



CLASSIQUES
GARNIER

BIVORT (Olivier), « Rimbaud poéticien. Une introduction », *Rimbaud poéticien*, p. 7-13

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-4755-6.p.0007](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-4755-6.p.0007)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2015. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

RIMBAUD POÉTICIEN

Une introduction

Malgré la brièveté de son activité littéraire et en dépit des réticences qu'il a le plus souvent manifestées à l'égard de son propre travail, Rimbaud s'est exprimé à plusieurs reprises sur la poésie – et en particulier sur sa poésie. Ses commentaires, multiples et variés, ont fondé quelques-uns des grands principes de la modernité et sont à la base de notre réflexion critique sur son œuvre.

Deux ensembles métapoétiques se distinguent dans son œuvre par la richesse de leur contenu : les lettres à Georges Izambard et à Paul Demeny écrites en mai 1871, et le chapitre central d'*Une saison en enfer*, le seul livre que Rimbaud ait publié et dans lequel l'expérience de la poésie va de pair avec l'épreuve de la vie. Sans ces textes, la poétique selon Rimbaud serait privée des principes et des concepts auxquels nous recourons habituellement pour analyser ses poèmes, car ils ne les a pas développés ailleurs, ou pas avec la même force. Il n'en a pas toujours été ainsi. L'existence d'un Rimbaud théoricien ou autocritique s'est révélée peu à peu, au gré des découvertes et des redécouvertes. La lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 n'a été connue dans son intégralité qu'en 1912, quarante et un ans après avoir été envoyée à son destinataire ; *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, ce poème-manifeste qui met un bonnet rouge au vieux dictionnaire parnassien, a été publié pour la première fois en 1925, et la lettre à Izambard du 13 mai 1871 ne fut révélée qu'en 1928, soit cinquante-sept ans après sa composition¹.

1 La « lettre du voyant » fut publiée intégralement par Paterné Berrichon dans *La Nouvelle Revue française* en octobre 1912 ; auparavant, Rodolphe Darzens en avait donné un extrait dans *L'Écho de Paris* du 13 novembre 1891. *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs* et la lettre à Banville du 15 août 1871 à laquelle le poème était joint ont été révélés par Marcel Coulon dans *Au cœur de Verlaine et de Rimbaud*, Paris, Le Livre, 1925. Georges Izambard, qui avait déjà évoqué le « voyant » dans *L'Écho de Paris* du 26 décembre 1891, ne devait publier la lettre du 13 mai 1871 qu'en octobre 1928, dans un article de *La Revue européenne*.

Que dirions-nous de l'œuvre de Rimbaud, et de quelle manière, si ces lettres avaient été égarées et que nous ignorions les principes qu'elles contenaient ? Il est vrai qu'il en va ainsi de presque tous les écrits du poète, qui forment une œuvre rescapée, incomplète et fondamentalement posthume, – posthume au regard de sa « mort » littéraire. *La Chasse spirituelle*, *Les Veilleurs* (poème dont Verlaine disait qu'il lui avait « laissé l'impression la plus forte que jamais vers [lui eussent] causé¹ ») sont perdus, tout comme l'essentiel de la correspondance avec Verlaine : nul doute que ces textes auraient précisé ou modifié notre vision de la poésie de Rimbaud et de sa poétique. Il reste que la figure d'un Rimbaud poéticien est tardive et n'a pu s'imposer que progressivement, à mesure que se constituait ce que nous pourrions appeler aujourd'hui son œuvre critique.

La réunion du corpus métapoétique rimbaldien pose des problèmes liés à la nature des textes, à leur typologie discursive, à leur fonction argumentative, à leur destination. Un texte autobiographique, une lettre, un poème, une métaphore, des paroles rapportées n'ont pas un statut semblable et ne partagent pas les mêmes objectifs ; aussi la disparité des sources n'a-t-elle pas favorisé l'unité de la pensée poétique de Rimbaud. D'autre part, son œuvre « critique » ne se développe pas de façon régulière ; elle est constamment en évolution – on aimerait dire en révolution – et elle n'a pas d'autre terme que celui de l'épuisement de son œuvre poétique². En ce sens, la problématique de l'œuvre critique ne diffère pas de celle des autres écrits du poète : les incertitudes liées à la chronologie, à la datation des documents et à leur succession nous retiennent d'en hiérarchiser avec précision les étapes et les niveaux. À une périodisation instable correspond en outre une modélisation souvent conjecturale, tant du point de vue externe (la position de Rimbaud vis-à-vis de ses prédécesseurs et de ses contemporains) que du point de vue interne (sa propre conception de la littérature). Or les considérations de Rimbaud sur la littérature de son temps ne sont pas exemptes d'enseignements sur

1 Verlaine, « Arthur Rimbaud », *Les Poètes maudits* [1883], *Œuvres en prose complètes*, éd. Jacques Borel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 654.

2 Comme on le sait, il ne fut plus question de littérature pour Rimbaud après 1875, sinon pour en condamner la pratique (voir, entre autres, les témoignages de Delahaye dans Frédéric Eigeldinger et André Gendre, *Delabaye témoin de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Documents », 1974, p. 260-262).

sa propre façon d'envisager le travail poétique. Alors qu'il ne dissimule pas ses coups de cœur littéraires dans ses lettres de 1870, il est prêt à s'affranchir du monde des Lettres en mai 1871 : en dehors de la poésie grecque ne trouvent plus grâce à ses yeux que quelques contemporains qualifiés de « voyants », – et non sans réserves. Reprochant à Baudelaire sa forme « mesquine », il énonce un des traits fondamentaux de sa poétique : « Les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles¹ ». En 1873, « Alchimie du verbe » fait état d'une rupture avec la poésie moderne considérée alors comme « dérisoire ». Elle est alors supplantée par l'intérêt du poète pour la « littérature démodée », dont les caractères – « opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs » – sont en partie reflétés par sa production du printemps 1872.

Il est parfois difficile de décrire les différentes phases de la poétique rimboldienne en se fondant sur les indications du poète, parce qu'elles ne semblent pas toujours correspondre aux états de l'œuvre telle que nous la connaissons ou parce que, à l'inverse, des parties importantes n'ont donné lieu à aucun commentaire de la part de Rimbaud, du moins parmi les textes que nous avons conservé. Ce déséquilibre entre la poésie et le discours sur la poésie transparait dans les textes les plus représentatifs du corpus. Ainsi, dans sa lettre à Demeny du 15 mai 1871, Rimbaud envisage la création d'une poétique nouvelle essentiellement orientée vers le futur. Les poèmes qu'il joint à sa lettre n'en illustrent pas (ou peu) le contenu et l'on est en mal d'identifier à coup sûr ceux qui, dans son œuvre, répondent à son programme. « Alchimie du verbe » présente en revanche un point de vue rétrospectif : Rimbaud se concentre principalement sur ses vers de 1872 et sur la poétique qui leur est liée, tout en mentionnant l'existence d'expériences précédentes que la seule évocation de *Voyelles*, un poème de 1871, ne permet pas de reconduire à un moment bien défini de son parcours, du moins à nos yeux et dans l'état actuel de nos connaissances. Or c'est précisément entre mai 1871 et mai 1872 que les propositions les plus remarquables de Rimbaud auraient dû trouver leur application dans sa poésie : la théorie du « voyant », la création d'une langue poétique fondée sur le « dérèglement de tous les sens », le dédoublement du moi, la perception du réel par le biais

1 Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, dans Rimbaud, *Œuvres complètes* [2009], éd. André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015, p. 348.

de l'« hallucination simple », etc. Mais quels sont ses poèmes où sont réglés « la forme et le mouvement de chaque consonne » ? Que savons-nous des « études », des « silences », des « nuits », des « vertiges » qu'il aurait, à ses dires, écrits, notés, fixés ? Ces principes ont-ils donné lieu à des réalisations ou ont-ils été délaissés à l'image de ces « locomotives abandonnées, mais brûlantes » qui, dans la lettre du 15 mai, illustraient les tentatives avortées des premiers romantiques ?

Quelque fragmentaire et problématique qu'il soit au regard de l'objet dont il traite, l'ensemble des notes de Rimbaud sur la poésie présente des particularités expressives et des modalités originales qui sont liées à la nature même de son propos. Ce n'est pas seulement à l'occasion d'une lettre, d'une sollicitation ou d'un bilan de sa propre activité que Rimbaud perçoit la nécessité de s'exposer. Le discours métapoétique touche d'autres parties de son œuvre, et jusqu'à la poésie, qui est aussi chez lui un des lieux privilégiés de la *poïesis*. C'est que, pour lui et dans bien des cas, l'acte critique est inséparable de l'acte créatif. Il en va ainsi de l'espace du poétique : à deux ans de distance, « Alchimie du verbe » présente le même agencement que la « lettre du Voyant » : une alternance entre prose et vers, entre poétique et poésie, l'une confinant à l'autre, l'illustrant ou l'abolissant. Il en va ainsi de la posture du poéticien. Pour Rimbaud, l'exercice de la poésie appartient au domaine de l'expérience sensible ; et si la poésie est le secret pour changer la vie, la poétique se doit de définir les conditions de ce changement. Elle est donc autant le lieu d'une connaissance que celui d'une reconnaissance : connaissance de soi, reconnaissance du pouvoir et des mécanismes de la littérature.

Nous savons que la pensée de Rimbaud procède par à-coups, par raccourcis, par anticipations. Ultra-rapide, elle est souvent *en avant*, bien qu'elle s'efforce à chaque fois de se fixer. Il n'est pas rare qu'elle s'abolisse dans le mouvement même de sa mise en forme, comme si elle contenait déjà en elle les germes de sa propre destruction. « Que comprendre à ma parole ? / Il fait qu'elle fuie et vole ! » s'exclame le protagoniste de « Ô saisons, ô châteaux » Aussi a-t-on parfois l'impression d'un décalage entre la pensée poétique et son accomplissement, celle-ci précédant celle-là ou la suivant. Pourtant, dans bien des cas, cette discordance ne semble pas involontaire. Au début de son introduction à *La Genèse d'un poème*, Baudelaire écrivait, à propos de Poe : « La poétique est faite, nous disait-on, et modelée d'après le poème. Voici un poète qui prétend

que son poème a été composé d'après sa poétique¹ ». Rimbaud pourrait illustrer une troisième voie, dans laquelle poème et poétique procèdent ensemble, d'un même mouvement. En effet, les poèmes qui présentent des traits métopoétiques mêlent bien souvent dans un même élan les plans de l'expérimentation et de la conceptualisation. Cette écriture duelle, où l'être et le faire se contemplent et s'imbriquent l'un dans l'autre est surtout pratiquée dans les *Illuminations*, dont les poèmes sont traversés par un réseau métopoétique sous-jacent, toujours plus développé à mesure que l'œuvre se cristallise ; elle montre alors combien l'objet de la poésie est la poésie elle-même. À *une raison, Départ, Jeunesse, Solde* sont autant d'exemples d'une telle consubstantialité.

Les expressions utilisées par Rimbaud pour énoncer les grandes lignes de sa poétique ont acquis avec le temps une autorité critique qui les a élevées au rang d'instruments herméneutiques. Or un certain nombre de ces formules, malgré leur force expressive et le ton péremptoire sur lequel elles sont généralement énoncées, ne laissent pas d'être obscures et absolues. C'est le cas de la plus familière d'entre elles, celle du poète « voyant » qui est devenue un poncif de l'histoire littéraire. « Je travaille à me rendre *Voyant* », écrivait Rimbaud à Izambard, et il ajoutait : « vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer² ». Le mot n'apparaît pas sous la plume de Verlaine dans ses textes consacrés à Rimbaud, avec qui l'auteur des *Poèmes saturniens* est en rapport trois mois à peine après l'envoi des lettres à Izambard et à Demeny. La posture du voyant, – si importante aux yeux de la postérité, – n'intéressait-elle déjà plus Rimbaud à son arrivée à Paris, en septembre 1871 ? Au-delà de son origine romantique et parnassienne, quelle acception ce terme recouvre-t-il pour lui, alors qu'il avoue n'être presque pas en mesure de l'expliquer ?

Bien qu'il soit allé à bonne école, Rimbaud n'use pas de termes techniques pour qualifier sa poésie. Tout au plus parle-t-il de *nombre*, d'*harmonie*, d'une *langue* à trouver qui joindrait la *parole* à l'*idée*. Alors qu'il réserve la *chanson* aux poètes romantiques, il évoque sa propre *symphonie*. C'est que sa poétique est construite sur le même plan que sa poésie : elle procède par images, parfois aussi denses que celles de ses poèmes. Tout

1 Baudelaire, *La Genèse d'un poème* [1859], *Œuvres complètes* [1976] éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 1985, p. 343.

2 Lettre à Georges Izambard, 13 mai 1871, *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 340.

comme Nietzsche choisissant la parole oraculaire et l'aphorisme en lieu et place du discours philosophique traditionnel, Rimbaud emprunte la voie de l'apophtegme et de l'illumination pour traduire l'acte critique et créateur et ses « sophismes magiques » ne sont pas sans rappeler la « sorcellerie évocatoire » qui, selon Baudelaire, caractérisait le maniement savant d'une langue¹, telle expression mystérieuse et fascinante suppléant la pauvreté d'un énoncé ordinaire. Certes, il peut être hasardeux de se fier à un auteur qui impose à son lecteur les clés énigmatiques de son œuvre mais, au-delà de leur impact verbal et de leur apparente autonomie, les formules de Rimbaud ne sont pas indéchiffrables. Leur efficacité critique dépend à la fois de leur contextualisation dans l'histoire des poétiques et dans celle de l'expérience rimbaldienne, inséparable de l'élan poétique qu'elles éclairent et qui les justifie.

La force – et dans un certain sens le caractère dogmatique – des formules métapoétiques de Rimbaud ont favorisé leur diffusion dans les milieux littéraires après la première guerre, leur polyvalence ayant facilité leur expansion dans les domaines les plus divers, du politique au publicitaire. Au xx^e siècle, le Rimbaud poéticien participe pleinement du mythe dénoncé par Étiemble, en grande partie parce que son discours se fonde avec des mots d'ordre plus généraux, « changer la vie² » supposant un « dérèglement de tous les sens », le « voleur de feu » emboîtant le pas au « fils du soleil » dans « la terrible célérité de la perfection des formes et de l'action³ ». La vulgarisation de la pensée poétique de Rimbaud – de la citation tronquée à l'argument d'autorité – a paradoxalement affaibli sa portée réelle, celle d'un véritable modèle esthétique.

Rimbaud n'a jamais eu l'intention d'écrire un traité de poésie et il n'a pas laissé, comme Verlaine, d'*Art poétique* explicite. Les lettres dites du « Voyant » n'étaient pas destinées à être divulguées et encore moins à être imprimées : leurs destinataires n'avaient pas la notoriété qu'aurait exigée une telle entreprise s'il avait voulu que ses idées soient propagées, ou même débattues. L'échec complet de la diffusion d'*Une*

1 Baudelaire, *Théophile Gautier* [1859], *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 118.

2 « "Transformer le monde", a dit Marx ; "changer la vie", a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un » (André Breton, *Discours au congrès des écrivains pour la défense de la culture* [Bulletin international du surréalisme, n° 3, 20 août 1935], *Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 1992, p. 459).

3 *Génie, Illuminations*.

saison en enfer et le désintéret croissant du poète pour le « marché » de la littérature n'ont pas assuré la transmission de sa pensée. Rimbaud est, en définitive, un monologueur pour qui le devenir de la poésie importe moins que sa propre dynamique créatrice. Mais la dimension méta-poétique de son œuvre est assez riche et conséquente pour former un ensemble cohérent et constituer un objet d'étude. Les contributions réunies dans ce volume offrent une première tentative de synthèse de cette question : elles s'attachent à replacer les idées de Rimbaud dans le contexte des poétiques au XIX^e siècle, à mesurer leur efficacité analytique, à vérifier leur pertinence dans sa poésie, à étudier leur propagation dans l'histoire de la littérature. Elles nous restituent, en détail, la figure d'un Rimbaud poéticien.

Olivier BIVORT
Université Ca' Foscari de Venise