



HAL
open science

UNE “ PROSE DE DIAMANT ” : FORMES ET VALEURS DE LA PROSE DANS UNE SAISON EN ENFER

Jean-Nicolas Illouz

► **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. UNE “ PROSE DE DIAMANT ” : FORMES ET VALEURS DE LA PROSE DANS UNE SAISON EN ENFER. Parade sauvage - Revue d'études rimbaldiennes , 2020, 31, pp.141-156. hal-03694416

HAL Id: hal-03694416

<https://univ-paris8.hal.science/hal-03694416>

Submitted on 13 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNE « PROSE DE DIAMANT » : FORMES ET VALEURS DE LA PROSE DANS *UNE SAISON EN ENFER*

Dans le portrait de Rimbaud qu'il publie dans *Les Hommes d'aujourd'hui*, Verlaine désigne *Une saison en enfer* comme une « espèce de prodigieuse autobiographie psychologique », et il ajoute qu'elle fut « écrite dans cette prose de diamant » en laquelle il voit la « propriété exclusive » de Rimbaud¹. La phrase de Verlaine a été souvent commentée ; elle nous servira ici de fil rouge pour définir, à la faveur d'une image, non seulement ce qui fait intrinsèquement la poéticité de la prose de Rimbaud, mais encore ce qui fait sa « valeur² » dans l'horizon toujours plus ouvert de sa réception et de son historicité.

SITUATION DE LA PROSE

Que Rimbaud invente dans *Une saison en enfer* un style de prose qui soit, écrit Verlaine, « sa propriété exclusive » situe d'abord la prose d'*Une saison* dans un moment particulier de l'histoire de la prose comme art : disons son moment « pré-symboliste », si du moins l'on définit le symbolisme, avec Remy de Gourmont, comme une forme paroxystique de « l'individualité en art³ ». La recherche de Rimbaud apparaît alors convergente avec d'autres recherches de prose, qui courent de Baudelaire à Mallarmé, et de Mallarmé à ces écritures symbolistes que l'on pourrait qualifier de « proselibristes » dans la mesure où elles s'épanouissent parallèlement aux expérimentations du vers libre⁴. Le paradoxe est que cette *convergence*, – où se dessinent les contours d'une époque de l'art –, n'est en aucune façon une *influence*, car ces proses, chaque fois singulières, demeurent entre elles sans commune mesure, – chacune imposant chaque fois sa manière unique, – moins dans la visée d'une simple idiosyncrasie stylistique, que dans la recherche plus profonde d'une individuation maximale des formes de la langue.

Dans l'histoire de la prose comme art, Rimbaud est donc à la fois un moment à part, et un moment fondateur ou révélateur, – selon une double perspective que nous semble bien désigner le double point de vue de Mallarmé d'une part et de Claudel d'autre part.

Dans le portrait de Rimbaud, daté de 1896, qu'il insère dans ses *Divagations*, Mallarmé fait état de l'étrange réaction des poètes contemporains à l'évocation du nom de Rimbaud : il se fait qu'« on se taise, énigmatiquement et réfléchisse, comme si beaucoup de silence, à la fois, et de rêverie s'imposait ou d'admiration inachevée⁵ ». Rimbaud survient sur la scène de la rue de Rome comme une énigme. Et Mallarmé, loin de cautionner les tentatives d'arraisonnements dont l'œuvre de Rimbaud fait l'objet, maintient celle-ci à l'écart, à la fois en deçà et au-delà, des « événements poétiques récents », – soit ce qu'il désigne ailleurs comme les « poursuites

¹ Verlaine « Arthur Rimbaud », *Les Hommes d'aujourd'hui*, dans Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, Texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 802.

² On se reportera à la définition de la « valeur » que Gérard Dessons et Henri Meschonnic donnent dans *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998 : la valeur consiste pour une œuvre, non dans une qualité esthétique prédéfinie, mais dans « l'invention de sa propre historicité » (p. 236).

³ Remy de Gourmont, Préface au *Livre des Masques* (1896) : « Admettons donc que le symbolisme, c'est, même excessive, même intempestive, même prétentieuse, l'expression de l'individualité dans l'art. »

⁴ Le terme de « proselibriste », appliqué à Mallarmé, vient d'Albert Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé* (1912), Paris, Gallimard, 2006, p. 305-306. : « Ce fervent du vers régulier s'est fait un proselibriste [...] », écrit Thibaudet. Pour un déploiement de la notion de « proselibrisme », voir Jean-Nicolas Illouz, « Mallarmé proselibriste », revue en ligne *Hypérion, on the future of aesthetics*, vol. IX, n°3, Winter 2015, *On Mallarmé*, part. I, curated by guest editor Kari Hukkila, p. 140-160. Texte repris dans *L'Utopie de l'art. Mélanges offerts à Gérard Dessons*, sous la direction de Arnaud Bernadet, Olivier Kachler et Chloé Laplantine, Paris, éditions Garnier, à paraître.

⁵ Mallarmé, « Arthur Rimbaud », dans *Divagations*, in Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition Bertrand Marchal, t. II, 2003, p. 121.

particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose⁶ ». La place de Rimbaud dans la modernité poétique symboliste est donc problématique en ceci qu'elle apparaît *non située*, « intempesive » en quelque sorte, ou « inactuelle ». Mallarmé le comprend, qui affirme à son interlocuteur : « Doutez, mon cher hôte, que les principaux novateurs, maintenant [...] aient à quelque profondeur et par un trait direct, subi Arthur Rimbaud ». L'invention du vers libre – « la liberté allouée au vers ou, mieux, jaillie telle par miracle », écrit Mallarmé – a beau être revendiquée par Gustave Kahn l'année même (1886) où furent publiées les *Illuminations*, Rimbaud, en un sens, n'entre pour rien dans cette histoire qui lui demeure extérieure. Vient alors sous la plume de Mallarmé l'image du « météore » – « Éclat, lui, d'un météore, allumé sans motif autre que sa présence, issu seul et s'éteignant » –, où Rimbaud, hors toute possibilité de filiations littéraires, se résume à une « question de présence⁷ », – un « cas personnel », sans antériorité ni postérité assignables :

Tout, certes, aurait existé, depuis, sans ce passant considérable, comme aucune circonstance littéraire vraiment n'y prépara : le cas personnel demeure, avec force⁸.

Dans le *suspens* où il se tient, Rimbaud, « le démodeur » écrit Gérard Dessons⁹, excède – et donc périme par avance – les modernités mêmes qu'on lui assigne, – tant la modernité des vers-libristes au moment où écrit Mallarmé, que les modernités des futures avant-gardes du XX^e siècle qui se construiront sur le mythe de la rupture. Dans *Une saison*, la phrase « il faut être absolument moderne » – phrase en vérité oxymorique comme le remarque Lionel Ray¹⁰ – dit moins, on le sait¹¹, un impératif porté par le sujet, que la fatalité d'un enfermement dans une époque réduite à son seul présent, – « l'heure nouvelle », « vraiment très sévère », dont il s'agit précisément de « se dégager » au nom d'une recherche plus vive et d'une plus ardente « patience ».

Tout autre, en apparence, est le point de vue de Claudel. Dans la préface de 1912 qu'il consacre aux *Œuvres* de Rimbaud, Claudel, loin de voir en Rimbaud un « météore » jailli de nulle part et s'annulant, fait de son œuvre le point culminant d'une longue histoire : l'histoire, en l'occurrence, d'un art de la prose, qui, non moins que l'art du vers quoique d'une manière jusque-là moins remarquée, s'est poursuivie sans discontinuité, à travers une série de relais illustres, – de Chateaubriand à Maurice de Guérin, et de Maurice de Guérin à Rimbaud enfin :

Là [dans *Une saison*] Rimbaud, arrivé à la pleine maîtrise de son art, va nous faire entendre cette prose merveilleuse tout imprégnée jusqu'en ses dernières fibres, comme le bois moelleux et sec d'un Stradivarius, par le son intelligible. Après Chateaubriand, après Maurice de Guérin, notre prose française, dont le travail en son histoire si pleine, et si différente de celle de notre poésie, n'a jamais connu d'interruption ni de lacune, a abouti à cela¹².

Claudel reprend la même idée en 1925, dans la « Parabole d'*animus* et d'*anima* » insérée dans *Réflexions et propositions sur le vers français* et portant le sous-titre « Pour faire comprendre certaines poésies d'Arthur Rimbaud ». La prose d'*Une saison* est comprise comme le lieu d'un « épanouissement total de la langue française » :

⁶ Mallarmé, « Observation relative au poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* », in Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition Bertrand Marchal, t. I, 1998, p. 392. Bertrand Marchal remarque en outre qu'aucune mention de Rimbaud n'est faite dans *Crise de vers*.

⁷ Tel est le sous-titre de la biographie de Rimbaud par Jean-Luc Steinmetz : *Rimbaud. Une question de présence*, Paris, Tallandier, 1991.

⁸ Mallarmé, « Arthur Rimbaud », dans *Divagations*, édition citée, p. 121.

⁹ Gérard Dessons, « Rimbaud le démodeur », *Europe*, n° 966, octobre 2009, p. 51-63.

¹⁰ Lionel Ray, *Rimbaud*, Paris, Seghers, 2001, p. 37 : « "Il faut être absolument moderne", affirme *Une saison en enfer* dans sa phase finale. Rien de plus paradoxal que cette affirmation catégorique. Le moderne, lieu du transitoire, de l'historique et du relatif est contradictoirement érigé en absolu, appelé à être "absolument" ».

¹¹ Voir Henri Meschonnic, « "Il faut être absolument moderne", un slogan en moins pour la modernité », *Modernité, modernité*, Paris, Verdier, 1988, p. 121-128.

¹² Préface écrite pour l'édition des *Œuvres* de Rimbaud établie par Paternine Berrichon en 1912, – dans Paul Claudel, *Œuvres en prose*, édition établie par Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 518.

Et nous arrivons à l'épanouissement total de la langue française développant enfin toutes les ressources de sa sonorité comme un Guarnerius sous l'archet d'un maître¹³.

Ce n'est plus seulement à Chateaubriand ou à Maurice de Guérin que Rimbaud fait écho, mais c'est à Pascal ou à Bossuet ; – et Claudel met en correspondance des phrases comme « Que de royaumes — nous ignorent ! », ou comme « La béatitude éternelle leur est promise — sous le titre majestueux de royaume », avec telle phrase d'*Une saison en enfer* : « Et par une route de dangers ma faiblesse me menait aux confins du monde et de la Cimmérie, patrie de l'ombre et des tourbillons », – ou encore : « Sur la mer que j'aimais comme si elle eût dû me laver d'une souillure, je voyais se lever la croix consolatrice ».

Loin de briller solitaire, l'art de Rimbaud semble maintenant l'horizon vers lequel tout converge. Pour autant, une telle compréhension de la prose d'*Une saison* ne s'oppose qu'en apparence à la vision de Mallarmé. Car c'est en disciple de Mallarmé que Claudel pense le processus d'individuation des formes de la prose, qui, de degré en degré, conduit jusqu'à la prose, paradoxalement sans exemple, d'*Une saison en enfer*. Claudel analyse les rythmes et les sonorités, non comme des ornements extérieurs selon une perception rhétorique du discours, mais comme les éléments d'une poétique profonde qui tend à faire de chaque phrase, selon son phrasé singulier, « un dessin sensible à notre œil auditif », qui « indique la tension et le mouvement de l'idée¹⁴ ». Pour Claudel, comme pour Mallarmé, « il n'y a pas de prose¹⁵ », si le vers, de son côté, est compris comme l'accentuation d'une « diction¹⁶ », bien au-delà de toute convention métrique. « Toute prose d'écrivain fastueux [...] [...] vaut en tant que vers rompu », écrivait Mallarmé¹⁷, – à quoi fait écho Claudel : « Non, ce n'est pas de la prose [...] ce sont des vers dont chacun est distinct, dont chacun a une figure sonore différente et contient en lui-même tout ce qu'il faut pour être parfait, en un mot c'est de la poésie latente, brute encore, mais infiniment plus vraie, jaillie d'une source plus profonde que toutes les malherberies à la mécanique¹⁸ ». La littérature est ainsi comprise, hors toute catégorie générique *a priori* et hors tous repères formels préétablis, comme un travail de subjectivation de la langue, – subjectivation cependant trans-individuelle, puisque, au-delà de chaque réalisation particulière (... Pascal... Bossuet... Chateaubriand... Maurice de Guérin... Rimbaud enfin), elle apparaît comme l'approfondissement d'une commune manière d'art, envisagée, à travers les siècles, selon sa plus grande historicité.

Or, précisément, Rimbaud lui-même dans *Une saison* n'en appelle à des modèles stylistiques préformés que pour aussitôt les rejeter avec la plus grande véhémence. Michel Murat a bien insisté sur ce point : « la prose de Rimbaud ne se singularise pas en un style », écrit-il, ajoutant que « les catégories qui l'organisent relèvent de l'usage plus général de la langue¹⁹ ». Une singularité seulement stylistique serait en effet encore trop extérieure au regard de la force d'individuation que le sujet poursuit dans la langue. C'est pourquoi, de la même façon que le poète en vers rejette « la vieilleries poétique » à laquelle il a d'abord emprunté, l'écrivain de prose rejette « les bizarreries de style » (lit-on sur un brouillon d'« Alchimie du verbe »²⁰), parce que ces singularités de surface, relevant d'une simple esthétisation du discours, trahiraient encore la marque d'une influence, d'une école, ou de l'air du temps. Dans un « siècle à mains », où l'industrialisation – Baudelaire dirait « l'américanisation²¹ » – a divisé le travail et aliéné la personne, il s'agit pour Rimbaud de

¹³ Claudel, *Réflexions et propositions sur le vers français*, dans *Œuvres en prose*, édition citée, p. 37.

¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹⁵ Mallarmé, réponse à Jules Huret *Sur l'évolution littéraire*, édition citée, t. II, p. 698.

¹⁶ Mallarmé, *Crise de vers*, édition citée, t. II, p. 205.

¹⁷ Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, édition citée, t. II, p. 64.

¹⁸ Claudel, *Réflexions et propositions sur le vers français*, dans *Œuvres en prose*, édition citée, p. 30.

¹⁹ Michel Murat, *L'Art de Rimbaud*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, José Corti, 2013, p. 429.

²⁰ Brouillons d'*Une saison en enfer*, dans Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 286 : « Je hais maintenant les élans mystiques et les bizarreries de style ».

²¹ Baudelaire, *Fusées*, dans *Œuvres complètes*, édition Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1975, p. 665 : « La mécanique nous aura tellement américanisés [...] ».

rejeter « la main à plume », parce qu'elle est, comme « la main à charrue », le signe d'une soumission, – en l'occurrence de la soumission de l'écrivain « à un système conventionnel des genres, des sujets et des styles », écrit encore Michel Murat²². Dès lors, tous les styles qui traversent *Une saison* – par exemple ces marques de quelque allégeance à « une école Baudelaire » qui sont perceptibles dans le « Prologue » avec l'invocation à Satan²³ – sont affectés, implicitement ou explicitement, d'un « point d'ironie²⁴ » qui les tient à distance, – qui les magnifie et les dénigre à la fois. Sans doute conviendrait-il de lire Rimbaud sous le signe du titre du livre de Harold Bloom, *L'Angoisse de l'influence*²⁵, tant il s'agit en effet pour Rimbaud de « se dégager » des influences qui le nourrissent ou qui le hantent, des pères qu'il rejette ou qu'il poursuit, afin qu'il trouve, parmi toutes les manières d'élocution que permet la prose, celle-là seulement qui correspondrait enfin à sa voix.

AU FIL DES VOIX

L'injonction « Trouver une langue », qui figure d'abord dans le projet du « voyant », se résout donc, pour le sujet d'*Une saison en enfer*, dans la recherche d'une voix, inconnue de soi, mais ardemment poursuivie à l'horizon de la parole.

Si l'on en croit le témoignage d'Isabelle Rimbaud rapporté par Paternie Berrichon, Rimbaud, rédigeant *Une saison en enfer* dans le grenier de Roche, soumettait ses phrases à l'épreuve d'un tout autre « gueuloir » que celui de Flaubert : « aux heures de travail, rapportait-elle, on perçoit les sanglots qui réitérent, convulsifs, coupés, tour à tour, de gémissements, de ricanements, de cris de colère, de malédictions²⁶ ». De fait, l'œuvre – car Isabelle Rimbaud semble ici projeter sur la vie ce qui doit se comprendre plutôt comme *un effet* de l'œuvre – s'apparaît d'abord comme une énergie vocale, brute en quelque sorte, – « expressions directes, jaculations, intensité », dira Paul Valéry, – pour le déplorer²⁷.

Un savant travail cependant capte, canalise et diffuse cette première énergie.

La vocalité d'*Une saison* (plutôt que son oralité) s'appuie en effet sur un fort étayage rhétorique, profondément ancré dans la formation littéraire de Rimbaud. Dominique Combe l'a bien

²² Michel Murat, *ouvr. cit.*, p. 429.

²³ Steve Murphy a rapproché le Satan vers lequel se tourne le narrateur-récitant d'*Une saison en enfer*, non seulement des « Litanies de Satan » de Baudelaire, mais encore de l'« Épigraphe pour un livre condamné » : voir Steve Murphy « *Une saison en enfer* pour (et contre) le lecteur », in Yann Frémy (dir.), *Revue des Sciences Humaines*, « Énigmes d'*Une Saison en enfer* », n° 313, janvier-mars 2014. – Baudelaire parle de « l'école Baudelaire » dans une lettre à sa mère, 5 mars 1866 (*Correspondance*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1973, p. 625). – Julien Gracq (cité par Michel Murat) évoque bien, quant à lui, le sens de la proximité qui existe entre Baudelaire et Rimbaud : « Il y a une filiation *Fleurs du mal* – *Saison en enfer* qui est sans analogue dans la poésie française par l'intime consanguinité, – seulement les mêmes composantes, les mêmes servitudes sensibles (« Parents, vous m'avez fait esclave de mon baptême ») y sont interprétées par des tempéraments presque antinomiques. Il suffit de les réinsérer tous deux à leur date dans la chaîne de tout ce qui compte avant et après eux en poésie : Hugo, Vigny, Nerval, Verlaine, Nouveau, Mallarmé, Apollinaire, pour que surgisse et se précise l'étrange microclimat poétique qui les rassemble et les isole des autres : la présence obsédante du christianisme comme fatale valeur d'exil, – du christianisme masochiste et renonçant de Pie IX, qui vomit le siècle, et qui vire en eux au compte de la poésie tout ce qu'il retire aux possibilités d'insertion dans la vie réelle. » (*En lisant en écrivant*, dans *Cœuvres complètes*, II, édition établie par Bernhild Boie (avec la collaboration de Claude Dourguin), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 697-698).

²⁴ Voir Hermann H. Wetzel, « Les “points d'ironie” dans *Une saison en enfer* », dans *Dix études sur Une saison en enfer*, recueillies par André Guyaux *in memoriam* Marc Eigeldinger, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Langages », 1994, p. 117-126. Et Michel Murat, « La “puissance d'ironie” de Rimbaud », dans *Rimbaud poéticien*, sous la direction d'Olivier Bivort, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 105-118.

²⁵ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* [1973], *L'Angoisse de l'influence*, traduit par Maxime Shelledy et Souad Degachi, Paris, Les éditions Aux forges de Vulcain, 2013.

²⁶ Paternie Berrichon, *Jean-Arthur Rimbaud, le Poète (1854-1873)*, Paris, Mercure de France, 1912, p. 279.

²⁷ Paul Valéry, *Cabiers*, éditions du CNRS, 1957-1961, t. XXVI, p. 871-872.

montré²⁸, les guillemets sur lesquels s'ouvre le Prologue et qui ne seront pas refermés placent le « récit » tout entier sous la catégorie du « discours » et font du flux de la parole « une sorte de prosopopée interminable » ; les voix qui fusent ressortissent d'une manière de *declamatio*, où le « narrateur-récitant » parodie tous les styles oratoires, – y compris l'éloquence sacrée quand par exemple il contrefait la voix de la pénitence ou de la « rétractation », ou quand il puise à ce grand répertoire de figures et de styles qu'est pour lui la Bible. *Une saison* serait ainsi tout entière « une fiction oratoire », écrit Dominique Combe, où la « diction » porte aussi une « action », quand les changements de voix équivalent à des changements de rôles, – comme l'atteste de manière exemplaire le diptyque des deux « Délires », avec la sorte de didascalie (« À moi. ») par laquelle le « je » reprend souverainement la parole après l'avoir cédée à « la Vierge folle ».

Pour autant, Rimbaud confère aux figures de rhétorique une énergie sans pareille. Et les voix qui portent le discours sont aussi celles-là mêmes qui le dispersent, en découvrant, à travers les « brèches opéradiques²⁹ » qu'elles entrouvrent, les soutènements inconscients de la parole, – quand « je », en effet, devient « un autre », – soit quand, de manière explicitement *auditive*, « le bois [...] se trouve violon » ou « le cuivre s'éveille clairon³⁰ ».

En ce sens, *Une saison* tire un parti nouveau, dans la prose, de ce que fut l'apport principal des *Derniers Vers*, où « le chant traverse l'identité », écrivait Jean-Luc Steinmetz, qui a aussi consacré une étude au « passage des voix » dans *Une saison en enfer*³¹ : dans les *Derniers vers*, la ritournelle du poème défaisait et dispersait la subjectivité lyrique dans sa *cantillation* en faisant advenir, en lieu et place du « je », le « chœur » innombrable des voix qui parlent à travers lui ; dans *Une saison*, la prose laisse partout affleurer en elle des voix contradictoires « audiblement issues du tréfonds du sujet », écrit encore Jean-Luc Steinmetz.

La poésie devient alors le lieu d'un « champ d'écoute³² », où le lecteur recueille en lui-même le retentissement de ce qui se nomme dans les *Illuminations* « l'éveil fraternel de toutes les énergies chorales et orchestrales » ou « les sauts d'harmonie inouïs³³ ». Dans la chambre d'échos que configure la prose d'*Une saison en enfer*, « dictions » et « contra-dictions » se répondent, sans résolution apparente ; une voix « ventriloque » l'autre ; tout chant suppose un contre-chant parodique ; tandis que de multiples « greffes » intertextuelles contribuent plus encore à *différer* dans l'écriture *la différence* du même et de l'autre³⁴. Mais c'est précisément à ce niveau de profondeur du texte – plus que dans sa surface narrative quoique celle-ci soit savamment déployée – que l'œuvre tend vers sa résolution la plus certaine : du « couac » initial, en quelque sorte *mis à la clé*, à l'« Adieu » final, – lorsque la voix, longtemps brouillée par d'autres voix, se réunifie enfin « *dans une âme et un corps* ».

Cette voix incarnée, d'abord perçue comme une pure décharge d'énergie, est maintenant ce qui fait « forme » dans le texte : un texte alors en effet « autobiographique » comme le notait Verlaine, – mais moins par ce qu'il *dit* d'une vie en transposant celle-ci dans une fable symbolique, que par *le dire* qui le porte au-delà de toute distinction possible entre le vrai et le faux. « Que la forme de ce chant est une autobiographie », notera Paul Valéry dans ses *Cahiers* à propos

²⁸ Dominique Combe, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, Gallimard, Foliothèque, 2004, p. 64-83.

²⁹ *Illuminations*, « Nocturne vulgaire », édition citée, p. 307.

³⁰ Lettre à Georges Izambard, [13] mai 1871, édition citée, p. 340, et lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, édition citée, p. 343.

³¹ Jean-Luc Steinmetz, « Le chant traverse l'identité », *La Poésie et ses raisons*, Paris, Corti, 1990 ; et « Passage des voix. Éléments de diction pour le "Prologue" et *Mauvais Sang* », dans Yann Frémy (dir.), « *Je m'évade ! je m'explique.* » *Résistances d'Une saison en enfer*, Paris, Garnier, 2010, p. 47-63.

³² Jean-Luc Steinmetz, *Le champ d'écoute*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1985.

³³ *Illuminations*, « Solde », édition citée, p. 318.

³⁴ Le monologue de la « Vierge folle » *s'incorpore* ainsi la voix de Verlaine dont il reprend quelques expressions typiques (par exemple l'expression « *moi, la pauvre âme* », en italique dans le texte, reprise, semble-t-il, aux *Romances sans paroles*). Mais ce monologue est aussi une auto-parodie de Rimbaud par lui-même, si on le lit en entendant en lui un écho de la lettre de contrition que Rimbaud adressait à Verlaine en juillet 1873 : « Reviens, reviens, cher ami, seul ami, reviens ... » (édition citée, p. 373).

de *La Jeune Parque*³⁵. « Quelqu'une des voix / Il s'agit de moi », écrivait Rimbaud (*mutatis mutandis*) dans le poème intitulé *Âge d'or*.

MOTS-DIAMANTS

Il y a cependant un paradoxe à ce que l'excessive vocalité d'*Une saison en enfer* soutienne un texte en vérité si peu fait pour la scène et si peu transposable dans une performance d'acteur. C'est que la vocalité dont il est question ici est profondément intégrée au texte comme tel, et c'est que la théâtralité qu'elle supporte est celle-là même de la langue, – d'une langue, en effet, rendue « voyante », – comme un cristal, comme un « diamant ».

Tout se passe comme si la qualité sonore de la phrase se transmuait en cristallisations verbales scintillantes, – tandis que l'énonciation pourtant si puissamment subjective du texte donne étrangement naissance à une « poésie objective », tout entière contenue dans le miroitement interne des mots, qui prennent « l'initiative », éveillés par quelque « virtuelle traînée de feu sur des pierreries », dira Mallarmé³⁶.

Le schème élémentaire de cet « éveil » du langage est l'allitération, l'assonance, la répétition, élargies à des glissements paronomastiques généralisés, qui implantent, jusque dans la prose, un principe de poéticité.

Un tel jeu du texte est constitutif des *Illuminations* où l'horizon générique du poème en prose invite plus directement les matériaux de la langue à venir au-devant de la scène. À leur propos, André Guyaux parle d'une « poétique du glissement », qui prend d'abord appui sur des « lapsus poétiques », mais qui s'étend bientôt à toute la phrase, au texte entier³⁷, quand « l'hallucination des mots » guide la plume, et quand le lecteur à son tour se laisse entraîner dans le « champ magnétique » du poème.

Le texte d'*Une saison en enfer* procède, quant à lui, d'un mode de composition plus narratif et plus théâtral, qui semble *a priori* devoir réguler davantage ces modes inconscients d'engendrement du texte. Ceux-ci pourtant affleurent vite, et redeviennent perceptibles dans la manière dont ils composent, sous « la vaine couche suffisante d'intelligibilité », ce que Mallarmé nomme « l'air ou chant sous le texte³⁸ ». Samia Kassab-Charfi a relevé ces échos sonores qui, bien au-delà des reprises lancinantes de mots ou de syntagmes (« L'automne déjà ! »... / « L'automne »), instaurent partout des paronomases diffuses (« se modèrent »... / « moderne »), dont le lecteur se rend compte *après coup*, dans la mémoire qu'il garde de l'écoute flottante que semble requérir le texte³⁹. Le risque d'aphasie qui menace le narrateur-récitant (« Je ne sais plus parler », écrit-il dans « Matin ») est comme l'envers (ou le prix à payer) de la « parade sauvage » des mots dont la langue, comme hystérisée par le désir dont elle fait l'objet, est ici le théâtre ou « l'opéra fabuleux ».

« Tout est prose rimée » écrivait Rimbaud en adressant à Paul Demeny « de la prose sur l'avenir de la poésie⁴⁰ » ; – mais c'était pour déplorer ce « jeu » trop facile de la prose littéraire, ressassé tout au long des siècles. Au contraire la prose de Rimbaud est animée par la recherche d'une « musique savante⁴¹ » par laquelle le poème bouleverse et transfigure en profondeur la

³⁵ Valéry, *Cahiers*, éditions du CNRS, 1958, t. VI, p. 508 (et Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 246). Cette phrase forme l'exergue du livre d'Alain Coelho (*Arthur Rimbaud. Fin de la littérature*, Paris, Joseph K, 1995) qui a précisément tenté d'écrire une lecture *auditive* d'*Une saison en enfer*.

³⁶ Mallarmé, « Crise de vers », dans *Divagations*, édition citée, p. 211.

³⁷ André Guyaux, « Poétique du glissement », in *Lectures de Rimbaud*, Revue de l'université de Bruxelles, 1982, p. 185-213.

³⁸ Mallarmé, *Le Mystère dans les lettres*, dans *Divagations*, édition citée, p. 230, et p. 234.

³⁹ Samia Kassab-Charfi, « Chambres d'échos : la "parade sauvage" des mots ou l'étrange ramage d'*Une saison en enfer* », in Yann Frémy (dir.), *Revue des Sciences Humaines*, « Énigmes d'*Une Saison en enfer* », n° 313, janvier-mars 2014, p. 71-90.

⁴⁰ Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, édition citée, p. 343 : « D'Ennius à Théroldus, de Théroldus à Casimir Delavigne, tout est prose rimée, un jeu, avachissement et gloire d'innombrables générations idiotes ».

⁴¹ *Illuminations*, « Conte », édition citée, p. 293.

langue. De ce point de vue, la place d'« Alchimie du verbe », au centre d'*Une saison en enfer*, est des plus significatives. Car le rejet de la « vieilleries poétique » est, non pas sa négation pure et simple, mais la diffusion de son principe, élargi et régénéré, hors de toute norme, jusque dans la prose : – la prose d'« Alchimie du verbe », qui, on l'a souvent dit, n'est pas seulement une prose rationnelle qui distancie la « folie » des vers, mais une prose intensément émotionnelle qui participe encore de la logique poétique qu'elle combat⁴² ; – et, plus largement, la prose tout entière d'*Une saison en enfer*, qui, bien au-delà de l'artificielle « prose rimée », diffuse, en le renouvelant, le travail sur la langue que les poèmes de 1872 avaient accompli. Samia Kassab-Charfi a même suggéré de voir dans le jeu des paronomases qui appartiennent les « couples menteurs⁴³ » de termes *a priori* différents une sorte d'équivalent, plus « savant », des « impairs » verlainiens limités quant à eux au seul jeu métrique. En sorte que si la prose peut maintenant, mieux que le vers, « saluer la beauté », c'est qu'elle a élucidé en elle la raison de « l'ancien jeu », tout en le tournant ardemment vers une recherche plus véritable.

« LA RÉALITÉ RUGUEUSE »

Car les miroitements du langage – Samia Kassab-Charfi parle encore de ses « scintillations échoïques » – ne sont pas, chez Rimbaud à l'opposé de Mallarmé, l'indice d'une fermeture du poème sur lui-même. Au contraire, la prose, en exacerbant les ressources énergétiques de la langue, est tout entière orientée par une visée qui excède le texte, comme si la musique du poème était l'instrument d'une *fugue*, d'une sortie ou d'un bond – quand il s'agit, au-delà de la littérature⁴⁴, d'êtreindre la « réalité rugueuse ». Le parti pris de la prose, qui culmine dans « Alchimie du verbe », se confond avec le parti pris du réel, vers lequel se tourne l'« Adieu » final⁴⁵.

Cette conversion au réel change l'aspect de la prose. Toute traversée qu'elle soit de poésie, elle demeure cependant délibérément prosaïque. Jacques Rivière l'avait dit déjà (à propos des *Illuminations*) : la prose de Rimbaud, épousant la manière d'un « style de journal », est une prose qui « va à pied⁴⁶ » ; – même si son allure « pédestre » est faite d'« ellipses » et de « bonds », comme le dit de son côté Saint-John Perse⁴⁷. Sa situation, toute de tensions et de convulsions, au sein de

⁴² Sur le rapport entre vers et prose dans « Alchimie du verbe », voir Danielle Bandelier, *Se dire et se taire. L'écriture d'Une saison en enfer d'Arthur Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1988, p. 154-160 ; André Guyaux, *Duplicités de Rimbaud*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1991, p. 31-41 ; Steve Murphy, « Une saison en enfer et les "Derniers vers" : rupture ou continuité ? », *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Champion, 2004, p. 421-442 ; Michel Murat, « Du vers à la prose : le dégagement de l'écriture », *Arthur Rimbaud : poesia e avventura*, éd. Mario Matucci, Pisa, Pacini, 1987, p. 59-68 ; et *L'Art de Rimbaud*, ouvr. cit., p. 367-458 ; Yoshikazu Nakaji, « Rimbaud autocritique », *Rimbaud poéticien*, sous la direction d'Olivier Bivort, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 91-104.

⁴³ *Une saison en enfer*, « Adieu », édition citée, p. 280.

⁴⁴ Rappelons les termes de Félix Fénéon à propos des *Illuminations* : « une œuvre enfin hors de toute littérature, et probablement supérieure à toute » (*Le Symboliste*, 7 octobre 1886, en conclusion de l'étude sur les *Illuminations*).

⁴⁵ Nous rejoignons à propos d'*Une saison en enfer* la lecture que Henri Scepti a faite d'*Illuminations*, – où, écrit-il, la prose explore « les voies possibles d'un retour au réel, en dehors du réalisme et à l'abri de la prétendue magie de l'image » (*Théorie et poétique de la prose d'Aloysius Bertrand à Léon-Paul Fargue*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 100).

⁴⁶ Jacques Rivière, *Rimbaud* [1914], dans *Rimbaud. Dossier 1905-1925*, Paris, Gallimard, 1977, p. 164-165 : « Si maintenant nous passons aux *Illuminations*, il y aura beaucoup d'exagération, mais un peu de vérité à dire qu'elles sont écrites en style de journal. Là aussi nous surprenons quelque chose de cursif, une manière de présenter les choses à la suite les unes des autres, un rythme qui va à pied ; nulle part elle ne reçoit ce soulèvement par en dessous, cette longue portée qui font la période poétique ; les mots ne s'y tassent point les uns contre les autres pour laisser couler au long d'eux un mouvement ; loin de craindre la platitude, elle l'utilise délibérément [...] ».

⁴⁷ Saint-John Perse, lettre à Jacques Rivière, [18 juillet 1913], in Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p. 707 : « ce poète de l'ellipse et du bond ».

« l'heure nouvelle » et de sa « sévérité », réclame en retour – ainsi que Michel Murat l'a montré⁴⁸ – une « sévérité » particulière d'écriture. Celle-ci se traduit par le refus de tout épanchement lyrique. L'anacoluthe est bien souvent la figure-sens de ce refus, quand elle vient briser l'élan de la phrase et rompre en quelque sorte le narcissisme de la forme, afin de viser plus loin, au-delà du sujet et de ses limites, vers le réel. Ainsi au début de « L'Impossible » :

Ah ! cette vie de mon enfance, la grande route par tous les temps, sobre surnaturellement, plus désintéressé que le meilleur des mendiants, fier de n'avoir ni pays, ni amis, quelle sottise c'était. – Et je m'en aperçois seulement !

Ou encore dans la première phrase de « Matin » :

N'eus-je pas *une fois* une jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse, à écrire sur des feuilles d'or, – trop de chance !

L'ouverture d'« Adieu » est également très significative de cette « sévérité » d'écriture maintenue contre la tentation lyrique. Une phrase nominale exclamative d'abord – « L'automne déjà ! » –, qui aurait pu poser le ton de l'élegie, est suivie d'une réticence qui réprime l'épanchement – « Mais pourquoi regretter un éternel soleil [...] » ; puis le mot « automne » revient au paragraphe suivant, mais cette fois avec un simple point, – comme si le narrateur-récitant réajustait sa voix, – et comme si Rimbaud voulait délester la prose des « poétismes » de convention qui la guettent, afin de lui imposer une rigueur plus âpre dans son appréhension du réel, – serait-ce le *réel* de l'hallucination :

L'automne. Notre barque élevée dans les brumes immobiles tourne vers le port de la misère [...].

On le voit, la prose de Rimbaud est bien éloignée de l'idéal baudelairien d'« une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime [...] », parce que ce n'est pas aux « ondulations de la rêverie » qu'elle cherche à s'adapter, mais à la « réalité » même et à sa « rugosité » réfractaire à toute idéalisation subjective. Elle n'est cependant pas non plus une prose « réaliste », à la manière de celle que Baudelaire dans le *Spleen de Paris* fait si souvent jouer contre les codes lyriques romantiques. Son appréhension du réel est d'une autre sorte : la prose d'*Une saison en enfer* est rencontre et affrontement du monde jusque dans sa dimension historique, – mais selon une *intention de poésie* telle, qu'elle excède le texte et se continue dans l'existence⁴⁹.

« LE PAS GAGNÉ »

« Point de cantiques : tenir le pas gagné » écrit, en ce sens, Arthur Rimbaud.

Ce « pas », qui enjambe le seuil de l'œuvre tout en puisant en elle son élan, se reconnaît, nous semble-t-il, à l'étrange effet de présence qu'*Une saison en enfer* ne cesse de produire chez ses lecteurs, – qu'elle tient cependant à l'écart. Yves Bonnefoy souligne cette tenue à l'écart du lecteur : « Rimbaud n'écrit que pour soi *Une saison en enfer* », écrit-il ; mais il souligne aussi l'effet dialectique qui résulte de ce retranchement de l'œuvre sur elle-même, car c'est par lui, paradoxalement, que se relance sans fin « notre besoin de Rimbaud »⁵⁰. De la même façon, Lionel Ray remarque que le texte d'*Une saison* « exige de s'achever en nous », – tout en ajoutant que, « pourtant », il « ne s'y achèvera pas » : texte, « à jamais énigme », « il ne peut atteindre ses limites »⁵¹. Cet effet de l'œuvre trouve dans le texte la figure qui le porte le plus sûrement : ce sont ces formules aphoristiques, comme « oraculaires »⁵², dont Michel Murat dit qu'elles ont une

⁴⁸ Michel Murat, *ouvr. cit.*, p. 440-450, p. 440 : « L'affirmation que "l'heure nouvelle est au moins très sévère", à la fin d'*Adieu*, concerne avant tout la conduite de la vie. Mais l'adjectif définit aussi une éthique et une esthétique de la prose, qui se différencient des visées assignées à la poésie ».

⁴⁹ Ce saut de l'œuvre à l'existence, qui serait donc une des visées qu'implique le choix de la prose par Rimbaud, est bien souligné dans le livre de Gilles Marcotte, *La Prose de Rimbaud* (Montréal, Boréal, 1989), où Gilles Marcotte abolit toute solution de continuité entre l'œuvre « littéraire » de Rimbaud et sa correspondance.

⁵⁰ Voir Yves Bonnefoy, *Rimbaud*, Paris, Seuil, Écrivains de toujours, 1961, p. 108 ; et *Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Seuil, 2009.

⁵¹ Lionel Ray, *ouvr. cit.*, p. 44.

⁵² « C'est oracle, ce que je dis », lit-on dans « Mauvais Sang » (édition citée, p. 248).

capacité particulière « à sortir du livre et à être réinvesties de sens multiples et parfois contradictoires⁵³ » : « On ne part pas » ; « changer la vie » ; « la vraie vie est absente » ; « Nous ne sommes pas au monde » ; « l'amour est à réinventer » ; « il faut être absolument moderne » ; et tant d'autres, qui, comme déliées du tissu textuel, fusent hors du livre, et passent dans nos vies, qu'elles nourrissent. Il en est de même de certaines images – « le travail fleuri » par exemple si bien commenté par Jean-Luc Steinmetz⁵⁴ – qui renouvellent tellement les possibilités signifiantes de la langue, et qui plongent alors si profondément dans l'esprit du lecteur, qu'elles deviennent « comme “les peintures idiotes” de nos imaginaires », écrit Adrien Cavallaro.

« Le pas gagné » de l'œuvre résiderait ainsi dans l'ouverture maximale de son historicité et de sa réception, jusque dans nos existences présentes⁵⁵. Ce « pas gagné » désigne l'utopie majeure du poème, qui, dans la brève « minute d'éveil » où il se tient, trouve *l'efficace* qui lui permet en effet de *changer la vie* ou de *réinventer l'amour*, – comme *dans le réel même*. L'œuvre est ainsi toujours « en avant⁵⁶ ». Mallarmé percevait cet *excès* dans la manière dont celui qui « s'opère, vivant, de la poésie » lui semblait s'abstraire du champ contemporain, pour briller seul, « sans recours à du futur⁵⁷ », hors toute possibilité d'histoire *positive*. René Char, quant à lui, le dira autrement, – en faisant de Rimbaud « le premier poète d'une civilisation non encore apparue⁵⁸ ».

Jean-Nicolas ILLOUZ

Professeur – Université Paris VIII

Équipe de recherche : « Littérature, histoires, esthétique »

⁵³ Michel Murat, *ouvr. cit.*, p. 451.

⁵⁴ Dans *L'Autre Saison* (Nantes, éditions Cécile Defaut, 2013), Jean-Luc Steinmetz note en effet que les mots « travail » et « fleuri » semblent avoir attendu Rimbaud pour enfin se rejoindre dans un syntagme jusque-là inouï : « le travail fleuri ». En outre, *L'Autre Saison* de Jean-Luc Steinmetz est un bel exemple de la manière dont Rimbaud accompagne son lecteur, lequel écrit moins sur Rimbaud, qu'avec Rimbaud.

⁵⁵ Pierre Brunel le ressent également quand il note « [...] *Une saison en enfer* est une plongée dans l'Histoire de l'humanité. Et cette histoire ne s'arrête ni à la crucifixion de Jésus-Christ, ni à la révolution de 1789, ni à la date de 1873. Elle va jusqu'à nous » (« “Il faut être absolument moderne”, in *Rimbaud et la modernité*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2005, p. 25).

⁵⁶ Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, édition citée, p. 347 : « La Poésie ne rythmera plus l'action : elle *sera en avant* ».

⁵⁷ Mallarmé, « Arthur Rimbaud », dans *Divagations*, édition citée, p. 127. Jules Laforgue dit également de Rimbaud qu'il fut une « fleur hâtive et absolue sans avant ni après » (*Œuvres complètes*, Lausanne, L'âge d'homme, t. III, 2000, p. 194).

⁵⁸ René Char, *Recherche de la base et du sommet*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983, p. 732.