajoute une autre couche sensorielle : le « luxe inouï ». Les répétitions et les oppositions établissent le rythme de l'avenir, alors que le monde sera réduit de manière mathématique, même : de deux paires (« nos quatre yeux ») à une paire (« deux enfants ») à un seul possessif pluriel (« notre claire sympathie »). Plus importante que les répétitions sonores — [wa] dans « bois noir », [m] dans « maison musicale » ou [ɑ] et [f] dans « deux enfants fidèles » — est la répétition structurale, qui établit le schéma et le rythme de ces phrases après « Quand le monde sera réduit » :

en un seul bois noir	pour nos quatre yeux étonnés, —
en une plage	pour deux enfants fidèles, —
en une maison musicale	pour notre claire sympathie, —

Chacun de ces trois alinéas se termine — après la pause dramatique soulignée par la ponctuation d'une virgule suivie d'un tiret³² — avec une charge de connexion interpersonnelle entre sujet et objet :

— je vous trouverai.
— et je suis à vos genoux.
— je vous étoufferai³³.

Pour Michel Murat, si ce schéma de constructions parallèles suivi de la ponctuation doublée est commun à un certain nombre de poèmes dans *Illuminations*, ses itérations ici dans « Phrases » vont au cœur même de ce ou ces poème(s) (si ce n'est le recueil plus généralement) : « sa structure coïncide avec la “phrase” et constitue la matrice du poème, qui la met en série³⁴ ». Des phrases continuent tout au long de « Phrases » : à travers les démarcations visuelles qui les définissent, les délimitent et les séparent les unes des autres ; à travers davantage de structures répétées comme dans « [Quand nous sommes] très » suivi d'une question. Malgré le tableau visuel sur lequel il s'ouvre, le début du/des texte(s) s'appuie de manière considérable sur la langue parlée afin d'apparaître, afin de se faire sentir, afin de devenir intelligible. Comme le fait remarquer Jean-Luc Steinmetz à propos des trois premières sections du poème, « il suffit de les *dire* pour constater que chacun en soi constitue un ensemble structural complet³⁵ ». En-dessous des bruits des cloches et des sifflets, les visions de l'ornementation (« Parez-vous ») et des spectacles (« dansez, riez »), que reste-t-il, et comment cela peut-il être exprimé ? Si le sujet peut à peine imaginer jeter l'amour par la fenêtre, ce n'est pas parce que l'amour n'est plus : le problème est ce qui — en poésie, langage, mots, lettres, sons — peut l'exprimer de manière adéquate. Rien que des

31 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 275-276.

32 Voir Olivier Bivort, « Le tiret dans les *Illuminations* », *Parade sauvage*, n° 8, septembre 1991, p. 2-8.

33 Voir la présentation d'André Guyaux dans Arthur Rimbaud, *Illuminations*, éd. cit., p. 168-169.

34 Michel Murat, *L'Art de Rimbaud*, op. cit., p. 271.

35 Arthur Rimbaud, *Illuminations* suivi de *Correspondance (1873-1891)*, *Œuvres*, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1989, t. III, p. 156 ; souligné dans le texte.

groupements éparpillés de sons entendus au-delà de « l'inouï » : la répétition du son [a] dans « camarade », le son [ã] dans « mendiante, enfant », les sons [se ma] de « ces malheureuses et ces manœuvres ».

Visions et sons cèdent la place à un quatrième mouvement d'odorat qui se termine toujours en déception, avec plus de questions que de réponses : « pourquoi pas déjà les joujoux et l'encens ? », ce qui amène le sujet poétique à revenir sur scène avec une nouvelle série de phrases, rythmées selon des paires de connexions :

J'ai tendu

des cordes	de clocher à clocher ;
des guirlandes	de fenêtre à fenêtre ;
des chaînes d'or	d'étoile à étoile,

et je danse.

La progression des connecteurs quitte la source traditionnelle du lyrique — les « cordes » rappellent à la fois la lyre et l'expression « Tant pis pour le bois qui se trouve violon » de la première des lettres dites « du voyant³⁶ » — en faveur d'un *crescendo* dans l'ornement, où « des chaînes d'or » forment un point final frappant qui contraste avec l'alchimie dont le poète aurait pu rêver. Et pourtant, ce qui avait commencé comme une « logique bien imprévue » n'offre que peu d'indices d'une logique plus prévisible, puisque « le dérèglement de tous les sens³⁷ » qu'avait promis Rimbaud tourne la fin de « Phrases » en une synthèse de ce qui existait déjà et un tourbillon de l'inconnu : le tintement d'une cloche de feu rose et un « goût d'encre de Chine » sont d'autant plus dynamiques³⁸. Ces notions complexes ne sont certes pas au-delà de ce que Baudelaire aurait pu concevoir, car on sait à quel point il avait fait remarquer, dans son *Salon de 1859*, l'étendue infinie de l'imagination, « reine des facultés³⁹ ». Cependant, le sujet rimbaldien tourne le dos au connaissable et marque ce que seul le « voyant » peut voir, suivi de trois autres x qui suggèrent que le(s) poème(s) pourrai(en)t continuer (ou peut-être que le manuscrit *avait* continué et qu'il ne nous en reste qu'une partie) : « je baisse les feux du lustre, je me jette sur le lit, et tourné du côté de l'ombre je vous vois, mes filles ! mes reines ! » Ne percevant que ce qui peut être vu avec les yeux fermés, ou bien avec des lumières éteintes et quand on rejette les sens qui ne peuvent que distraire et gêner, « Phrases » fournit un exemple clair de l'étape ultime de la poétique du « voyant » : « Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finira par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues⁴⁰ ! »

Où la prose décolle

36 *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 340.

37 *Ibid.*

38 Pour Sergio Sacchi, la dernière partie de « Phrases » « remplit sa fonction de synthèse et d'accomplissement du poème tout entier : on dirait qu'envisagées sous ce jour inédit, les aventures précédentes sont réduites à leur navrante dimension réelle. Ainsi, le “désespoir” final est l'état d'âme de quelqu'un qui aurait compris que son lot en amour est l'échec : en essayant de renouer avec sa nature première, il peut aussi mesurer toute la distance qui sépare cette nature originaire de ce qu'il a vraiment vécu par la suite ». Sergio Sacchi, « Phrases rimbaldiennes », *Parade sauvage*, n° 12, décembre 1995, p. 73-89, repris dans *Études sur les « Illuminations » de Rimbaud*, op. cit., p. 156. Voir l'exégèse importante de Sacchi, p. 140-157.

39 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 621 ; souligné dans le texte.

40 *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 344.

Si ces visions sont inéluctablement rimbaldiennes, elles s'inscrivent également dans l'histoire même du poème en prose et laissent un riche héritage qui s'étend bien au-delà du XIX^e siècle. Citons, à titre d'exemple, Léon-Paul Fargue, qui trouve particulièrement fertile la convergence de la poésie et de la prose quand il constate : « La poésie, c'est le point où la prose décolle⁴¹. » L'excellente formulation de Fargue reste incomplète à plusieurs égards ; tout d'abord parce qu'elle n'est qu'un élément dans une série qui, ensemble, représente une tentative de définition :

— La poésie, cette vie de secours où l'on apprend à s'évader des conditions du réel, pour y revenir en force et le faire prisonnier.

— La seule prestidigitation qui ne soit pas truquée.

— Le seul rêve où il ne faille pas rêver.

— Le point où la prose décolle.

— Le moment où la prose marmotte, se lève de table, et pousse sa romance.

— Une leçon de choses chantée⁴².

Comme Rimbaud dans ses poèmes en prose tels que « Phrases », Fargue reconnaît lui aussi que la prose ne peut décoller qu'avec une propulsion du *phrasis*, du parlé. Que ce soit dans la « leçon de choses chantée », l'onomatopée de la prose marmottée ou les paroles implicites dans la romance, peu importe : avec ou sans raison didactique, avec ou sans confusion du murmure, c'est la magie de la prose poétique — la prestidigitation — qui nous amène vers une définition satisfaisante.

Mais pas entièrement ; c'est-à-dire qu'elle ne suffit pas pour Fargue lui-même. Quand il est revenu à ses écrits avec une quinzaine d'années de recul, il a estimé que le problème de toute tentative de définition de la poésie, comme toute tentative d'« inspecter l'invisible et entendre l'inouï », est qu'elle est toujours déjà sur le point de s'évaporer, de disparaître :

Je ne tenterai pas, une fois de plus, de circonscrire la notion de poésie. Je n'essaierai, après tant d'autres, d'en chercher une définition incomplète ou manquée. J'en ai fait naturellement, de nombreuses. Et chaque fois que je croyais en tenir une, elle était déjà hors d'atteinte, et chaque fois que je me disais : c'est la bonne, elle s'était déjà volatilisée : « La poésie, c'est le point où la prose décolle... C'est le moment que l'homme, assis prosaïquement "au banquet de la vie" dans une grande faim de bonheur, se sent l'âme mélodieuse à l'heure où, comme dit Villiers de l'Isle-Adam, grand poète en prose, un peu de liqueur après le repas fait qu'on s'estime, se lève de table et se met à chanter... La poésie consiste à construire en soi, pour la projeter au dehors, un bonheur que la vie n'a pas voulu vous donner ».

C'est peut-être là de l'impressionnisme⁴³.

La résonance avec la poésie en prose au XIX^e siècle est claire et nette dans la paraphrase de Villiers, « grand poète en prose », dans l'importance d'écouter le chant du poème en prose et dans la capacité de nous « projeter au dehors » afin de nous faire découvrir la vie à nouveau. Mais même cela est incomplet ; il nous faut marquer une pause, « assis prosaïquement » avec

41 Léon-Paul Fargue, « Poésie », *Lanterne magique*, Paris, Robert Laffont, 1944, p. 24.

42 Léon-Paul Fargue, « Suite familière », *Sous la lampe*, Paris, Gallimard, 1929, p. 53-54. **Notes de l'auteur de cet article : Merci de retenir l'espace blanc après le mot « prisonnier ».**

43 Fargue, *Lanterne magique*, *op. cit.*, p. 23-24.

Fargue, qui nous offre son propre « moment musical » et qui semble forger inharmonie et enharmonie :

La poésie, c'est le moment de le dire un peu plus fort, n'a jamais cessé d'être, en dehors des textes ou en dépit des textes, chose essentielle et que je m'obstine à croire, à quelque degré et dans quelque forme que ce soit, et sans qu'il s'en doute, aussi indispensable à l'homme que l'oxygène ou le charbon. Mais elle le devient plus que jamais dans les temps que nous vivons. C'est le meilleur contrepoison, l'îlot blindé où l'intelligence se rassemble, la pièce close où l'âme accablée s'accorde un moment musical. Le répit qu'elle peut donner nous ouvre parfois le seul refuge où l'esprit affolé puisse espérer retrouver l'esprit.

Cette poésie, que les naïfs avaient cru morte, elle saute aujourd'hui d'entre les décombres et prend une chaleur nouvelle, comme un retour de flamme sort d'un crassier qu'on croyait éteint⁴⁴.

Si la poésie est, « dans les temps que nous vivons », aussi essentielle que l'oxygène, ainsi est la lecture : « la poésie est aussi un grand calme qu'on entend, qui vous saisit et vous accélère, et elle est une sorte de scintillement permanent auquel il faut se donner⁴⁵. » Donnons-nous donc à cette poésie en prose, de sorte que l'écho de son « moment de musique » continuera — tel son scintillement permanent, telles des cordes tendues de clocher à clocher, des guirlandes tendues de fenêtre à fenêtre et des chaînes d'or tendues d'étoile à étoile — de résonner et de briller dans l'air du temps.

44 *Ibid.*, p. 22-23.

45 *Ibid.*, p. 28.