



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Lingue e letterature europee, americane e  
postcoloniali

Master européen en Études Françaises et  
Francophones

Tesi di Laurea

# L'ekphrasis dans les Illuminations de Rimbaud

**Relatore**

Ch.Prof. Olivier Bivort

**Correlatore**

Ch.Prof. Henri Scepi

**Laureando**

Josh Alushani  
Matricola 887993

**Anno Accademico**

2022 / 2023

## INTRODUCTION

Après *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand (1848) et le *Spleen de Paris* de Charles Baudelaire (1869), les *Illuminations* d'Arthur Rimbaud sont considérées comme l'une des œuvres fondatrices du poème en prose : si le poète s'inscrit dans ce genre nouveau, le résultat de son travail a été défini comme « hors de toute la littérature<sup>1</sup> », l'année de sa publication. La nature profondément hermétique de ces textes a alimenté le mythe du poète maudit et incompris du public : Jacques Rivière écrit qu'« Il faut prendre le petit livre des *Illuminations* comme un carnet échappé de la poche d'un savant et qu'on trouverait plein de notations mystérieuses sur un ordre de phénomènes inconnus<sup>2</sup> ». Effectivement, le recueil de Rimbaud pose de sérieux problèmes de lecture : pensons à un poème énigmatique comme *H* (« trouvez Hortense »), aux textes qui se ferment sur eux-mêmes par le biais d'une clausule obscure (c'est le cas de *Guerre*, de *Parade* et de *Conte*), et enfin, aux poèmes qui semblent présenter des spectacles incompréhensibles et qui paraissent relever d'un « autre monde<sup>3</sup> » (songeons, par exemple, à *Scènes* ou à *Villes [III]*).

En effet, l'une des caractéristiques importantes de ces poèmes, qui est liée à l'histoire du poème en prose, est représentée par leur dimension descriptive : elle appartient en propre à ce genre, de l'œuvre d'Aloysius Bertrand (dont le sous-titre est *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*), en passant par celle de Charles Baudelaire, de Joris-Karl Huysmans et de Charles Cros. Dans les *Illuminations*, l'importance de la description et de l'aspect visuel se manifeste dans le sous-titre, qui est *painted plates*, ce qui signifie, selon la glose de Verlaine, « gravures coloriées ». La critique a depuis longtemps souligné l'usage particulier du discours qui, dans les *Illuminations*, unit la description à l'objet décrit : Jacques Plessen a démontré « l'effet de présence » du sujet dans l'acte de communication, à travers l'étude de certains éléments linguistiques (comme les pronoms, les modalisateurs et l'article défini) et de contenu (comme certaines images métapoétiques)<sup>4</sup>. Ensuite, Michel Collot a étudié comment les « indicateurs » (comme les pronoms, les démonstratifs, les adverbes spatiaux et temporels) forment « un pacte discursif [...] entre poète et lecteur, pour faire exister une scène imaginaire<sup>5</sup> ». Enfin, Olivier Bivort a mis en évidence l'utilisation du langage de la critique d'art, très employé par les écrivains au XIXe siècle pour donner un effet d'immédiateté à

---

<sup>1</sup> Félix Fénéon, *Le Symboliste*, Paris, n° 1, 7-14 octobre 1886, p. 6.

<sup>2</sup> Jacques Rivière, *Rimbaud, Dossier 1905-1925*, Paris, Gallimard, 1977, p. 132.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>4</sup> Jacques Plessen, « L'effet de présence dans les "Illuminations" », dans *Circeto*, n° 1, 1983, p. 19-32.

<sup>5</sup> Michel Collot, « La dimension du déictique », dans *Littérature*, n°38, 1980, p. 75.

leurs descriptions<sup>1</sup>. En effet, de nombreux poèmes descriptifs des *Illuminations* semblent adopter l'ekphrasis, à savoir une forme discursive qui, par l'utilisation de certains éléments linguistiques (comme les déictiques, les présentatifs et les indications de lieu) et syntaxiques (comme la parataxe et la liste), offre la transposition d'une expérience visuelle, comme si elle se présentait sous les yeux du lecteur. Cette technique semble offrir un « pacte de lecture<sup>2</sup> » pour accéder à ces mondes mystérieux : ainsi, pouvons-nous approfondir le côté descriptif des *Illuminations* à partir d'une structure modulaire et discursive qui appartient à la tradition littéraire ? L'étude de l'ekphrasis dans ces poèmes peut-elle éclairer la lecture et l'interprétation de ces textes ?

Loin de donner une réponse globale qui prenne en compte l'ensemble du recueil, je me concentrerai sur les poèmes qui semblent le mieux illustrer ce procédé, à savoir, *Antique*, *Les Ponts* et *Mystique*. Dans le cadre d'une telle analyse, mon étude prendra en compte les divers aspects du poème : dans un premier temps, le lexique, l'instrument principal de la description selon Philippe Hamon<sup>3</sup> ; dans un deuxième temps, l'aspect formel et typographique des textes, qui, dans le cadre du poème en prose, est toujours vecteur de sens ; dans un troisième temps, la syntaxe et ses variations, qui, dans le cas d'une description, devraient être rigoureusement contrôlées. De cette manière, j'essayerai de comprendre pourquoi Rimbaud s'approprie une forme qui existe dans la tradition littéraire de son temps, et qui devrait traduire une évidence sensible, et l'applique à des sujets qui échappent à notre compréhension : en effet, « Plus on le devine exact, et fidèle à l'objet qu'il peint, moins on le comprend, parce qu'il faudrait savoir d'abord ce que c'est qu'il peint<sup>4</sup> ».

---

<sup>1</sup> Olivier Bivort, « Le modèle du discours pictural dans quelques poèmes des *Illuminations* » dans J.-P. Corsetti, S. Murphy, *Malédiction ou révolution poétique : Lautréamont/Rimbaud*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, coll. Lez Valenciennes, n° 13, 1989.

<sup>2</sup> Olivier Bivort, « Représenter l'irreprésentable », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2022, v. 122, p. 14.

<sup>3</sup> Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 44.

<sup>4</sup> Jacques Rivière, Rimbaud, *Dossier 1905-1925*, Paris, Gallimard, 1977, p. 65.

## 1. EKPHRASIS

Ekphrasis ? La critique de Rimbaud hésite à utiliser ce terme : d'une part, il désigne une pratique rhétorique ancienne ; d'autre part, il a récemment donné lieu à de nouvelles définitions<sup>1</sup>. D'ailleurs, Philippe Hamon constate l'absence du mot dans de nombreux dictionnaires spécialisés<sup>2</sup> : en effet, ekphrasis est un terme « fuyant<sup>3</sup> ». Cependant, Ruth Webb a montré qu'il existe une relation généalogique entre les descriptions au XIXe siècle et la pratique rhétorique ancienne<sup>4</sup>. Pour comprendre pourquoi je choisis ce terme spécifique pour qualifier les descriptions de Rimbaud dans les *Illuminations*, il faut remonter aux origines de la pratique ancienne.

### *L'ekphrasis dans les Progymnasmata*

L'ekphrasis était une pratique enseignée dans les *Progymnasmata*, à savoir les recueils d'exercices préparatoires de rhétorique grecque ancienne. Ekphrasis (ἔκφρασις) est avant tout un « substantif présentant le même radical que le verbe ek-phrazô, où le préverbe a valeur "de complétude et non de digression", et dont le sens est celui de "exposition accomplie, exhaustive"<sup>5</sup> ». Les définitions des quatre témoins principaux des *Progymnasmata*, à savoir Ælius Théon, Pseudo-Hermogène, Aphthonios et Nicolas le Rhéteur, sont très similaires et nous montrent une pratique établie. L'ekphrasis « est envisagée comme un discours (*logos*) qui expose son objet en détail (*periègèmatikos*) et met sous les yeux du destinataire (*hyp'opsin*), de façon évidente (*enargôs*), ce qu'il montre (*to deloumenon*)<sup>6</sup> ». À la différence d'autres exercices qui sont définis en termes plus formels<sup>7</sup>, l'ekphrasis se distingue par l'effet qu'elle exerce sur l'auditeur. Le sujet n'est donc pas déterminant pour l'exercice : les rhéteurs proposent une grande variété de sujets (personnes, lieux,

---

<sup>1</sup> Pensons aux définitions plus récentes de la critique américaine : songeons à l'œuvre de Jean Hagstrum, (Jean Hagstrum, *The Sister Arts : The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, University of Chicago Press, 1958), à celle de James Heffernan (James Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*, Chicago, University of Chicago Press, 1993) et celle de Murry Krieger (Murry Krieger, *Ekphrasis : The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991).

<sup>2</sup> Philippe Hamon, *La description littéraire : anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, éd. Macula, 1991, p. 112, n. 1.

<sup>3</sup> Romagnino Roberto, *Théorie(s) de l'ecphrasis entre Antiquité et première modernité*, Paris, Classique Garnier, 2019, p. 13.

<sup>4</sup> Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2009, p. 37.

<sup>5</sup> Romagnino Roberto, *Théorie(s) de l'ecphrasis entre Antiquité et première modernité*, op. cit., p. 21

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 35.

<sup>7</sup> Webb utilise comme exemple la *diēgēma*, c'est-à-dire « un discours qui expose des événements qui se sont produits ou qui pourraient se produire ». Traduction personnelle de l'anglais de Webb. Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, op. cit., p. 51.

événements, saisons, œuvres d'art, animaux, plantes<sup>1</sup>) et souvent ne respectent pas leurs propres listes<sup>2</sup>. Les rhéteurs donnent des indications sur l'ordre de composition de certains sujets : dans le cas d'une personne, il faut la décrire de la tête aux orteils ; dans le cas d'un événement, il faut commencer par les causes pour arriver enfin aux conséquences<sup>3</sup>. De plus, les rhéteurs offrent quelques indications stylistiques : Aphthonios affirme que le langage doit imiter complètement l'objet qu'il décrit et donc refléter ses qualités<sup>4</sup>. À cet égard, certains commentateurs suggèrent l'utilisation de l'*onomatopoiia*<sup>5</sup>. Cependant, comme le souligne Webb, les auteurs ne présentent pas des critères stylistiques objectifs.

Parfois, l'ekphrasis ancienne correspond à la description moderne, c'est-à-dire à une forme de discours structurellement opposée à la narration<sup>6</sup>. Cependant, cette opposition appartient à notre conscience littéraire, comme le rappelle Genette<sup>7</sup> : l'ekphrasis ancienne reste étroitement liée à la narration. Hermogène, par exemple, considère l'ekphrasis comme une forme élaborée de narration qui accorde une grande importance aux détails des personnages, des objets et des actions. En outre, les rhéteurs incluent dans leurs listes de sujets la *pragmata*, c'est-à-dire la catégorie des événements et des actions qui doivent suivre une séquence temporelle, et le *tropos*, c'est-à-dire la catégorie qui expose la manière dont un objet ou une action est réalisé<sup>8</sup>.

Selon Nicolas, ce qui distingue l'ekphrasis de la *diēgēsis* (la simple narration) c'est l'*enargeia*, c'est-à-dire la qualité de « vivacité » obtenue grâce aux détails :

Cette dernière [la *diēgēsis*] expose les événements de façon claire, tandis que la première [l'ekphrasis] tente de transformer les auditeurs en spectateurs [...] Il est caractéristique de la *diēgēsis* de dire que les Athéniens et les Péloponnésiens sont partis en guerre, alors qu'il est caractéristique de dire que chaque camp a fait tels et tels préparatifs et s'est équipé de telle manière (*tropos*)<sup>9</sup>.

---

<sup>1</sup> Pour un inventaire complet des sujets proposés par les différents rhétoriciens : voir Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, op. cit., p. 64.

<sup>2</sup> Dans le prologue de son œuvre, Théon mentionne des exemples d'ekphrasis qui ne correspondent pas à ceux de sa liste. De même, Nicolas ajoute les œuvres d'art à sa liste et Hermogène fait allusion à l'ouverture de son inventaire lorsqu'il écrit : « et d'autres choses encore ». *Ibid.*, p. 61-62.

<sup>3</sup> Le modèle de l'ekphrasis de la bataille décrit par Libanios, auteur grec du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C., suit ce schéma à la lettre : il commence par le prélude diplomatique aux hostilités et se termine par les célébrations dans la ville victorieuse. *Ibid.*, p. 56.

<sup>4</sup> Par exemple, Sardanius suggère d'employer un langage floral pour décrire une prairie. *Ibid.*, p. 57.

<sup>5</sup> L'auteur d'un *Progymnasmata* byzantin recommande l'utilisation d'un vocabulaire onomatopéique pour l'ekphrasis de bataille : dans son exemple, nous constatons la présence significative de sons kappa, gamma et chi comme dans *smaragē, klangē, chremetismos, kraugē*. *Ibid.*, p. 57.

<sup>6</sup> À cet égard, certains des dangers de l'ekphrasis (le fait qu'elle doive être liée à la narration ou l'accent mis sur les détails inutiles) sont les mêmes que ceux dénoncés par les critiques concernant la description aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. *Ibid.*, p. 66.

<sup>7</sup> « L'opposition entre narration et description, d'ailleurs accentuée par la tradition scolaire, est un des traits majeurs de notre conscience littéraire ». Gérard Genette, « Frontières du récit », *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981.

<sup>8</sup> Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, op. cit., p. 67-70.

<sup>9</sup> Traduction personnelle de l'anglais de Webb. *Ibid.*, p. 71.

Quintilien approfondit cette distinction et explique la relation entre *enargeia* et les images mentales (*phantasmata*). Quintilien adopte la distinction faite par Nicolas et précise les deux fonctions de l'*enargeia* : d'abord, elle doit informer en attirant l'attention de l'auditeur, puis, elle doit provoquer une émotion appropriée à la scène décrite. Pour expliquer l'*enargeia*, Quintilien propose un passage d'un texte inconnu de Cicéron décrivant les suites d'une soirée alcoolisée : « Il me semblait en voir arriver, en voir partir, certains titubant sous l'effet du vin, d'autres bâillant après avoir bu la veille. Le sol était sale, taché de vin, couvert de couronnes fanées et d'arêtes de poisson<sup>1</sup> ». Selon Quintilien, l'*enargeia* est accomplie par l'utilisation savante des détails, par des techniques stylistiques comme l'*accumulation*<sup>2</sup>, et par l'évocation d'une expérience sensorielle qui transcende la vue : l'objectif est de donner à l'auditeur l'illusion d'être témoin de la scène décrite. Comme l'indique Ann Vasali<sup>3</sup>, les orateurs nécessitaient la contribution de l'auditeur pour visualiser la scène évoquée. Pensons à Quintilien qui affirme percevoir des détails qui ne figuraient pas dans la description originale de Cicéron :

Existe-t-il quelqu'un de si incapable de se former des images des choses que, lorsqu'il lit le passage des Verrines, "Le préteur du peuple romain se tenait sur le rivage, vêtu de sandales, vêtu d'un manteau de pourpre et d'une longue tunique, appuyé sur cette femme sans valeur", il ne lui semble pas seulement les voir, le lieu, leur apparence, *mais il imagine pour lui-même certaines de ces choses qui ne sont pas mentionnées*. Moi, je crois voir son visage, ses yeux, les caresses inconvenantes de l'un et de l'autre et le dégoût silencieux et la honte épouvantée de ceux qui étaient présents<sup>4</sup>.

Pour que l'*enargeia* soit efficace, l'image doit être familière aux auditeurs : le locuteur et l'auditeur doivent donc avoir une expérience culturelle similaire. Dans son autobiographie, Libanios raconte l'expérience d'une ekphrasis ratée, précisément parce que le locuteur et l'auditeur ne partageaient pas les mêmes valeurs culturelles<sup>5</sup>. Comme pour Aristote<sup>6</sup>, le langage est l'instrument qui permet

---

<sup>1</sup> Traduction personnelle de l'anglais de Webb. *Ibid.*, p. 91.

<sup>2</sup> Le procès de l'*accumulation* (*sunathroismos*, une technique d'amplification) est réalisé par le recours au *polysundetōn* et l'*homoiōptōn*. *Ibid.*, p. 93.

<sup>3</sup> Ann Vasaly, *Representation : Images of the World in Ciceronian Oratory*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 98-99.

<sup>4</sup> Traduction personnelle de l'anglais de Webb. Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, op. cit., p. 108.

<sup>5</sup> Ainsi, un certain Bémarchios décrit une église à un auditoire composé de païens qui ne fréquentaient pas ce type d'endroit : « Et comme il allait décrivant des colonnes, des grilles, des allées qui s'entrecroisaient et tombaient on ne sait où, les auditeurs regardaient entre eux, personne n'y comprenait rien, et demandaient par signes à leurs voisins s'il en était de même pour eux ». Julie Dainville et Lucie Donckier de Donceel, « Les usages de l'ekphrasis. Introduction », *Exercices de rhétorique* [En ligne], la traduction est de Paul Petit.

<sup>6</sup> « He explains that sense impressions (aisthemata) gathered in daily life somehow impressed themselves on the soul to create memory-images ». Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, op. cit., p. 111.

d'éveiller et de combiner les images mentales (*phantasmata*) conservées dans notre mémoire. Ce que l'ekphrasis représente est donc l'effet de voir la chose décrite plutôt que la chose elle-même : comme le dit Elaine Scarry : « imagining is an act of perceptual mimesis<sup>1</sup> ». En activant les images mentales dans notre mémoire, l'orateur crée l'illusion d'une perception directe, un simulacre de la perception elle-même.

Cependant, comme le remarque Webb, les instructions pour réaliser une ekphrasis efficace demeurent vagues et imprécises. Les définitions incomplètes, l'absence de critères techniques<sup>2</sup>, l'utilisation fréquente d'avertisseurs<sup>3</sup> et le recours constant à la métaphore picturale et théâtrale<sup>4</sup> nous montrent une pratique qui excède en difficulté le langage technique nécessaire pour l'exprimer. Dans cette perspective, les *Eikones* de Philostrate<sup>5</sup> sont une œuvre exemplaire de cette pratique ancienne : le narrateur visite une galerie de peintures à Naples et les explique à un groupe d'étudiants qui l'écoutent. Si ces textes sont des exemples importants d'ekphrasis (pensons par exemple aux détails dans la description de la lyre d'Amphion<sup>6</sup> et à la focalisation générale sur une sensorialité qui transcende la vue<sup>7</sup>), ils jouent avec l'idée d'illusion et de représentation. Après nous avoir immergés dans la scène peinte<sup>8</sup>, le narrateur nous fait réfléchir à sa nature fictive : pensons au moment où le narrateur s'adresse à Narcisse, personnage du tableau, pour le mettre en garde contre la fiction du reflet que le héros observe<sup>9</sup>. En décrivant des œuvres d'art et en soulignant l'importance de l'illusion, l'œuvre de Philostrate reflète les instructions des *Progymnasmata* et montre en même temps ses limites : au XXe siècle, les chercheurs utilisent l'œuvre de Philostrate pour réinterpréter la notion d'ekphrasis dans une clé moderne.

---

<sup>1</sup> Elaine Scarry, *Dreaming by the Book*, New York, Princeton University Press, 1999, p. 6.

<sup>2</sup> Pensons aux indications stylistiques.

<sup>3</sup> Dans le cas de Théon, les auditeurs « presque » (*shedon*) voient le sujet, dans le cas de Nicolas, ils deviennent « quasiment » (*mononou*) des spectateurs. Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, op. cit., p. 53.

<sup>4</sup> Selon Sardanius, le langage qui « met sous les yeux » la chose qu'il décrit est comparable à l'acte de la peinture et le mot *theatai*, que Nicolas utilise pour désigner le changement de rôle de l'audience, se réfère aux spectateurs d'un théâtre.

<sup>5</sup> Philostrate, *La Galerie de tableaux*, traduction d'Auguste Bougot (1881) révisée et annotée par François Lissarrague, Paris, Les Belles Lettres, coll. « La roue à livres », 1991.

<sup>6</sup> « L'écaïlle est noire ; elle est peinte d'après nature, sur toute sa surface des cercles irréguliers inscrivent des ombilics de couleur blonde ». *Ibid.*, p. 245.

<sup>7</sup> « L'agréable parfum qui s'exhale du verger ne vient-il pas jusqu'à toi ? Aurais-tu l'odorat paresseux ? Oui ; eh bien, écoute attentivement, mes paroles apporteront jusqu'à toi l'odeur des fruits ». *Ibid.*, p. 221.

<sup>8</sup> Pensons au IVe chapitre : « Recevons mon enfant, recevons dans le pli de notre robe le sang qui s'écoule de sa blessure, l'âme s'échappe elle aussi ; encore un moment et tu l'entendras pousser son cri d'adieu ». *Ibid.*, p. 214.

<sup>9</sup> « Quant à toi, ô jeune homme, ce n'est pas une peinture qui cause ton illusion ; ce ne sont pas des couleurs, ni une cire trompeuse qui te tiennent enchaîné ; tu ne vois pas que l'eau te reproduit tel que tu te contemples ; tu ne t'aperçois pas de l'artifice de cette source [...] Crois-tu donc que cette source va avoir une conversation avec toi ? ». *Ibid.*, p. 313-314.

## La description moderne

Au XIXe siècle, la description littéraire présente une relation avec l'ekphrasis ancienne. Dans un premier temps, la littérature continue d'être associée à la peinture : le dogme de l'*ut pictoria poesis* soumet les deux arts au principe aristotélien de l'*imitatio* et à la description de l'action humaine idéale. En outre, dans son ouvrage de rhétorique<sup>1</sup>, Pierre Fontanier classe la description en six espèces différentes : topographie, prosopographie, éthopée, portrait, parallèle et tableau. Dans cette dernière catégorie, aux yeux de Bernard Vouilloux, s'inscrit la dette de la littérature envers la peinture<sup>2</sup>. Dans un deuxième temps, selon Fontanier, la description peut acquérir un tel degré de présence qu'elle devient *hypotypose*, à savoir : une figure qui « peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description une image, un tableau, ou même une scène vivante<sup>3</sup> ». La description moderne manifeste ainsi, dans ces définitions et son association avec l'*hypotypose*<sup>4</sup>, une relation avec la pratique rhétorique de l'ekphrasis.

Cependant, au XVIIIe et au XIXe siècle, les critiques manifestent aussi une certaine méfiance à l'égard de la description littéraire : d'une part, elle est considérée comme la « négation de la littérature », et d'autre part, elle est « l'ornement [...] du discours, une sorte de procédé au superlatif dont il convient de contrôler soigneusement les excès<sup>5</sup> ». En effet, l'article « descriptif » du *Littré*<sup>6</sup> et du *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*<sup>7</sup> continuent de considérer la description littéraire comme dangereuse, à l'instar de Boileau dans son *Art Poétique* :

Un auteur quelquefois trop plein de son objet /  
Jamais sans l'épuiser n'abandonne  
un sujet. / S'il rencontre un palais, il m'en dépeint la face ; /  
Il me promène après de terrasse en terrasse ; /  
Ici s'offre un perron ; là règne un corridor ; /  
Là ce balcon s'enferme en un balustre d'or. /  
Il compte des plafonds les ronds et les ovales ; /  
"Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales" /  
Je saute vingt feuillets pour en trouver

<sup>1</sup> Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968. Édition qui rassemble le *Manuel classique pour l'étude des tropes* (1821) et *Des Figures du discours autres que les tropes* (1827).

<sup>2</sup> Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte : XVIIIe-XXe siècles*, Paris, CNRS éditions, 1995, p. 49.

<sup>3</sup> Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, op. cit., p. 390. L'*hypotypose* est une figure connue de Du Marsais, qui la définit ainsi : « L'*hypotypose* est un mot grec qui signifie *image, tableau*. C'est lorsque, dans les descriptions, on peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux ; on montre, pour ainsi dire, ce qu'on ne fait que raconter ; on donne en quelque sorte l'original pour la copie, les objets pour les tableaux ». Cité par Bernard Vouilloux, dans *La peinture dans le texte : XVIIIe-XXe siècles*, op. cit. 49.

<sup>4</sup> D'après Quintilien, l'*hypotypôsis* se confond avec l'*enargeia* et reste donc « tout à fait assimilable à l'ekphrasis » ; en revanche, Nicolas le Rhéteur définit l'*hypotypôsis* « un passage [*kephalaion*] qui met sous les yeux [*hyp'opsin*] ce qui s'est passé, et sur le mode de l'ekphrasis [*di'ecphraseôs*] nous rend spectateurs des choses étonnantes [*atopa*] ». Romagnino Roberto, *Théorie(s) de l'ekphrasis entre Antiquité et première modernité*, op. cit., p. 49.

<sup>5</sup> Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, op. cit., p. 13.

<sup>6</sup> « Ce mot se prend le plus souvent en mauvaise part, parce que la description est un ornement du discours et ne doit pas être le fond d'un ouvrage ». Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Librairie Hachette, t. II, 1874, p. 1097.

<sup>7</sup> « [Le genre descriptif] a été poussé jusqu'à l'abus et appliqué à des ouvrages entiers n'ayant d'autre but que décrire. [...] La description, à moins qu'il ne s'agisse de récits de voyage, ne doit pas faire le fond d'une œuvre, mais seulement en être l'ornement ». Pierre Larousse, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1870, t. VI, p. 540.



la fin, / Et je me sauve à peine au travers du jardin. / Fuyez de ces auteurs l'abondance stérile, / Et ne vous chargez point d'un détail inutile<sup>1</sup>.

Dans l'*Encyclopédie*, en revanche, Marmontel critique l'utilisation de la description en poésie :

Qu'un poème sans objet, sans dessin, soit une suite de *descriptions* que rien n'amène ; que le poète, en regardant autour de lui, *décrive* tout ce qui se présente pour le seul plaisir de *décrire*, s'il ne se lasse pas lui-même, il peut être assuré de lasser bientôt ses lecteurs. [...] Ce qu'on appelle aujourd'hui en Poésie le genre descriptif n'était pas connu des Anciens. C'est une invention moderne, que n'approuvent guère, à ce qu'il me semble, ni la raison, ni le goût<sup>2</sup>.

Cette conception de la description traverse le débat critique du XIXe, comme le démontrent les affirmations de Valéry<sup>3</sup> et de Breton<sup>4</sup>. Comme le dit Genette, la description littéraire est donc « ancilla narrationis », c'est-à-dire subordonnée au récit et « jamais à l'état libre<sup>5</sup> » :

Le terme même de "cadre" (opposé au "sujet" de l'œuvre) qui désigne souvent métaphoriquement, à l'intérieur de la grande métaphore générale de l'ut pictura poesis, la description, est significatif de ces fonctions décoratives, accessoires, adjuvantes, que la critique assigne à la description<sup>6</sup>.

De plus, la description doit rester subordonnée à une conception de l'homme qui doit rester au centre de l'œuvre : comme le dit Hamon, elle doit refléter une « passion » et en même temps être au service de la composition d'un personnage. Baron résume de la sorte :

La dernière qualité [des descriptions], la plus importante, est l'art de dramatiser, de passionner la description. Il correspond à l'intérêt de la narration. Pour y parvenir, l'écrivain rattachera la description tantôt aux héros du poème, du drame, du roman, du discours, par l'harmonie qu'il établit entre la nature extérieure et les sentiments qui les animent ; tantôt au lecteur lui-même, en mettant l'action en lui, en réveillant, pour les lui faire partager ou du moins comprendre, les émotions humaines qui donnent au sein de la nature, en faisant pénétrer enfin dans les objets physiques un

---

<sup>1</sup> Nicolas Boileau, *L'Art poétique* (1674), éd. Eugène Géroze, Paris, Hachette, 1881, p. 4-5.

<sup>2</sup> À cet égard, Hamon rappelle que Saint-Lambert, dans son « Discours préliminaire » à son poème *Les Saisons* (1769), avait parfaitement conscience de s'essayer à un « genre qui était inconnu aux Anciens [...], genre nouveau [dont la] poétique n'est pas fort étendue [et qui a] sans doute ses règles, ses principes ». Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, op. cit., p. 33.

<sup>3</sup> « Une description se compose de phrases que l'on peut, en général, intervertir : [...] Le regard erre comme il veut. Rien de plus naturel, rien de plus vrai, que ce vagabondage, car... la vérité c'est le hasard. Mais si cette latitude, et l'accoutumance à la facilité qu'elle comporte, en vient à dominer dans les ouvrages, elle dissuade peu à peu les écrivains d'user leurs facultés abstraites, comme elle ne réduit à rien chez le lecteur la nécessité de la moindre attention, pour le séduire aux seuls effets instantanés, à la rhétorique du choc. Ce mode de créer, légitime en principe et auquel tant de fort belles choses sont dues, mène, comme l'abus du paysage, à la diminution de la partie intellectuelle de l'art ». Paul Valéry, « Degas, Danse, Dessin », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1960, p. 1219-1220.

<sup>4</sup> « Et les descriptions ! Rien de comparable au néant de celle-ci ; ce n'est que superpositions d'images de Catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur les lieux communs [...]. Cette description de chambre, permettez-moi de la passer, avec beaucoup d'autres ». André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1967, p. 15-17.

<sup>5</sup> Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 56.

<sup>6</sup> Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, op. cit., p. 18-19.

élément moral. Sans [cela] [...], la poésie descriptive, quelque étincelante qu'elle soit, devient purement plastique<sup>1</sup>.

Parallèlement, jusqu'au début du XIXe siècle, la peinture est dominée par les grands genres que sont la peinture d'histoire, la peinture religieuse et la peinture allégorique, à caractère fortement narratif et centré sur les supports anthropomorphes (le héros, le saint, le prince) de la représentation. En revanche, les tableaux sans personnages, les paysages, les natures mortes sont longtemps restés des genres mineurs et confidentiels. Toutefois, à partir de la fin du XVIIIe siècle, les habitudes de la critique à l'égard de la description changent :

La réflexion critique d'un Lessing sur les présupposés de *l'ut pictura poesis*, les "excès" et les "abus" mais aussi les expériences textuelles novatrices du genre descriptif (Delille), la constitution du roman comme grande forme réaliste "sérieuse" (Auerbach) en prose, l'émergence de la littérature comme valeur spécifique absolue, l'apparition du poème en prose et une conception de la poésie comme autre chose qu'une prose-rimée, et l'admission du "morceau", du "fragment", du "détail", de la "chose vue" (Hugo) comme œuvre littéraire auto-suffisante, la diffusion des voyages et la création de la notion de "site", tout cela a sans doute contribué, à partir de la fin du XVIIIe siècle à modifier certaines attitudes ou habitudes théoriques à l'égard de la description<sup>2</sup>.

De plus, il faut souligner la critique d'art, c'est-à-dire un genre littéraire autonome qui a pour objet d'examiner l'art contemporain, d'en apprécier la valeur et d'influencer son cours<sup>3</sup> », selon les mots d'Albert Dresdner. L'essor du genre est le fait des *Salons* de Diderot : publiés à plusieurs reprises dans la revue *l'Artiste* à partir de 1831, ces textes « fecond[ent] les idées de son siècle ». En effet, le philosophe inaugure une tradition qui, s'étendant sur tout le siècle, voit parmi ses représentants les plus célèbres Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Edmond et Jules de Goncourt et Émile Zola. La critique d'art s'exprime sous différentes formes : de la forme itinérante et énumérative qui enrichit les données du « livret d'exposition<sup>4</sup> », à la forme proche au « traité esthétique » que Baudelaire développe dans ses *Salons*, en passant par la forme plus polémique de Zola<sup>5</sup>. Cependant, comme le souligne Olivier Bivort, une des caractéristiques de la critique d'art est

---

<sup>1</sup> Auguste Baron, *De la Rhétorique, ou De la composition oratoire et littéraire*, Bruxelles, Librairie Polytechnique d'Aug. Decq, 1853, p. 185.

<sup>2</sup> Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, op. cit., p. 24.

<sup>3</sup> Cité par Pierre Vaisse, « Avant-Propos », dans *Romantisme*, « Critique et Art », n°17, 1991, p. 3.

<sup>4</sup> Christine Peltre remarque que « Publié sous le titre de "Explication des ouvrages..." , ce répertoire des exposants, livrant avec le nom et l'adresse des artistes celui de leur maître, indiquant de manière plus ou moins développée le sujet des œuvres, constitue la première et indispensable approche critique, dont certains, finalement, s'éloignent peu ». Christine Peltre, « Critique d'art en France au XIXe siècle », dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 1er février 2023.

<sup>5</sup> Christine Peltre note que « le recueil de seize articles de "Causeries littéraires et artistiques", paru en 1866 sous le titre *Mes Haines*, a déjà le ton du *J'accuse* de 1898 ». *Ibid.*

« qu'elle passe presque obligatoirement par la description de l'objet qu'elle traite : c'est qu'il n'existe pas de représentation des œuvres d'art sinon, pour les plus connues, sous forme de gravure<sup>1</sup> ». Quelle que soit la forme qu'elle prend, la critique d'art doit donc « faire voir le tableau que l'on va commenter et la "description de tableau" devient, par la force des choses, un exercice autonome, pour lequel les critiques cherchent des critères de composition<sup>2</sup> ». Parmi ces techniques, l'« écriture artiste » émerge : si les frères Goncourt ont systématisé cette forme d'écriture<sup>3</sup>, Bivort a démontré qu'elle existait depuis longtemps en littérature. Cette écriture se reconnaît à un usage particulier de « l'article indéfini », à la « spatialisation », à l'absence d'un « signal avertisseur de la description » et à « l'absence de liaison sémantique entre les parties<sup>4</sup> ». En guise d'exemple, considérons la description d'un tableau dans le roman *Manette Salomon* (1867) des frères Goncourt :

Une lumière pareille à la horde qu'elle éclairait, errante et folle, des rayons perdus, l'éparpillement du soleil dans les bois, des zigzags de ruisseau, des oripeaux de sorcières et de fée, un mélange de basse-cour, de dortoir et de forge, des berceaux multicolores, comme de petits lits d'Arlequin accrochés aux arbres, un troupeau d'enfants, de vieilles, de jeunes filles, le camp de misère et d'aventure, sous son dôme de feuilles, avec son tapage et son fouillis<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Olivier Bivort, « Le modèle du discours pictural dans quelques poèmes des *Illuminations* », art. cit., p. 149. Comme exemple, pensons à la description que Baudelaire fait du tableau *Roméo et Juliette* de Delacroix dans son *Salon de 1846* : « Roméo et Juliette, - sur le balcon, - dans les froides clartés du matin, se tiennent religieusement embrassés par le milieu du corps. Dans cette étreinte violente de l'adieu, Juliette, les mains posées sur les épaules de son amant, rejette la tête en arrière, comme pour respirer, ou par un mouvement d'orgueil et de passion joyeuse ». Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 439. Aussi, toujours en guise d'exemple, considérons la description du tableau *Déjeuner sur l'herbe* de Manet que Zola écrit dans *Mon Salon* pour défendre le peintre des attaques des détracteurs : « J'ai revu le Dîner sur l'herbe, ce chef-d'œuvre exposé au Salon des Refusés [...] Nous ne trouvons malheureusement là que des personnages de tous les jours, qui ont le tort d'avoir des muscles et des os, comme tout le monde. Je comprends votre désappointement et votre gaieté, en face de cette toile ; il aurait fallu chatouiller votre regard avec des images de boîtes à gants ». Émile Zola, *Mon Salon*, Librairie Centrale, Paris, 1866, p. 45.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 150. Dans son article, Bivort mentionne les instructions de Diderot : « Dans la description de tableau, j'indique d'abord le sujet, je passe au principal personnage, de là aux personnages subordonnés dans le même groupe ; aux groupes liés avec le premier, me laissant conduire par leur enchaînement ; aux expressions, aux caractères, aux draperies, aux coloris, à la distribution des ombres et des lumières, aux accessoires, enfin à l'impression de l'ensemble. Si je suis un autre ordre c'est que la description est mal faite, ou le tableau mal ordonné ». Denis Diderot, *Œuvres esthétiques*, éd. Paul Vernière, Paris, Garnier, 1965, p. 790. Nous rappelons aussi les indications de Delécluze : « Dans un paysage, l'attention et l'intérêt sont éveillés d'abord par la lumière, puis par le ciel et par l'horizon : l'intérêt procède en venant du fond par les *devants*, tandis que dans la peinture historique et à personnages, il part au contraire des *devants* pour s'étendre jusque sur les fonds ». Étienne-Jean Delécluze, *Journal des débats*, Paris, 17 juillet 1851, p. 3.

<sup>3</sup> En 1879, Edmond de Goncourt a été le premier à baptiser cette forme d'écriture dans la préface de *Frères Zemganno* : « Le Réalisme [...] il est venu au monde aussi, lui, pour définir dans de l'*écriture artiste*, ce qui est élevé, ce qui est joli, ce qui sent bon, et encore pour donner les aspects et les profils des êtres raffinés et des choses riches : mais cela, en une étude appliquée, rigoureuse, et non conventionnelle et non imaginative de la beauté ». Edmond de Goncourt, *Les Frères Zemganno*, Paris, Charpentier, 1879, p. 9.

<sup>4</sup> Olivier Bivort, « Le modèle du discours pictural dans quelques poèmes des *Illuminations* », art. cit., p. 151-153.

<sup>5</sup> Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon* (1867), Paris, UGE, Coll. 10/18, série « Fins de siècles » 1979, p. 154.

L'« écriture artiste » a pour « effet spécial<sup>1</sup> » d'annuler le plus possible la médiation textuelle que la description peut offrir<sup>2</sup>, et crée ainsi l'illusion d'un contact direct avec le contenu de la représentation : elle reproduit analogiquement le mouvement de l'œil devant l'œuvre et sa discrimination successive d'éléments hétérogènes. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les croisements entre la littérature et les arts sont multiples : pensons aux écrivains qui s'essayent à la peinture (comme les Goncourt) et aux peintres qui se livrent à la critique (comme Delacroix) et à la littérature (comme Fromentin avec son roman autobiographique *Dominique*) ; et pensons enfin à la prolifération des revues composites comme l'*Artiste*<sup>3</sup>, la *Gazette des beaux-arts* et la *Renaissance littéraire et artistique*<sup>4</sup>.

Comme l'indique Nicolas Vallazza : « La littérature artistique se décroïssonne<sup>5</sup> » et nous assistons ainsi à la naissance d'une tradition de textes poétiques qui se fonde sur la description d'œuvres d'art réelles et imaginaires. Parmi les représentants majeurs de cette tradition, rappelons d'abord Théophile Gautier et son recueil *Émaux et Camées*<sup>6</sup>. Le poème *L'Art*<sup>7</sup>, qui « doit clore le volume dont [il] résume l'idée<sup>8</sup> », se présente comme un art poétique<sup>9</sup>, dans lequel différentes disciplines artistiques sont évoquées<sup>10</sup> pour s'unir dans un projet artistique commun<sup>11</sup>. Rappelons

---

<sup>1</sup> Olivier Bivort, « Le modèle du discours pictural dans quelques poèmes des *Illuminations* », art. cit., p. 156.

<sup>2</sup> *L'écriture artiste* est méprisée par Charles Bruneau qui parle « d'un ensemble de notations "impressionnistes" qui sont simplement juxtaposées ». Cité par Bivort. *Ibid.*, p. 155.

<sup>3</sup> La gravure qui inaugure le périodique présente différents représentants des arts réunis autour d'un peintre. Dans la même publication, Jules Janin offre une explication : « l'artiste, c'est aussi bien le faiseur de caricatures que l'écrivain des Caractères ; que le ridicule vienne, écrit ou dessiné, qu'importe ! Il y aura cela de bon, en cette affaire, que souvent on le verra imprimé et dessiné à la fois ». *L'Artiste, Journal de la littérature et des beaux-arts*, première série, Slatkine reprints, Genève, 1972, t. I, p. 9.

<sup>4</sup> De sa première parution (27 avril 1872), cette revue mêle le *Salon de 1872* de Jean Aicard à quelques poèmes de Sully Prudhomme et de Pierre Elzéar. Rimbaud connaissait cette revue qui a publié son poème *Les Corbeaux* le 14 septembre 1872. Le même mois, le poète écrit à son ami Ernest Delahaye : « N'oublie pas de chier sur la Renaissance, journal littéraire et artistique, si tu le rencontres ». Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. André Guyaux et Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013, p. 370. Dans cette étude, j'utiliserai cette édition pour me référer à l'œuvre de Rimbaud (*O.C.*).

<sup>5</sup> Nicolas Vallazza, *Crise de Plume*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 16.

<sup>6</sup> Théophile Gautier, *Émaux et Camées*, éd. Adolphe Boschot, Paris, Garnier, 1872, p. 131. La description d'œuvres d'art est très présente dans le recueil de Gautier : songeons à *Étude de mains*, *Contralto*, et *Les Néréides. La comédie de la mort*, un recueil de 1838, présente déjà des poèmes de ce genre comme *Pastel*, *Niobé*, *Le Sphinx* et *Le Thermodon*.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>9</sup> En effet, ce poème présente un appel à la Muse dans le septième et huitième vers (« Tu chausse, / Muse, un cothurne étroit ! »), des instructions formulées par l'utilisation de l'impératif (« Fi », « repousse », « Lutte », « Emprunte », « Poursuis », « fuis », « fixe », « Fais », « Sculpte, lime, cisèle ») et les objectifs à atteindre (« Oui, l'œuvre sort plus belle / D'une forme au travail / Rebelle », « Que ton rêve flottant / Se scelle / Dans le bloc résistant »). *Ibid.*, p. 131-133.

<sup>10</sup> L'union des arts est formulée de manière emblématique par la juxtaposition des matériaux artistiques respectifs dans un même vers : « Vers, marbre, onyx, émail ». Ensuite, le texte s'adresse explicitement au « Statuaire » (vers treize) et au « Peintre » (vers vingt-neuf), tandis que, en mentionnant le « rythme » (vers neuf), il peut se référer tant au poète (déjà implicitement présent grâce au « vers ») qu'à la figure du musicien.

<sup>11</sup> Le principe de la fraternité des arts est présent dans d'autres poèmes du recueil : songeons à *Étude de mains*, où « les lignes du paume » de la statue composent un « livre blanc / Où Vénus a tracé des signes / Que l'amour ne lit qu'en tremblant ». *Ibid.*, p. 12. Encore, « les plis de la peau » de la main de Lacenaire présentent « d'affreux hiéroglyphes, / Lus couramment par le bourreau ». *Ibid.*, p. 13. Cette association est également présente dans l'œuvre de Baudelaire et dans celle de Banville : pensons au poème *À Vénus de Milo* de Banville, dans lequel le poète compare la statue à un « poème de pierre ». Théodore de Banville, *Les Cariatides*, Paris, éd. Alphonse Lemerre, 1842, p. 225

ensuite Baudelaire et son recueil *Les Fleurs du Mal*, qui présente de nombreuses descriptions d'œuvres d'art<sup>1</sup>. *Les Phares* est un poème important dans cette tradition. Comme le dit Pichois, ce texte présente « Huit artistes : cinq peintres, deux graveurs (Rembrandt, Goya), un sculpteur. Ni poète, ni musicien [...] ce qui, en restreignant la signification du mot *Phares*, a aussi pour conséquence d'avertir le lecteur de l'importance qu'à l'inspiration plastique dans *Les Fleurs du mal*<sup>2</sup> ». En outre, la description d'œuvres d'art touche également à l'œuvre poétique de Théodore de Banville<sup>3</sup> et de Paul Verlaine<sup>4</sup>. En réunissant ces textes, nous identifions une tradition qui s'exprime selon une certaine liberté formelle<sup>5</sup>, l'utilisation d'un lexique technique<sup>6</sup>, différents régimes discursifs<sup>7</sup> et des motifs iconographiques et plastiques récurrents<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> Nous remarquons *Les Phares*, *Le Masque*, *Une gravure fantastique*, *Une Martyre*, *L'Amour et le crâne*. Mais pensons aussi aux trois épigraphes : *Vers pour le portrait de M. Honoré Daumier*, *Lola De Valence*, *Sur le Tasse en prison d'Eugène Delacroix*.

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 851.

<sup>3</sup> Pensons à *Le Trumeau* et *À Vénus de Milo* dans *Les Cariatides* (1842) et à *La Source*, *À Ingres* dans *Les Exilés* (1867).

<sup>4</sup> Pensons à *Effet de Nuit* dans les *Poèmes saturniens* (1866), à *Le faune* dans *Fêtes galantes* (1869) et à *Bruxelles-Simples fresques* dans *Romances sans paroles* (1873).

<sup>5</sup> Le *Thermodon* de Gautier apparaît sous la forme d'un long texte divisé en chapitres comme un roman, *Lola De Valence de Baudelaire* est une courte épigraphe qui accompagnait l'eau-forte que Manet tira de son tableau du même nom, tandis que *Sur le Tasse en prison d'Eugène Delacroix* est un sonnet.

<sup>6</sup> Pensons au lexique technique de la peinture (dans *Effet de Nuit*, considérons d'abord le titre, puis « lointain », « fond », « ébauche »), au vocabulaire chromatique (dans le même poème : « blafard », « éteinte », « gris », « noir », « fuligineux », « livides »), au langage technique de la sculpture (dans *Le Masque* de Baudelaire : « grâce », « Élégance », « Force », « robuste », « mince », « ondulation »).

<sup>7</sup> Certains textes se présentent comme l'expression d'une expérience subjective (dans « un musée antique » dans *Contralto*, « chez un sculpteur » dans *Étude des mains*). D'autres poèmes se présentent comme un monologue entre le poète et le lecteur, dans lequel le premier dirige le regard du second, comme dans *Thermodon* de Gautier (considérons ainsi l'emploi des impératifs « Regardez ! Regardez ! » et « Voyez ! ») et dans *Le Masque* de Baudelaire (« Contemplons », « vois », « regarde »). En revanche, dans *L'Amour et le crâne*, ce sont les personnages de la représentation qui parlent. Enfin, dans *Effet de Nuit*, nous assistons à l'utilisation de l'« écriture artiste » qui annule apparemment la présence du sujet, pour laisser place à la mobilité du regard (« La nuit. La pluie. Un ciel blafard [...] »).

<sup>8</sup> Par exemple, *Le faune* dans *Fêtes galantes* s'inscrit dans une longue tradition poétique de statues faunesques, comme *La Statue* de Victor Hugo et *Le Faune* de Victor de Laprade. Par ailleurs, *Effet de Nuit*, selon Jacques Borel, présente l'atmosphère picturale de « *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand, une des grandes admirations de Verlaine ». Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Y.-G. Le Dantec avec la collaboration de Jacques Borel, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1962, p. 1078.

Rimbaud participe également à cette tradition avec deux sonnets que le poète envoie à Paul Demeny en octobre 1870 : *Vénus Anadyomène*<sup>1</sup> et *L'Éclatante victoire de Sarrebrück*<sup>2</sup>. Dans *Vénus Anadyomène*, Rimbaud opère une déconstruction de deux motifs iconographiques et plastiques. Le premier est celui de la *Vénus Anadyomène*, qui représente la naissance de Vénus de l'écume de la mer et a été illustré par des artistes comme Raphaël, Botticelli, Ingres, Cabanel, Rubens et Duval. Cependant, Rimbaud décrit une « femme » émergeant d'une « vieille baignoire » qui fait penser à un « cercueil vert au ferblanc » : de cette façon, la Vénus de Rimbaud évoque la mort et non pas une naissance. Le deuxième motif est celui de la *Vénus Callyphige* (Vénus « aux belles fesses<sup>3</sup> », d'après l'étymologie). Or, Rimbaud présente un « corps » malade qui « tend sa large croupe [...] d'un ulcère à l'anus » : à la pointe du sonnet, le mot rime « cruellement [...] avec le nom latin de la déesse<sup>4</sup> ». Dans cette description faite par derrière et « construite à contrario<sup>5</sup> », le poète renverse le canon académique qu'il avait adopté dans *Credo in Unam*<sup>6</sup> : la description d'œuvre d'art est ainsi utilisée pour réaliser une « peinture ordurière<sup>7</sup> », selon les mots de Jacques Rivière.

Dans *L'Éclatante victoire de Sarrebrück*, Rimbaud semble décrire une image de la propagande de Napoléon III : « L'Éclatante victoire » que la presse a célébrée, ne fut en réalité « qu'une simple réunion d'avant-gardes qui avait duré deux heures<sup>8</sup> ». Si des critiques comme Philippe Hamon<sup>9</sup> et Jean-Luc Steinmetz<sup>10</sup> ont avancé des correspondances avec l'image d'Épinal intitulée *Prise de Sarrebrück*<sup>11</sup>, Steve Murphy constate qu'il « n'y a presque rien en commun entre la gravure reproduite et le sonnet de Rimbaud » et conclut que le poème décrit une gravure inventée<sup>12</sup>. De toute façon, le texte se présente comme une « Gravure belge brillamment coloriée » : nous remarquons ainsi les adverbesspatiaux<sup>13</sup>, les adjectifs de couleur<sup>14</sup> et le style syncopé qui mime « le balayage bien

---

<sup>1</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 65.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>3</sup> Pierre Larousse, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, op. cit., t. XV, p. 877.

<sup>4</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 831.

<sup>5</sup> Michael Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 94.

<sup>6</sup> Dans ce poème, Vénus est « immortelle » et « émerg[e] de l'immense clarté », « fleur de chair et de parfum », « La blanche Kallyphige ». Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 37-43.

<sup>7</sup> Jacques Rivière, *Rimbaud, Dossier 1905-1925*, op. cit., p. 100.

<sup>8</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 843.

<sup>9</sup> Philippe Hamon, *La Description littéraire, Anthologie de textes théoriques et critiques*, op. cit., p. 121.

<sup>10</sup> « À l'origine de ce sonnet il faut sans doute placer une image d'Épinal, *Prise de Sarrebrück* ». Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Flammarion, 2020, t. I, p. 241.

<sup>11</sup> *Arthur Rimbaud : exposition organisée pour le centième anniversaire de sa naissance*, Bibliothèque nationale, 1954, p. 27, n° 157.

<sup>12</sup> Steve Murphy, « VI. Au-delà de l'image d'Épinal : L'éclatante victoire de Sarrebrück », dans *Rimbaud et la ménagerie impériale* [en ligne], Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991, (consulté le 05 février 2023).

<sup>13</sup> « Au milieu », « En bas », « À droite », « Au centre ».

<sup>14</sup> « Bleu et jaune », « rose », « dorés », « rouges », « noir ».

réel et effectif, en zigzag, de tout œil de tout spectateur regardant n'importe quelle image à voir<sup>1</sup> ». Cependant, le texte est plein de détails qui détournent l'image en lui donnant un sens dérisoire et satirique : pensons à son prix modeste (« 35 centimes »), au lexique<sup>2</sup> et aux comparaisons<sup>3</sup> qui renvoient à une vision enfantine, au jeu sur les doubles sens<sup>4</sup>, et surtout, au fait qu'elle soit signée d'octobre 1870, c'est-à-dire après que la guerre fut perdue. Ainsi, à la différence des auteurs que j'ai mentionnés, Rimbaud montre, depuis le début, un intérêt pour l'aspect mimétique de ses descriptions : le poète prend plaisir à organiser la description selon un ordre précis, et donc à jouer avec l'attente du lecteur, qui doit reconstruire mentalement la scène évoquée. Le système discursif que Rimbaud adopte dans ce poème est très similaire à celui de *Mystique*<sup>5</sup>, poème des *Illuminations* : si la « Gravure » du sonnet présente un « milieu », un « bas », une « droite », et un « centre » ; le « tableau » dans *Mystique* présente également une « gauche », une « droite », une « bande en haut » et un « là-dessous ». En effet, même si le poète manifeste sa naïveté d'adolescent en s'amusant avec l'obscène (à cette date, Rimbaud a seize ans), le système de l'ekphrasis, tel que nous le rencontrerons dans les *Illuminations*, est déjà à l'œuvre.

Pourquoi la critique américaine a-t-elle récemment appelé d'ekphrasis cette tradition de textes poétiques et l'a-t-elle qualifié de « genre » ? Selon Webb, c'est à cause d'un double procès de restriction et d'expansion de la notion ancienne qui s'est produit depuis la fin du XIXe siècle. D'une part, un grand nombre de critiques se sont concentrés sur l'ekphrasis de peintures, de statues et de monuments, provoquant une association du terme avec cette catégorie restreinte d'objets. D'autre part, le champ de référence de la notion ancienne a été élargi à d'autres textes, anciens et modernes, qui se rapportent aux arts. Dans la première moitié du XIXe siècle, Henri Piot et Jacques Bompaire, tout en reconnaissant le sens de l'ekphrasis ancienne, se concentrent sur l'ekphrasis d'œuvres d'art. Selon Piot, toute ekphrasis rivalise avec l'art graphique, et pour cette raison elle représente la tentative de la littérature de s'approprier la fonction d'un autre art<sup>6</sup>. En revanche, Bompaire soutient que

<sup>1</sup> Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*, José Corti, coll. « Les Essais », 2007, p. 309-326. Comme le dit Hamon : « le jeu cumulé de la métrique (le découpage des vers et des strophes) du récit (le découpage en micro-séquences temporelles), du descriptif (le découpage topographique) et de la syntaxe ( le découpage des phrases) crée un rythme également ici lacunaire, syncopé, fragmenté et désordonné par la multiplication des coupes intérieures (virgules, tirets, points-virgules, points de suspension), par une syntaxe elliptique et accumulative (et...et...et...), et par des enjambements symétriques d'un vers à l'autre (vers 1, 2, 5, 9, 13) ». *Ibid.*

<sup>2</sup> À savoir : « dada », « papa », « Pioupiou ».

<sup>3</sup> Pensons à « Féroce comme Zeus, doux comme un papa » et « un schako surgit, comme un soleil noir ».

<sup>4</sup> « derrières » peut indiquer à la fois un « corps de troupe situé à l'arrière d'une armée », et, au singulier, la partie postérieure de l'anatomie humaine. Voir : Jean-Pierre Chambon, « Deux notes sur l'Éclatante victoire de Sarrebrück », dans *Parade Sauvage*, bulletin n° 4, 1988, p. 25. Jean-Pierre Chambon a également souligné le sens argotique de l'exclamation « Vive l'Empereur ! », c'est-à-dire « je m'en branle, je m'en moque ». Voir : Marc Ascione et Jean-Pierre Chambon, « Les "Zolismes" de Rimbaud, *Europe*, 529-530, mai-juin 1973, p. 124.

<sup>5</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 305.

<sup>6</sup> « L'objet de l'ekphrasis, dit Hermogène "est de mettre sous les yeux la chose qu'on veut montrer". Elle a des rapports étroits avec les transpositions d'art en honneur chez les Alexandrins ». Henri Piot, *Les Procédés littéraires de la Ile Sophistique chez Lucien : l'ekphrasis*, Rennes, Imprimerie brevetée Francis Simon, 1914, p. 22.

l'ekphrasis des œuvres d'art est la catégorie la plus intéressante d'ekphrasis : « le sens le plus intéressant est celui qui fait l'ekphrasis d'œuvres d'art, tableau, édifice, l'ekphrasis par excellence... la littérature se nourrit d'art<sup>1</sup> ». Comme Webb le souligne, le langage des deux chercheurs reflète les préoccupations esthétiques de leur temps : en effet, l'expression « transposition d'art<sup>2</sup> », créée par Huysmans, est couramment utilisée dans les débats de l'époque<sup>3</sup>. Ensuite, Edouard Bertrand et Auguste Bougot inscrivent les *Eikones* de Philostrate à l'intérieur d'une tradition de textes poétiques de descriptions d'art et, selon Bougot, cette tradition remonte jusqu'à Homère<sup>4</sup>. Cependant, aucun des deux chercheurs n'attribue explicitement le nom d'ekphrasis à cette tradition<sup>5</sup>. Dans l'introduction de son ouvrage, Paul Friedländer contribue à isoler cette tradition de textes de la pratique rhétorique ancienne, mais sans la qualifier de genre, et encore moins lui donner le nom d'ekphrasis<sup>6</sup>. Enfin, dans son article de 1955<sup>7</sup>, Léo Spitzer définit l'ekphrasis comme un « genre poétique » :

*What is the whole poem about, in the simplest, most obvious terms ? It is first of all a description of an urn – that is, it belongs to the genre, known to Occidental literature from Homer and Theocritus to the Parnassians and Rilke, of the ekphrasis, the poetic description of a pictorial or sculptural work of art, which description implies, in the words of Theophile Gautier, « une transposition d'art », the reproduction through the medium of words of sensuously perceptible objets d'art (ut pictura poesis)<sup>8</sup>.*

Comme le note Webb, l'erreur de Spitzer, quand ce dernier attribue l'expression « transposition d'art » à Gautier, révèle plus clairement l'intérêt esthétique qui façonne sa conception de l'ancien terme. Dans la description, comme le résume Webb, sa méthode consiste à distinguer ce que le poète voit objectivement<sup>9</sup> de l'expérience subjective qui naît de la vision<sup>10</sup>.

Si le terme reste ambigu pour de nombreux critiques, c'est parce que l'ekphrasis antique et la tradition de textes poétiques décrivant des œuvres d'art ne coïncident pas : selon la notion rhétorique ancienne, l'ekphrasis n'est pas la description d'une œuvre d'art, mais la transposition visuelle d'un objet que le lecteur peut se représenter mentalement. C'est dans ce sens qu'il existe une relation

<sup>1</sup> Jacques Bompaire, *Lucien écrivain : imitation et création*, éd. de Boccard, Paris, 1958, p. 707.

<sup>2</sup> Cf. Joris-Karl Huysmans, *L'art moderne*, éd. P.-V. Stock, Paris, 1902, p. 300

<sup>3</sup> Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, op. cit., p. 29.

<sup>4</sup> Auguste Bougot, *Philostrate l'Ancien : une galerie antique*, Paris, éd. Renouard, 1881, p. 1 et 171.

<sup>5</sup> Comme le remarque Webb, Bertrand cache le terme dans la note de bas de page en le laissant en lettres grecques, alors que Bougot intitule un chapitre « L'ekphrasis ou la description d'œuvres d'art » sans offrir d'explications. Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, op. cit., p. 30-31.

<sup>6</sup> Paul Friedländer, *P. Johannes von Gaza und Paulus Silentarius: Kunstbeschreibungen Justinianischer Zeit*, Leipzig, Teubner, 1912.

<sup>7</sup> Leo Spitzer, « The "Ode on a Grecian Urn", or Content vs. Metagrammar », dans *Comparative Literature*, Duke University Press, vol. 7, n° 3., 1955, p. 207.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 206-207.

<sup>9</sup> « What exactly [...] Keats [has] seen (or chosen to show us) depicted on the urn he is describing ». *Ibid.*, p. 207.

<sup>10</sup> « the symbolic or metaphysical inferences drawn by the poet from the visual elements he has apperceived ».



généalogique entre la pratique rhétorique ancienne et les descriptions des poètes au XIXe siècle. Tout d'abord, pensons à l'étroite relation entre la définition ancienne d'ekphrasis et la définition moderne de la description ; pensons également à la présence de l'*hypotypose* (un synonyme de l'*enargeia* dans les traités antiques) dans les travaux de Fontanier au début du XIXe siècle et qui montre que l'idée d'ekphrasis est loin de disparaître. Ensuite, considérons l'*enargeia*, c'est-à-dire, selon les rhéteurs anciens, la faculté du langage à porter l'objet du discours devant les yeux : au XIXe siècle, les poètes qui se lancent dans la description recherchent un effet similaire. En effet, les techniques d'accumulation que mentionne Quintilien afin de donner à l'auditeur l'impression d'être témoin des événements racontés, rappellent l'effet de l'« écriture artiste », c'est-à-dire, la reconstruction fragmentaire de l'œuvre par le mouvement aléatoire de l'œil. D'autre part, l'ekphrasis antique avait pour but d'exprimer l'impact de la chose vue plutôt que la description de la chose elle-même. C'est en ce sens que les poètes du XIXe siècle se rapprochent le plus de la définition ancienne : l'impact du « sensuously perceptible *objets d'art* », d'après les mots de Spitzer, devient pour ces auteurs l'origine des expériences subjectives les plus diverses et les plus fantaisistes<sup>1</sup>. Enfin, l'ekphrasis ancienne devait se fonder sur des savoirs communs afin que l'auditeur puisse éprouver de l'empathie et contribuer plus activement au processus de visualisation. De même, au XIXe siècle, les poètes utilisent des genres<sup>2</sup> et des techniques<sup>3</sup>, graphiques et plastiques, des références à des tableaux<sup>4</sup> et des motifs précis<sup>5</sup> qui sollicitent les compétences et les connaissances du lecteur<sup>6</sup>. C'est pourquoi cette tradition de textes décrivant des œuvres d'art devient un exemple parfait d'ekphrasis.

En conclusion, de la Grèce antique à la littérature française du XIXe siècle, les écrivains cherchent toujours des modèles discursifs, dans le but d'offrir des représentations visuelles efficaces. Ainsi, la définition d'ekphrasis que j'utiliserai dans cette étude est celle d'une forme discursive qui vise à mettre l'objet de la description « sous les yeux » du lecteur, par le biais de certains éléments qui, de l'antiquité à la littérature française du XIXe siècle, restent presque identiques : pensons à des

---

<sup>1</sup> Du cas plus canonique du monologue lyrique sur l'œuvre d'art (« J'adore votre bouche où le courroux flamboie / Et vos seins frémissants d'une tranquille joie », dans *À Vénus de Milo* de Banville), nous passons à l'expérience dans *Contralto* de Gautier où la vision de la « statue énigmatique » se transforme en un « contralto » de voix, à *Lola de Valence* de Baudelaire, dans lequel le poète ne fait qu'exprimer une correspondance (« Mais on voit scintiller en Lola de Valence / Le charme inattendu d'un bijou rose et noir »).

<sup>2</sup> Pensons par exemple à *Chinoiserie* de Gautier, *Le Portrait* de Baudelaire et à *Marine* de Verlaine.

<sup>3</sup> Pensons à *Pastel* de Gautier, à *Croquis parisiens* et à *Effet de Nuit* de Verlaine et à *Une Gravure fantastique* de Baudelaire.

<sup>4</sup> C'est le cas de *À Vénus de Milo* et *La Source* de Banville, et c'est le cas aussi de *Lola Valence* et de *Sur le Tasse en prison d'Eugène Delacroix* de Baudelaire.

<sup>5</sup> D'un thème iconographique académique comme celui de *Vénus Anadyomène* à un événement populaire comme *L'Éclatante victoire de Sarrebrück*.

<sup>6</sup> Dans *Effet de Nuit* de Verlaine, par exemple, le contraste de couleurs entre le blanc, le gris et le noir (« blafard », « éteinte », « lointain gris », « air noir », « fuligineux », « livides », « luisent ») est le même que celui utilisé pour la technique qui donne son titre au poème. Par ailleurs, le titre *Vénus Anadyomène* annonce une série de normes que le texte subvertit.

outils linguistiques comme les adverbes spatiaux, les déictiques, les présentatifs, et à des techniques syntaxiques comme la parataxe et la liste. Cette forme est fondamentale dans l'histoire du poème en prose, dans laquelle Rimbaud s'inscrit pleinement : dès son principe, ce genre fait un usage nouveau de l'ekphrasis, afin de créer des expériences poétiques originales.

## 2. L'EKPHRASIS ET LE POÈME EN PROSE

Avant d'aborder l'œuvre de Rimbaud, il faut faire un dernier détour dans l'histoire de l'ekphrasis qui, au siècle des grandes innovations littéraires, se mêle à l'histoire du poème en prose. Selon Michel Murat, le poème en prose est formé par la « ré-élaboration stylistique d'un ensemble de genres ou formes discursives préexistants<sup>1</sup> », à savoir la méditation, l'anecdote, l'épigramme et l'ekphrasis. En effet, c'est dans le poème en prose que l'ekphrasis devient une forme privilégiée pour chercher l'innovation et dire le nouveau<sup>2</sup> : de Louis Bertrand à Rimbaud, le rapport entre l'ekphrasis et le poème en prose est en évolution constante. Dans un premier temps, nous étudierons l'élaboration de ce rapport dans l'œuvre qui a fondé le poème en prose, à savoir *Gaspard de la Nuit* de Louis Bertrand ; dans un deuxième temps, nous verrons pourquoi *Les Petits Poèmes en prose* de Charles Baudelaire ont pu être significatifs pour l'auteur des *Illuminations*.

### *Le pittoresque dans Gaspard de la Nuit*

Publié à titre posthume en 1842, *Gaspard de la Nuit* est considéré comme l'œuvre fondatrice du poème en prose. Lié à l'esthétique du premier romantisme, ce recueil présente un caractère « pittoresque » inouï<sup>3</sup>. Dans le paratexte, « Bertrand affiche avec emphase une poétique picturale<sup>4</sup> ». D'abord, dans le sous-titre, *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* ; puis, dans la première préface, *Gaspard de la Nuit* :

Ce manuscrit, ajouta-t-il, vous dira combien d'instruments ont essayé mes lèvres avant d'arriver à celui qui rend *la note pure et expressive*, combien de *pinceaux* j'ai usés sur la *toile* avant d'y voir naître la *vague aurore du clair-obscur*. Là sont consignés divers procédés, nouveaux peut-être, d'*harmonie* et de *couleur*, seul résultat et seule récompense qu'aient obtenus mes élucubrations<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Michel Murat, *La langue des dieux modernes*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 47.

<sup>2</sup> Une recherche du nouveau qui entraîne tout le siècle et dont Baudelaire écrira le mantra : « Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'inconnu pour trouver du *nouveau* ! ». Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 134.

<sup>3</sup> Le « sens du pittoresque » est le titre de la thèse de Nicolas Wanlin. Voir : Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand, Le sens du pittoresque. Usages et valeurs des arts dans Gaspard de la Nuit*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>5</sup> Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (1842), éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Le Livre de Poche, 2002, p. 57. Pour me référer aux textes de *Gaspard de la Nuit*, j'adopterai cette édition.

Enfin, dans la *Préface* de l'auteur qui définit ses poèmes comme « des études sur Van-Eyck, Lucas de Leyde, Albert Durer, Peeter Neef [...] et plusieurs autres maîtres de différentes écoles<sup>1</sup> ». Cependant, Nicolas Wanlin souligne le « déséquilibre entre le paratexte et le texte, le programme et sa réalisation : il y a escamotage de la peinture<sup>2</sup> ». À l'appui de cette thèse, Wanlin constate que dans les textes « les noms de peintres se font très rares, et ne correspondent même pas tout à fait à ceux qu'annonce la préface<sup>3</sup> ». En outre, le tableau de Holbein dans *Le Marchand de tulipes* est une « pure invention<sup>4</sup> » et la convocation de Breughel d'Enfer et David Téniers dans *Le Bibliophile* est « étrangement dénégative<sup>5</sup> ». Dans les poèmes de *Gaspard de la Nuit*, il s'agit plutôt de « saisir un état d'esprit<sup>6</sup> » : Bertrand « ne prétend pas tant donner une "galerie de tableaux", à l'instar d'une forme classique du genre ekphrastique, que s'inspirer d'une manière<sup>7</sup> ». Si l'auteur s'approprie les arts (dans la deuxième préface, nous constatons que « les pinceaux cohabitent avec les instruments<sup>8</sup> »), c'est pour en faire un usage propre et novateur. C'est pourquoi Bertrand qualifie ses poèmes de *fantaisies*, à savoir, selon Littré : « ouvrage où l'on a suivi son caprice et son imagination en s'affranchissant des règles<sup>9</sup> ». Mais comment ces *fantaisies* ont-elles fait de Bertrand « le précurseur d'une certaine idée de poésie moderne<sup>10</sup> » ?

Selon Michel Murat, le poème en prose s'inscrit dans « deux perspectives génériques distinctes », dont la première « vise l'élaboration d'une poésie non versifiée, susceptible de fournir une alternative au poème en vers dans ses attributions génériques, topiques et stylistiques traditionnelles<sup>11</sup> ». Dans cette optique, les « Instructions à M. le Metteur en pages » accompagnant le

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 85. Seul *Harlem* fait exception : en représentant les peintres convoqués dans la préface au début du recueil, le poème remplit une fonction de « seuil » dans *Gaspard de la Nuit*. « Harlem, cette admirable bambochade qui résume l'école flamande, Harlem peint par Jean-Breughel, Peeter Neef, David-Téniers et Paul-Rembrandt ». *Ibid.*, p. 69.

<sup>4</sup> Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand, Le sens du pittoresque*, op. cit., p. 86.

<sup>5</sup> *Ibid.*, « Ce n'était pas quelque tableau de l'école flamande, un David Téniers, un Breughel d'Enfer, enfumé à n'y pas voir le diable ». Aloysius Bertrand, *O.C.*, p. 111. Wanlin définit le commencement de ce poème d'« anti-ekphrasis » : « L'objet est d'abord décrit négativement : ce n'est pas de peinture qu'il s'agit ». *Ibid.*, p. 95.

<sup>6</sup> Aloysius Bertrand, *O.C.*, p. 20.

<sup>7</sup> Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand, Le sens du pittoresque*, op. cit., p. 86. Selon Wanlin, « La correction sur le manuscrit du titre de la première section confirmerait ce rapport à la peinture » : « Les mots "Tableaux de" sont raturés sur le manuscrit [...] le titre est bien "l'École flamande" ». Aloysius Bertrand, *O.C.*, p. 291.

<sup>8</sup> Henri Scepi, *Théorie et poétique de la prose, d'Aloysius Bertrand à Léon-Paul Laforgue*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 47.

<sup>9</sup> Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., t. II, p. 1616. Le terme de *fantaisie* est cher à Rimbaud qui l'utilise comme sous-titre dans *Ma Bohème* et comme explication de *Le cœur supplicié* dans la lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard : « Je vous donne ceci : est-ce de la satire, comme vous diriez ? Est-ce de la poésie ? C'est de la *fantaisie*, toujours ». Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 340.

<sup>10</sup> Suzanne Bernard, *Le poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 71.

<sup>11</sup> Michel Murat, *La langue des dieux modernes*, op. cit., p. 48.

manuscrit original de *Gaspard de la Nuit* constituent un moment fondateur de l'histoire de ce genre. Bertrand y précise : « Règle générale. – Blanchir comme si le texte était de la poésie<sup>1</sup> ». C'est pourquoi Murat écrit que la poésie « est définie comme appareil visible, forme de la page et non forme du vers ; c'est déjà la pensée du *Coup de dés*, et c'est aussi le cadre qui permettra l'émergence d'unités non métriques, vers libre ou "verset", au sein du poème en prose<sup>2</sup> ». Par conséquent, la prose dans ces textes se « désolidarise<sup>3</sup> » : sa linéarité et sa logique « s'y trouvent pulvérisées<sup>4</sup> ». D'après Vincent-Munnia, cette caractéristique donne aux premiers poèmes en prose une nature fragmentaire et discontinue. Le critique nous fait penser au titre des *Fragmens ou les rhapsodes religieux* de Ludovic de Cailleux (1834)<sup>5</sup> et surtout à l'avertissement de *Pièce de pièces* de Xavier Forneret (1840), où l'auteur explique l'importance des blancs dans œuvre : « Le moment d'Alors, est comme cette espèce de livre : il veut du blanc dans ces pages. – Dans notre temps, ce qui dure, c'est ce qui ne dure pas<sup>6</sup> ».

La nature typographique des textes de *Gaspard de la Nuit* est étroitement liée à leur contenu. Si, dans un premier temps, le poète appelle ses poèmes de « bambochades<sup>7</sup> », s'associant ainsi à un genre mineur, anti-académique et marqué par « l'absence de moralité<sup>8</sup> » ; c'est que Bertrand veut fonder une poétique descriptive qui « échapp[e] à l'impératif didactique<sup>9</sup> », dans un contexte historico-littéraire où « la description n'a plus guère le statut de genre littéraire<sup>10</sup> ». Ainsi, la prose des poèmes de *Gaspard de la Nuit* présente aussi une idée de fragmentation parce qu'elle rejette les lois du récit et devient « anti-narrativ[e]<sup>11</sup> », à savoir : l'inachèvement de ses poèmes ne concerne pas leur réalisation qui est toujours précise, mais la narration dans sa possibilité de faire sens. C'est pourquoi Dominique Combe écrit que :

---

<sup>1</sup> Aloysius Bertrand, *O.C.*, p. 203.

<sup>2</sup> Michel Murat, *La langue des dieux modernes*, op. cit., p. 49.

<sup>3</sup> Henri Scepi, *Théorie et poétique de la prose*, op. cit., p. 41.

<sup>4</sup> Nathalie Vincent-Munnia, *Les Premiers Poèmes en prose : Généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, Champion, 1996, p. 107.

<sup>5</sup> Voir : Ludovic-Marie-Gabriel de Cailleux, *Fragmens ou les rhapsodes religieux*, Aix, Nicet, 1834. « Rhapsodie étant, étymologiquement, quelque chose de "cousu" ». Nathalie Vincent-Munnia, *Les Premiers Poèmes en prose*, op. cit., p. 96.

<sup>6</sup> Xavier Forneret, « L'Auteur », *Pièce de pièces temps perdu* [éd. or. Paris, Duverger, 1840], *Œuvres*, Paris-Genève, Slatkine, 1980, p. 147.

<sup>7</sup> Aloysius Bertrand, *O.C.*, p. 11.

<sup>8</sup> Au sujet de la *bambochade*, Nicolas Wanlin écrit que : « Le terme, connu des amateurs de peinture, désignait des scènes de genre populaires flamandes (kermesses, tabagies, scènes de brigands, etc.) caractérisées par une tonalité grotesque et, ce qui en est presque le corollaire nécessaire, l'absence de moralité ». Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand, Le sens du pittoresque*, op. cit., p. 154.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 160.

Il faut donc attendre l'œuvre d'Aloysius Bertrand pour que le genre se distingue vraiment de la prose : c'est alors que le mode narratif est, sinon abandonné, du moins remis en question par la composition du poème, confirmant l'incompatibilité du poétique avec le narratif<sup>1</sup>.

Cette « anti-narrativité » est réalisée par divers procédés stylistiques : Wanlin souligne par exemple l'utilisation du « suspance<sup>2</sup> » (par lequel l'« action est laissée inachevée ») dans *La Barbe pointue*<sup>3</sup> et *Les Muletiers*<sup>4</sup>, de « l'ouverture historique<sup>5</sup> » (« moyen pour [...] finir son texte sans conclure, mais plutôt en relançant, en suggérant que la scène s'enlève sur le fond d'une vaste fresque ») dans *Le Capitaine Lazare*<sup>6</sup>, de « la liste<sup>7</sup> » dans *Les Cinq Doigts de la main*<sup>8</sup> et dans *Harlem*. Parmi les procédés les plus subversifs, Wanlin note la « bifurcation temporelle » qui consiste dans le « changement du temps verbal donnant son orientation temporelle au texte<sup>9</sup> ». Cette technique est exemplaire dans *Le Maçon*<sup>10</sup>, puisque, après un polysyndète au présent de l'indicatif (« il voit »), la narration n'arrive qu'en fin de texte (« Les troupes impériales se sont logées dans le faubourg ») : de cette façon, « la description n'est plus subordonnée à l'organisation d'un récit ; c'est l'inverse, et le récit n'est qu'une sorte d'appendice, de coda à la description<sup>11</sup> » (par ailleurs, Vincent-Munnia découvre la présence d'une « discontinuité temporelle » dans les poèmes en prose de Guérin et de Rabbe<sup>12</sup>). Ensuite, Wanlin note la « bifurcation énonciative » qui consiste en un « changement, dans le dernier ou le pénultième alinéa du poème, d'une des données de l'énonciation qui avait prévalu dans les alinéas précédents et souvent tout au long du texte jusqu'au dernier alinéa<sup>13</sup> ». Cette technique est présente dans *La Chasse* qui, « après un récit associant imparfait et passé simple, s'achève sur un alinéa de discours au présent<sup>14</sup> » :

---

<sup>1</sup> Dominique Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989, p. 94.

<sup>2</sup> Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand, Le sens du pittoresque*, op. cit., p. 161.

<sup>3</sup> Aloysius Bertrand, *O.C.*, p. 75-76.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 171-173.

<sup>5</sup> Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand, Le sens du pittoresque*, op. cit., p. 162.

<sup>6</sup> Aloysius Bertrand, *O.C.*, op. cit., p. 73-74.

<sup>7</sup> Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand, Le sens du pittoresque*, op. cit., p. 177. Rimbaud utilise la même technique dans les *Illuminations* : elle est surtout évidente dans *Enfance III*, *Dévotion* et *Solde* par leur structure en polysyndète. Cf. Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 291, 315, 318-319.

<sup>8</sup> Aloysius Bertrand, *O.C.*, p. 79-80.

<sup>9</sup> Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand, Le sens du pittoresque*, op. cit., p. 163. Deux des textes du « cycle autobiographique » dans les *Illuminations* (*Enfance* et *Vies*) échappent à la structure traditionnelle du récit par un procès de discontinuité temporelle. Cf. Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 290-292, 295-296.

<sup>10</sup> Aloysius Bertrand, *O.C.*, p. 71-72.

<sup>11</sup> Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand, Le sens du pittoresque*, op. cit., p. 163.

<sup>12</sup> Cf. Le commentaire à *Une pipe* d'Alphonse Rabbe. Nathalie Vincent-Munnia, *Les Premiers Poèmes en prose*, op. cit., p. 121-126.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 167.

Devant Dieu soit l'âme d'Hubert, sire de Maugiron, piteusement meurtri le troisième jour de juillet, l'an quatorze cent douze ; et les diables aient l'âme de Regnault, sire de l'Aubespine, son cousin et son meurtrier ! Amen<sup>1</sup>.

Selon Wanlin, la fonction de la bifurcation énonciative dans *La Chasse* est similaire à celle dans *Conte* de Rimbaud<sup>2</sup>. Enfin, le critique note « le détail descriptif » : « lorsque le poème est essentiellement narratif, la touche descriptive finale se substitue à l'aboutissement de l'histoire ou à la perspective proleptique qui pourrait en tenir lieu<sup>3</sup> ». Dans le *Marchand de tulipes*, par exemple, un tableau « coupe court à la discussion, sert de conclusion, d'épilogue et d'ouverture historique<sup>4</sup> ».

Afin de comprendre la « manière » de Bertrand, il est important de considérer aussi l'autre « horizon d'attente » du poème en prose : selon Murat, il s'agit de la « constitution de la prose littéraire en objet esthétique autonome, indépendant du sujet traité, susceptible par conséquent de s'appropriier en les transformant par le style toutes sortes de formes préexistantes, anecdote, étude de cas, description d'œuvre d'art ou notice encyclopédique<sup>5</sup> ». Parmi les formes exploitées dans *Gaspard de la Nuit*, les poèmes descriptifs emploient souvent l'« écriture artiste », que nous pouvons identifier dans trois poèmes. D'abord, dans *La Sérénade* : « Un luth, une guitarone et un hautbois. Symphonie discordante et ridicule. Madame Laure à son balcon, derrière une jalousie. Point de lanternes dans la rue, point de lumières aux fenêtres. La lune encornée<sup>6</sup> ». Deuxièmement, dans *Un Rêve* : « Il était nuit. Ce furent d'abord, - ainsi j'ai vu, ainsi je raconte, - une abbaye aux murailles lézardées par la lune, - une forêt percée de sentiers tortueux, - et le Morimont grouillant de capes et de chapeaux<sup>7</sup> ». Enfin, dans *Le Cheval mort* : « La voirie ! et à gauche, sous un gazon de trèfle et de luzerne, les sépultures d'un cimetière ; à droite, un gibet suspendu qui demande aux passants l'aumône comme

---

<sup>1</sup> Aloysius Bertrand, *O.C.*, p. 152.

<sup>2</sup> À ce propos, Wanlin cite ce que Guyaux écrit sur *Conte* : « On dirait que l'auteur [...] va jusqu'au bout et au-delà d'une direction possible du récit. Au lieu d'en signifier le sens, il le dépasse et le détruit. Le présent est la force brève, subjective, singulière, qui, à la fin du texte, au lieu de valoriser le récit, l'écarte ». André Guyaux, *Poétique du fragment. Essai sur les « Illuminations » de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Langages », 1985, p. 214.

<sup>3</sup> Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand, Le sens du pittoresque*, op. cit., p. 171-172. Rimbaud emploie la même technique dans *Royauté* et dans *Ville*. Cf. Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 296, 300-301.

<sup>4</sup> Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand, Le sens du pittoresque*, op. cit., p. 172. « Le marchand de tulipes s'inclina respectueusement et en silence, déconcerté par un regard inquisiteur du duc d'Albe dont le portrait, chef-d'œuvre d'Holbein, était appendu à la muraille ». Aloysius Bertrand, *O.C.*, p. 78.

<sup>5</sup> Michel Murat, *La langue des dieux modernes*, op. cit. p. 49.

<sup>6</sup> Aloysius Bertrand, *O.C.*, p. 105.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 131.

un manchot<sup>1</sup> ». L'« écriture artiste », en présentant une description qui rappelle celle d'un tableau, produit chez le lecteur un effet d'immédiateté avec le contenu de la représentation<sup>2</sup>.

La « manière » de Bertrand consiste donc, d'une part, dans le choix d'une prose essentiellement descriptive qui « échappe[e] au fonctionnement du récit<sup>3</sup> » et qui, par un usage savant du discours, crée chez le lecteur un effet d'instantanéité avec le contenu de la représentation. D'autre part, elle est réalisée dans une poésie non versifiée qui utilise les blancs pour séparer les fragments de prose, accentuant la « visibilité du lisible<sup>4</sup> ». Scepi résume à juste titre : « le poème en prose donne à voir, exhibe même – car le geste ressortit à un dispositif délibérément organisé – son inscription noir sur blanc, en fait son image gravée<sup>5</sup> ». « La référence aux autres arts » dans la préface « ne tient donc pas tant [...] à leurs ressemblances, qu'à la conception du travail artistique comme un apprentissage et une recherche techniques, une expérimentation des moyens de production<sup>6</sup> ». Si Bertrand se place dans le sillage de Rembrandt, maître du « clair-obscur » et du « vague<sup>7</sup> », c'est parce que son travail poétique est orienté vers une « esthétique de la suggestion<sup>8</sup> ». C'est pourquoi Steinmetz affirme que :

Une certaine matière picturale vaut pour lui comme exemple de ce qu'il faut faire dans un autre art ; elle projette la scène dans son aspect fugitif, porteur d'une vérité fragile, le caractère affilié à l'instant. Quelque chose peut se perdre, qu'un voyeur saisit cependant, et le sens de l'éphémère insiste d'autant<sup>9</sup>.

*Harlem* représente un « véritable seuil<sup>10</sup> » dans *Gaspard de la Nuit* : le poème assimile ces techniques et offre, aux yeux de Scepi, une précieuse « entrée en matière<sup>11</sup> » pour lire le recueil. Dans le premier alinéa, le poète annonce la description d'une ville qu'il « place sous l'angle de la peinture flamande<sup>12</sup> » : « Harlem, cette admirable bambochade qui résume l'école flamande, Harlem peint par Jean Breughel, Peeter Neef, David Téniers et Paul Rembrandt<sup>13</sup> ». Comme dans le cas de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 227. La spatialisation dans ce poème rappelle celle de *Mystique* : « À gauche, le terreau de l'arête est piétiné par tous les homicides et toutes les batailles, et tous les bruits désastreux filent leur courbe. Derrière l'arête de droite, la ligne des orient, des progrès ». Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 305.

<sup>2</sup> La volonté de créer une relation d'immédiateté avec le contenu de la scène évoquée est réalisée à travers d'autres techniques : pensons à *Les gueux de Nuit* qui commence par un dialogue en *medias res* dont, jusqu'au dernier alinéa, nous ne connaissons pas l'identité des locuteurs. Aloysius Bertrand, *O.C.*, p. 95.

<sup>3</sup> Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand, Le sens du pittoresque*, op. cit., p. 165.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>5</sup> Henri Scepi, *Théorie et poétique de la prose*, op. cit., p. 41.

<sup>6</sup> Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand, Le sens du pittoresque*, op. cit., p. 76.

<sup>7</sup> Aloysius Bertrand, *O.C.*, p. 57.

<sup>8</sup> Suzanne Bernard, *Le poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours*, op. cit., p. 72.

<sup>9</sup> Aloysius Bertrand, *O.C.*, p. 21.

<sup>10</sup> Henri Scepi, *Théorie et poétique de la prose*, op. cit., p. 48.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>12</sup> Nathalie Vincent-Munnia, *Les Premiers Poèmes en prose*, op. cit., p. 117.

<sup>13</sup> Aloysius Bertrand, *O.C.*, p. 70.



l'« écriture artiste »<sup>1</sup>, le moule syntaxique répété du deuxième alinéa au dernier (composé par un article déterminatif, un substantif et un pronom relatif)<sup>2</sup> donne au lecteur l'impression d'une relation immédiate avec la scène représentée. Cependant, le poème ne peut pas être lu comme une *transposition d'art* au sens traditionnel. En fait, les blancs qui séparent les différents « groupes d'idées<sup>3</sup> » stimulent l'imagination du lecteur afin de combler les lacunes d'une « description [qui] reste assez vague<sup>4</sup> ». Ensuite, la technique de la « liste » énumère une série de détails « virtuellement infini[e]<sup>5</sup> », et enfin, la description nous présente des verbes (le linge « sèche », le fleuriste « maigrit ») et des adjectifs (le bourguemestre est « insouciant », le fleuriste est « amoureux ») qui traduisent des états et des actions qui ne peuvent pas être compris par la vue. Ces éléments nous empêchent de penser le poème dans le sens d'une ekphrasis traditionnelle : « l'image première stimule un imaginaire, développe une vision [...] Art de la photo, donc, plus que tableau flamand, où le quotidien s'élève aux dimensions de l'éternel<sup>6</sup> ».

Saint-Beuve est le premier à avoir perçu la modernité dans l'œuvre de Bertrand. Dans la préface de la première édition de *Gaspard de la Nuit*, le critique écrit que :

On aura remarqué la précision presque géométrique des termes et l'exquise curiosité pittoresque du vocabulaire. Tout cela est vu et saisi à la loupe. De telles imagettes sont comme le produit du daguerréotype en littérature, avec la couleur en sus. Vers la fin de sa vie, l'ingénieur Bertrand s'occupait beaucoup, en effet, du daguerréotype et de le perfectionner. Il avait reconnu là un procédé analogue au sien, et il s'était mis à courir après<sup>7</sup>.

Au XIXe siècle, nous assistons en effet à l'émergence des instruments d'optique : Noriko Yoshida pose donc la question du rapport analogique entre ces inventions et les poèmes en prose de Bertrand<sup>8</sup>. Cette question est bien posée puisque le poète lui-même y fait référence dans son œuvre. Dans la deuxième préface, Bertrand évoque le théâtre de Séraphin, un « théâtre d'ombres chinoises<sup>9</sup> » populaire au XVIIIe siècle :

<sup>1</sup> En effet, dans *Harlem* « les présentatifs » et la « liaison entre les parties » sont absents.

<sup>2</sup> « Et le canal où [...] Et les cigognes qui [...] Et l'insouciant bourguemestre qui [...] Et la bohémienne qui [...] Et les buveurs qui [...] ». Aloysius Bertrand, *O.C.*, p. 69-70.

<sup>3</sup> Nathalie Vincent-Munnia, *Les Premiers Poèmes en prose*, op. cit., p. 107.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>5</sup> Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand, Le sens du pittoresque*, op. cit., 117.

<sup>6</sup> Aloysius Bertrand, *O.C.*, p. 20-21.

<sup>7</sup> Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, Paris-Angers, éd. Labitte-Pavie, 1842, p. 14.

<sup>8</sup> Noriko Yoshida, « Aloysius Bertrand et les fantaisies d'optique », dans « *Un livre d'art fantasque et vagabond* ». *Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 11- 42.

<sup>9</sup> Aloysius Bertrand, *O.C.*, p. 290.

Et si on demande à l'auteur pourquoi il ne parangonne point en tête de son livre quelque belle théorie littéraire, il sera forcé de répondre que M. Séraphin ne lui a pas expliqué le mécanisme de ses ombres Chinoises, et que Polichinelle cache à la foule curieuse le fil conducteur de son bras<sup>1</sup>.

Bertrand considère qu'il est important de ne pas révéler le processus de création de son œuvre afin de défendre l'effet d'illusion qu'elle produit : « L'allusion au théâtre de Séraphin nous conduit donc à ce monde des illusions d'optique, où on assiste à la déformation des visions, à l'apparition d'images inquiétantes et étranges, pareilles à l'espace onirique<sup>2</sup> ». Puis, dans l'épigraphe de la première préface, Bertrand parle d'un « ciel d'optique » :

Gothique donjon  
Et flèche gothique  
Dans un ciel d'optique  
Là-bas c'est Dijon<sup>3</sup>.

Aux yeux de Yoshida, la description de Dijon dans la préface « ressemble fort à celle de quelques vues d'optique<sup>4</sup> », c'est-à-dire à celle d'un dispositif ludique [...] permettant de regarder à travers un œillette grossissant une estampe rétroéclairée<sup>5</sup> ». Selon le critique, cette relation est corroborée par le « coloris vif et naïf », « le souci des détails » et la phrase « Dijon se lève ; il se lève, il marche, il court<sup>6</sup> », qui « semble être la première impression de celui qui regarde l'image d'une estampe qui se redresse quand on la met dans l'appareil d'optique<sup>7</sup> ». Wanlin remarque une logique similaire entre le fonctionnement du « fantascopie », à savoir « une lanterne magique montée sur des rails qui permet[t] de faire grandir ou rapetisser une figure, l'occulter et la faire réapparaître à volonté<sup>8</sup> », et la première version de *Scarbo* :

Le croyais-je alors évanoui ? le nain grandissait entre la lune et moi, comme le clocher d'une cathédrale gothique, un grelot d'or en branle à son bonnet pointu !

Mais bientôt son corps bleussait, diaphane comme la cire d'une bougie, son visage blémissait comme la cire d'un lumignon, - et soudain il s'éteignait<sup>9</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>2</sup> Noriko Yoshida, « Aloysius Bertrand et les fantaisies d'optique », art. cit., p. 12. Yoshida rappelle que : « Baudelaire a intitulé "Le théâtre de Séraphin" le chapitre III du *Poème du haschich (Les Paradis artificiels, 1860)*, entièrement consacré à la description de l'ivresse procurée par la drogue ». *Ibid.*, p. 15.

<sup>3</sup> Aloysius Bertrand, *O.C.*, p. 41.

<sup>4</sup> Noriko Yoshida, « Aloysius Bertrand et les fantaisies d'optique », art. cit., p. 22

<sup>5</sup> Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand, Le sens du pittoresque*, op. cit., p. 78.

<sup>6</sup> Aloysius Bertrand, *O.C.*, p. 49.

<sup>7</sup> *Ibid.* 22-23.

<sup>8</sup> Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand, Le sens du pittoresque*, op. cit., p. 109-110.

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 110.

Ainsi, si *Gaspard de la Nuit* semble lié à une esthétique romantique et « affiche avec emphase une poétique picturale<sup>1</sup> », la tentative du poète est bien plus originale : en effet, le recueil semble participer au mouvement culturel de son temps et trouver dans la possibilité d'altérer la perception visuelle une occasion de saisir une vérité du fugitif. D'après Vincent-Munnia, les premiers poèmes en prose « s'affirment comme des *instants poétiques*, à la temporalité à la fois présente, ébauchée [...] et brisée, retenue : par le refus du déploiement et du déroulement de la prose<sup>2</sup> ». Il s'agit déjà d'une esthétique du fragment, c'est-à-dire d'une « temporalité particulière », maintes fois évoquée par les titres qui composent ce genre : « Joris-Karl Huysmans propose des *Croquis*, Arthur Rimbaud des *Illuminations*, Stéphane Mallarmé des *Pages* et des *Divagations*, André Suarès des *Idées et visions*, Émile Verhaeren des *Impressions...*<sup>3</sup> ».

---

<sup>1</sup> Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand, Le sens du pittoresque*, op. cit., p. 85.

<sup>2</sup> Nathalie Vincent-Munnia, *Les Premiers Poèmes en prose*, op. cit., p. 129.

<sup>3</sup> *Ibid.*

## *Le Poème en prose de Baudelaire à Rimbaud*

Baudelaire s'engage dans la voie du poème en prose, même s'il en souligne les risques en 1859 : « la fantaisie est d'autant plus dangereuse qu'elle est plus facile et plus ouverte ; dangereuse comme la poésie en prose, comme le roman, elle ressemble à l'amour qu'inspire une prostituée et qui tombe bien vite dans la puérité ou dans la bassesse ; dangereuse comme toute liberté absolue<sup>1</sup> ». « Mon point de départ a été *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand », écrit le poète à Arsène Houssaye le jour de Noël 1861<sup>2</sup>. En effet, les premières versions de *Le Crépuscule du Soir* et de *La Solitude*, publiées en juin 1855, présentent une configuration typographique proche de celle des poèmes de *Gaspard de la nuit*<sup>3</sup>. Plus tard, certains textes de la première édition présentent des répétitions qui, des « chansons indiennes » d'*Atala* à *Gaspard de la Nuit*, constituent un moyen privilégié des premiers poètes en prose pour suppléer au rythme du vers classique<sup>4</sup> : *L'Étranger* et *Any where out of the world* s'organisent autour de schèmes répétitifs ; les structures d'*Enivrez-vous*, d'*Un hémisphère dans une chevelure* et de *L'Invitation au voyage* évoquent celle d'un refrain<sup>5</sup>. Cependant, si Baudelaire écrit à Houssaye que : « [s]on point de départ a été *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand », le poète affirme aussi qu'il a « bien vite senti qu'[il] ne pouvai[t] pas préserver dans ce pastiche et que l'œuvre était inimitable ». « Je me suis résigné à être moi-même<sup>6</sup> », écrit-il. Cette évolution marque une « double naissance » du poème en prose d'après Steinmetz<sup>7</sup>, et « un commencement absolu » selon Georges Blin<sup>8</sup>.

Dans la lettre programmatique adressée à Houssaye le 26 août 1862, Baudelaire expose la maturation de son projet poétique par rapport au modèle de Bertrand :

C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la Nuit*, d'Aloysius Bertrand [...] que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque<sup>9</sup>.

L'« idéal obsédant » 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

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 644.

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, *Correspondance*, éd. Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. II, p. 207-208.

<sup>3</sup> « Hommage à C.-F. Denecourt », *Fontainebleau. Paysages-Légendes-Souvenirs-Fantaisies*, Hachette, 1855.

<sup>4</sup> Suzanne Bernard, *Le poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours*, op. cit., p. 38.

<sup>5</sup> Graham Robb, « Les origines journalistiques de la prose poétique de Baudelaire », dans *Les Lettres romanes*, XIV, 1990, p. 16.

<sup>6</sup> Charles Baudelaire, *Correspondance*, op. cit., t. II, p. 207-208.

<sup>7</sup> Aloysius Bertrand, *O.C.*, p. 30.

<sup>8</sup> Georges Blin cité par Claude Pichois, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 1293.

<sup>9</sup> Charles Baudelaire, *Correspondance*, op. cit., t. II, p. 275-276.

soubresauts de la conscience », naît pour Baudelaire de la « fréquentation des villes énormes » et « du croisement de leurs innombrables rapports<sup>1</sup> ». Cette association est déjà présente dans les poèmes publiés dans *Fontainebleau* en 1855, que Baudelaire introduit de la sorte : « Dans le fond des bois, enfermé sous ces voûtes semblables à celles des sacristies et des cathédrales, je pense à nos étonnantes villes, et la prodigieuse musique qui roule sur les sommets me semble la traduction des lamentations humaines<sup>2</sup> ». De plus, l'élaboration de cette poétique est parallèle à la composition de l'essai *Le Peintre de la vie moderne*<sup>3</sup> : c'est dans cette réflexion sur la peinture de Constantin Guys que Baudelaire « lie la notion de modernité à l'existence de la grande ville<sup>4</sup> ». *Le Spleen de Paris* et *Le Peintre de la vie moderne* manifestent ainsi une affinité incontestable : cela est évident si nous comparons, comme le fait Nakaji<sup>5</sup>, le poème *Les Foules*<sup>6</sup> avec le portrait de Guys dans l'essai. Le peintre est décrit comme un « amoureux de la foule et [...] de la vie universelle<sup>7</sup> », tandis que le poète poursuit « l'universelle communion ». Guys est ensuite caractérisé par « un moi insatiable du non-moi<sup>8</sup> », comme le poète qui « peut, à sa guise, être lui-même et autrui ». Enfin, si Guys est doté de la « faculté de s'intéresser vivement aux choses » comme « l'enfant [qui] voit tout en nouveauté<sup>9</sup> », le poète est « celui [qui] peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque ». Pour l'auteur des *Fleurs du Mal*, « la description de la vie moderne » doit passer par les yeux du *flâneur*, c'est-à-dire de celui qui « se promène sans but et au hasard<sup>10</sup> ». Le terme est utilisé par Baudelaire pour décrire le peintre de la vie moderne dans l'essai<sup>11</sup> et s'associe aux titres que l'écrivain avait initialement prévus pour son recueil, à savoir « *Le Promeneur Solitaire* » et « *Le Rodeur Parisien*<sup>12</sup> ». Cette expérience visuelle est à l'œuvre dans maints poèmes du recueil : dans *Les Veuves*, par exemple, l'« œil expérimenté » du flâneur perce les « douleurs solitaires » de deux femmes « éclopé[e]s de la vie<sup>13</sup> ». Dans *Les Yeux des pauvres*, le poète déchiffre les pensées d'une « famille d'yeux » qui contemplent un nouveau café parisien<sup>14</sup>, et dans *Le Vieux Saltimbanque*, le promeneur solitaire reconnaît dans le « regard profond

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> « Hommage à C.-F. Denecourt », *Fontainebleau*, art. cit., p. 74.

<sup>3</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., t. II p. 683-725.

<sup>4</sup> *Ibid.*, t. I, p. 1296.

<sup>5</sup> Yoshikazu Nakaji, « De la modernité du poète en prose », *L'Année Baudelaire*, vol. 18/19, 2014, p. 301.

<sup>6</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p.

<sup>7</sup> *Ibid.*, t. II, p. 688.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 692.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 690.

<sup>10</sup> Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., t. II, p. 1691.

<sup>11</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 691.

<sup>12</sup> Charles Baudelaire, *Correspondance*, op. cit., t. II, p. 207-208.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 292-293.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 317-319.

et inoubliable » d'un homme pauvre « l'image du vieil homme de lettres » abandonné par « le monde oublieux<sup>1</sup> ».

La distance entre *Gaspard de la Nuit* et *Le Spleen de Paris* ne concerne pas seulement leur contenu. Si Bertrand s'associe à la peinture hollandaise dans la préface de son œuvre, c'est parce que son travail artistique est orienté vers l'élaboration d'une forme poétique qui, telle une « machine d'optique<sup>2</sup> », parvient à saisir une atmosphère suggestive. Baudelaire, quant à lui, ne trouve dans la peinture de son temps qu'une affinité d'ordre esthétique. Son poème en prose suit ainsi d'autres voies, la poétisation dans ses textes, qui ne présentent « aucune relation structurante avec le vers<sup>3</sup> », est réalisée à partir de la prose elle-même par le travail du style. C'est dans cette perspective que Robb constate dans les poèmes en prose de Baudelaire une « déformation du langage journalistique<sup>4</sup> » : cette opération est évidente dans le choix des sujets (le poète transforme « l'anecdote moralisante en fable de la vie moderne<sup>5</sup> ») et dans l'utilisation d'un « idiome » journalistique, dont le trait fondamental est la « confusion des registres<sup>6</sup> ». De plus, si Vincent-Munnia nous rappelle que « la période 1829-1834 est celle des toutes premières parutions [...] des poèmes en prose en périodiques<sup>7</sup> », c'est Baudelaire qui lie ce genre aux nouveaux modes de consommation culturelle : à cet égard, Bertrand nous indique que « les 50 poèmes en prose (plus la dédicace) du recueil ont fait l'objet de 73 publications dans 15 périodiques différents de 1857 à 1867<sup>8</sup> ». Parmi les ambitions de Baudelaire, il y a donc celle d'« extraire la substance poétique » de l'idiome journalistique de son époque et de s'adresser à « un public pour qui la littérature est représentée par le feuilleton<sup>9</sup> ». De cette façon, le poème en prose conquiert de nouveaux territoires : dans l'évolution du rapport entre le poème en prose et la presse, Murat reconnaît un signe de l'autonomisation de ce genre<sup>10</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 295-297.

<sup>2</sup> Henri Scepi, *Théorie et poétique de la prose*, op. cit., p. 44.

<sup>3</sup> Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, op. cit., p. 198.

<sup>4</sup> Graham Robb, « Les origines journalistiques de la prose poétique de Baudelaire », art. cit., p. 24.

<sup>5</sup> Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, op. cit., p. 200. D'après Robb, « plusieurs sujets traités par Baudelaire faisaient partie depuis longtemps d'un répertoire connu : le passant suivi par un observateur discret ; l'examen de conscience où l'écrivain raconte sa journée à des fins satiriques ou moralisantes ». Confrontons à ce propos *Les Veuves* et *À une heure du matin*, où le poète « Récapitul[e] [s]a journée ». Graham Robb, « Les origines journalistiques de la prose poétique de Baudelaire », art. cit., p. 17.

<sup>6</sup> D'un côté, Baudelaire emploie des « impropriétés » (comme le terme « Vénustre » dans *À une heure du matin*) des « familialismes [...] à la limite de l'argot » (les yeux sont comme des « mirettes » dans *La Chambre Double*, et le poète est appelé un « marchand de nuages » dans *La Soupe et les nuages*) ; de l'autre côté, il utilise un registre poétique (« Un vrai pays de Cocagne » dans *L'Invitation au voyage*) et un vocabulaire savant (« un monstre polyphage » dans *Portraits de maîtresses*). *Ibid.*, p. 18.

<sup>7</sup> Nathalie Vincent-Munnia, *Les Premiers Poèmes en prose*, op. cit., p. 422.

<sup>8</sup> Jean-Pierre Bertrand, *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2015, p. 19.

<sup>9</sup> Graham Robb, « Les origines journalistiques de la prose poétique de Baudelaire », art. cit., p.24.

<sup>10</sup> Murat insiste sur trois moments dans l'histoire du genre : à l'époque de Baudelaire, le passage des petits journaux satiriques comme *Le Corsaire-Satan* aux grands quotidiens comme *La Presse* et *Le Figaro* ; ensuite, le transfert aux

Comme le dit Murat, que Rimbaud ait lu le *Spleen de Paris* dans son édition posthume de 1869 ou par la presse, la proximité de l'œuvre de Baudelaire avec le modèle journalistique ne peut lui avoir échappé. Si Rimbaud évite la structure de l'anecdote, fondamentale chez Baudelaire, il s'approprie néanmoins du thème urbain : le plus important groupement thématique que Murat isole dans les *Illuminations* est le « cycle urbain », composé par des poèmes tels que *Ouvriers*, les trois *Villes*, *Métropolitain*, et une ekphrasis, à savoir *Les Ponts*<sup>1</sup>. Or, la critique a également souligné que, dans les *Illuminations*, ce thème devient plutôt une structure<sup>2</sup>. Alors que Baudelaire décrit le « croisement de[s] innombrables rapports » sans jamais perdre le contrôle rhétorique de son art, Rimbaud exprime leur force désorientante à travers la dislocation de la syntaxe<sup>3</sup> et par la présentation d'éléments hétérogènes dont l'incohérence empêche une reconstruction logique du spectacle évoqué<sup>4</sup>. Rimbaud ne fait pas la « description de la vie moderne » : le poète dit plutôt le choc qu'il éprouve face à une modernité incompréhensible<sup>5</sup>, qui « ôte à l'homme [...] la possibilité d'être son propre contemporain<sup>6</sup> », et en fait l'« étranger de son temps<sup>7</sup> ». Dans les *Illuminations*, la ville est donc le lieu d'une double possibilité : d'une part, elle est la métropole où la vie est uniforme<sup>8</sup>, et où « la morale et la langue sont réduites à leur plus simple expression<sup>9</sup> ». Songeons à la ville qui, « avec sa fumée et ses bruits de métiers », suit « de très loin dans les chemins » le couple dans *Ouvriers*<sup>10</sup>, et songeons aussi à la « Ville monstrueuse » dans *Enfance*, qui en contraste avec les paysages naturels qui dominent les autres suites<sup>11</sup>, apparaît à la fin du poème alimentant l'« atroce scepticisme » du poète déjà « d'outre-

---

revues littéraires comme la *Revue des lettres et des arts* et *La Renaissance littéraire et artistique* ; et pour conclure, la diffusion dans les grandes revues du XIXe siècle (en particulier la *N.F.R.*). Michel Murat, *La Langue des Dieux Modernes*, op. cit., p. 47.

<sup>1</sup> Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, op. cit., p. 229.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>3</sup> Dans le poème *Villes*, la locution adverbiale « Aussi comme » rompt avec le registre prosaïque et ouvre à une syntaxe impénétrable marquée par l'agrammaticalité. Voir : Olivier Bivort, « Rimbaud agrammatical ? », dans *L'Alchimie du verbe d'Arthur Rimbaud*, Sergio Sacchi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, p. 39-55.

<sup>4</sup> Pensons à *Ville [II]* : « Des chalets de cristal et de bois qui se meuvent sur des rails et des poulies invisibles. Les vieux cratères ceints de colosses et de palmiers de cuivre rugissent mélodieusement dans les feux. Des fêtes amoureuses sonnent sur les canaux pendus derrière les chalets ». Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 301.

<sup>5</sup> « Pour l'étranger de notre temps la reconnaissance est impossible ». *Ibid.*

<sup>6</sup> Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, op. cit., p. 211.

<sup>7</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 303.

<sup>8</sup> « Ces millions de gens qui n'ont pas besoin de se connaître amènent si pareillement l'éducation, le métier et la vieillesse, que ce cours de vie doit être plusieurs fois moins long que ce qu'une statistique folle trouve pour les peuples du Continent ». Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 300-301.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>11</sup> Dans la première suite, nous remarquons les « plages », « la forêt », les « prés », les « bosquets » et « jardinets » ; dans la deuxième suite le « pré d'œillets », « les prés », « les talus », « la haute mer » ; dans la troisième le « bois » ; dans la quatrième « les bois niais », encore « la haute mer », « les sentiers » et « les monticules ». *Ibid.*, p. 290-292.

tombe<sup>1</sup> ». D'autre part, la complexité architecturale de la métropole offre à l'imagination du poète l'occasion d'une évasion onirique ou d'une expérience hallucinatoire<sup>2</sup>.

Le procès de littérisation du poème en prose dans les journaux et revues de l'époque a sans doute permis à Rimbaud de connaître l'œuvre de Bertrand, sauvée de l'oubli grâce à la publication des *Petits Poèmes en prose* et de leur lettre-préface. Ainsi, Rimbaud a certainement lu dans la presse des versions plus contemporaines de poèmes en prose, comme *Le Coffret de Santal* de Charles Cros et *Le Drageoir aux épices* de Joris-Karl Huysmans. La relation entre le recueil de Cros et celui de Rimbaud a suscité diverses hypothèses : Ian Lockerbie considère les *Trois Acquatintes* dans *Le Coffret de Santal* comme des parodies des *Illuminations*<sup>3</sup> et Louis Forestier, refusant cette lecture, avance la possibilité d'une influence dans le sens contraire<sup>4</sup>. Ce qui est certain, en revanche, c'est que *La Renaissance littéraire et artistique* publie trois poèmes en prose de Cros en 1872<sup>5</sup> et que *Le Coffret de Santal* est paru en 1873, l'année où Rimbaud termine *Une saison en enfer* et reprend, selon toute vraisemblance, la composition des *Illuminations*<sup>6</sup>. Les poèmes en prose des deux poètes présentent des choix typographiques similaires : les versions de *Madrigal* et de la *Distrayeuse* qui figurent en revue abandonnent les blancs entre les paragraphes et se rapprochent de la structure des poèmes alinéaires de maintes *Illuminations*. De plus, ces poèmes utilisent l'« alinéa enjambée<sup>7</sup> », c'est-à-dire un procès qui consiste à séparer une subordonnée de la phrase principale par le biais de l'alinéa<sup>8</sup>, et dont Rimbaud fait un grand usage dans les *Illuminations*<sup>9</sup>. Piantoni observe ainsi que « les innovations rimbaldiennes entrent en résonance avec l'ensemble des pratiques contemporaines autour de la poésie non versifiée<sup>10</sup> ».

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 295-296.

<sup>2</sup> *Ville [III]*, s'ouvrant sur « ces Alleghany et ces Libans de rêve et se renfermant sur la « région d'où viennent mes sommeils », a été lu comme un poème onirique. Steinmetz, identifiant des liens significatifs entre ce poème et *Les Souvenirs de M. Auguste Badloe de Poe*, et associant les deux épithètes « bons bras [...] belle heure » à l'incipit de *Matinée d'ivresse* (« o mon Bien o mon Beau »), avance l'hypothèse d'une expérience hallucinatoire procurée par les paradis artificiels. Voir : Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Luc Steinmetz, op. cit., t. III, p. 161-162.

<sup>3</sup> Ian Lockerbie, « Rimbaud, Charles Cros et le poème en prose », *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-septembre, 63e année, 1963, n° 3, p. 424-440.

<sup>4</sup> Selon Forestier, les *Trois Acquatintes* « ont été composées entre 1869 et 1870 » : Rimbaud aurait donc pu les connaître à Paris, à l'époque où les deux poètes se fréquentaient, en 1871. Louis Forestier, « À propos de Rimbaud et de Charles Cros », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 64, n° 2, 1964, p. 297.

<sup>5</sup> *Le Meuble* (18 mai 1872), *Madrigal* (27 juillet 1872) et *Distrayeuse* (21 septembre 1872).

<sup>6</sup> Nous traiterons la question de la datation des *Illuminations* dans le chapitre suivant.

<sup>7</sup> Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, op. cit., p. 250.

<sup>8</sup> Dans la version de 1873 de la *Distrayeuse* : « J'allais en emprisonner une, - sauvage fille au regard vert, - dans une étroite strophe, / Quand Elle est venue s'accouder sur la table basse ». La « distraction » est causée par la vision de la fille aimée qui, contrairement à une muse, empêche le poète d'achever son poème en vers : Jacques Bienvenu conclut que la disposition typographique est « la mise en abîme de l'histoire racontée ». Voir : Jacques Bienvenu, « Intertextualités rimbaldiennes : Banville, Mallarmé, Charles Cros », dans *Parade sauvage*, 2006, n° 21, p. 66-92.

<sup>9</sup> Cf. *Après le Déluge, Mystique, Barbare*.

<sup>10</sup> Antoine Piantoni, « "Illuminez ma fantaisie" : les "Fantaisies en prose" de Charles Cros, nouvel avatar du poème en prose », dans *Romantisme*, 2020/4 n° 190, p. 114.



Trois poèmes en prose du *Coffret de Santal* présentent un rapport particulier avec l'art pictural. Le titre unissant ces poèmes, à savoir *Sur Trois Aquarelles de Henry Cros*<sup>1</sup>, et la découverte d'œuvres de Henry Cros présentant des correspondances avec ces trois textes<sup>2</sup>, semblent confirmer l'idée d'une relation entre les œuvres des deux frères. Cependant, comme le dit Forestier, « si trois œuvres de Henry Cros ont inspiré Charles, celui-ci en a repensé le sens dans la perspective de sa dialectique poétique<sup>3</sup> ». En effet, ces textes ne sont pas des transpositions d'art : par exemple, *Effarement* est la relation d'un rêve. Dans cette description, l'utilisation de l'écriture artiste<sup>4</sup> et d'un lexique technique<sup>5</sup>, le souci du détail<sup>6</sup> et l'expression d'une sensorialité qui dépasse la vue<sup>7</sup>, traduisent « l'effet de réel<sup>8</sup> » de la troublante vision onirique éprouvée par le sujet. La précision du discours employé, nettement antipoétique, ne vise pas un effet pittoresque comme chez Bertrand, mais exprime la tangibilité d'un monde que le poète refuse de croire comme le fruit de son imagination. C'est pourquoi, en se méfiant du voyage « à destination de la lune » qu'il a vu dans son rêve<sup>9</sup>, le poète effaré « crève la vitre » (l'« effarement » est un « trouble violent<sup>10</sup> ») et observe la Lune en quête d'une réponse, tandis qu'elle lui offre sa « face narquoise<sup>11</sup> » (selon le TLFi, l'état d'« effarement » peut conduire à la « folie<sup>12</sup> »). Dans la lignée des autres textes de la dernière section du recueil, l'*École Buissonnière*, *Effarement* souligne ainsi la nature fugace des visions et le devoir du poète de les fixer par l'écriture. Dans *Le Meuble*, ce dernier appelle à un « regard bien rapide » et une « attention bien aiguisée » pour saisir le

<sup>1</sup> « Aqua-tinta », selon le *Dictionnaire de l'Académie* : « Mot emprunté de l'italien. Espèce de gravure à l'eau-forte, imitant les dessins au lavis. On dit aussi quelquefois, *Aquarelle*. *Des Aquarelles* ». Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie française*, septième édition, Paris, Institut de France, 1878, t. I, p. 78

<sup>2</sup> « On sait [...] qu'une aquarelle intitulée : *La Vénus aux hippocampes*, a figuré à la vente Henry Cros (1909, n° 13 du catalogue). D'autre part, M. François Cros conserve une pâte de verre sur le même sujet : sa parenté avec le texte de Cros ne fait aucun doute. Enfin un carnet de croquis ayant appartenu au peintre contient une esquisse réunissant les principaux éléments que l'on retrouve dans *Le Vaisseau-Piano* ». Charles Cros - Tristan Corbière, *Œuvres complètes*, édition établie par Louis Forestier et Pierre-Olivier Walzer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 1141.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 1142.

<sup>4</sup> Nous constatons des phrases nominales introduites par l'article indéfini, l'absence de présentatifs et de liaison entre les parties : « Au milieu de la nuit, un rêve », « Une gare de chemin de fer », « Des employés portant des caractères cabalistiques sur leurs casquettes administratives ». *Ibid.*, p. 157.

<sup>5</sup> Pensons aux « casquettes administratives », aux « wagons à claire-voie », aux « dames-jeannes en fer battu » et aux brouettes ferrées ». *Ibid.*

<sup>6</sup> « Un manœuvre vient et appose une étiquette sur le colis désigné – une dame-jeanne semblable à celles des wagons à claire-voie ». *Ibid.*

<sup>7</sup> Le sens du toucher est sollicité par l'insistance sur l'aspect ferreux des matériaux évoqués (« chemin de fer », « dames-jeannes en fer battu », « Les brouettes ferrées »), tandis que l'ouïe est en revanche stimulée par « Une voix [...] crie » et par « Le coup de sifflet du départ résonne, aigu, vertigineux et prolongé ». *Ibid.*

<sup>8</sup> Roland Barthes, « L'effet de réel », *Recherches sémiologiques le vraisemblable*, dans *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.

<sup>9</sup> L'adjectif « cabalistique » peut désigner, selon Littré, ce qui « appartient à l'art chimérique de commercer avec les êtres surnaturels ». Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., t. I, p. 444.

<sup>10</sup> Pierre Larousse, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, op. cit., t. VII, p. 218.

<sup>11</sup> Ce texte présente des analogies frappantes avec le poème *Clair de Lune* dans *Gaspard de la Nuit* : dans le paragraphe final, le narrateur effaré (« tant la fièvre est incohérente », écrit Bertrand) observe la Lune qui, « grimant sa face », lui tire « la langue comme un pendu ». Aloysius Bertrand, *O.C.*, p. 128.

<sup>12</sup> Sous l'entrée d'« effarer », le TLFi indique : « Troubler, rendre comme fou ».

spectacle en miniature, avant que les « feux s'éteignent [...] les vieux parents disparaissent [...] les fauteuils, les tables et les rideaux s'évaporent<sup>1</sup> ». Dans *Madrigal*, les « mots écrits sur l'éventail » doivent résister à l'« œuvre dévorante » du temps pour conserver les « immatériels parfums du souvenir<sup>2</sup> ». Le dernier poème de cette section, à savoir *Lassitude*, présente en revanche les peines et les incertitudes d'une expérience visionnaire qui échappe constamment au contrôle de l'écrivain : « les visions des bonnes heures » et « les instants » où le poète savait « tenir l'univers en [s]a main royale » ont disparus, son âme est donc « comme une maison désertée par les serviteurs » et il vit « seul et sans soleil entre des murs de haine<sup>3</sup> ». Si le titre de la section, *École Buissonnière*, suggère l'idée d'un projet poétique « libre, vagabond, exempt de toute entrave, de toute règle gênante<sup>4</sup> », il évoque aussi l'instabilité générique de ce « livre de vers grossi de fantaisies en prose<sup>5</sup> » et l'instabilité de l'exercice visionnaire qui lui est associé. En somme, les poèmes en prose du *Coffret de Santal* présentent la volonté d'expérimentation des fantaisies de Bertrand<sup>6</sup> et la conscience de leur danger que Baudelaire dénonçait dans le *Salon de 1859*. Dans l'œuvre picturale de son frère, Cros semble avoir trouvé l'inspiration pour développer et peut-être compléter le projet de sa *fantaisie* poétique.

Publié en 1873, *Le Drageoir aux épices* de Joris-Karl Huysmans est, comme l'auteur le révèle plus tard, une tentative de « façonner le poème en prose [...] après Bertrand et Baudelaire<sup>7</sup> ». Dans cette entreprise, Huysmans est l'un de ceux qui « pousseront plus loin [l']affinité entre le poème en prose et la peinture<sup>8</sup> », affinité que l'écrivain revendique également dans son deuxième recueil de poèmes en prose, *Croquis Parisiens*<sup>9</sup>. En effet, *Le Drageoir aux Épices* se présente presque comme une succession de tableaux : nous y retrouvons des ekphrasis explicites (comme la *Kermesse de Rubens*<sup>10</sup>), des ekphrasis implicites (comme *Claudine*<sup>11</sup>), et d'autres qui sont intégrées dans un récit

<sup>1</sup> Charles Cros - Tristan Corbière, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 153-155.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 156-157.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 161-162.

<sup>4</sup> Pierre Larousse, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, op. cit., t. II, p. 1397.

<sup>5</sup> Paul Verlaine, « Charles Cros », *Les Hommes d'aujourd'hui*, n° 335, octobre 1888, *Œuvres en prose complètes*, op. cit., p. 814.

<sup>6</sup> Le titre d'*École Buissonnière* devient *Fantaisies en prose* dans la deuxième édition.

<sup>7</sup> Anna Meunier, *Les Hommes d'aujourd'hui*, Vanier, fascicule n° 263, 1885 ; rééd. dans Joris-Karl Huysmans, *Huysmans*, éd. dirigé par Pierre Brunel et André Guyaux, Éditions de l'Herne, coll. « Cahier de l'Herne », Paris, n° 47, 1985.

<sup>8</sup> Joris-Karl Huysmans, *Le Drageoir aux Épices*, éd. Patrice Locmant, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 18.

<sup>9</sup> *Croquis*, selon Littré est une « terme d'art, surtout de peinture » et indique un « ouvrage fait à la hâte, qui n'a que les premiers traits, au-dessous encore de l'esquisse ». Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., t. I, p. 913.

<sup>10</sup> La *Kermesse de Rubens* transpose l'atmosphère de *La Kermesse* du même peintre. Joris-Karl Huysmans, *Le Drageoir aux Épices*, op. cit. p. 91.

<sup>11</sup> La description du bœuf écartelé dans *Claudine* renvoie en clin d'œil au *Bœuf écorché* de Rembrandt. À ce sujet, Locmant révèle que : « La description du tableau de Rembrandt, qu'il intègre dans la nouvelle *Claudine*, est bien antérieure à la nouvelle elle-même. Le poète avait composé ce tableau littéraire « entre le mois de juin 1872 [...] et le début de l'année 1873 ». *Ibid.*

biographique (pensons à *Adrien Brauwer*<sup>1</sup>). L'œuvre d'art semble ainsi jouer le rôle de « tremplin » pour l'imagination poétique de Huysmans<sup>2</sup>. *Camaïeu Rouge* est un poème unique dans *Le Drageoir aux épices*. Le titre renvoyant à une technique picturale<sup>3</sup>, la description minutieuse du boudoir et l'emploi d'un lexique spécialisé<sup>4</sup> semblent suggérer la description d'un tableau. Or, ce poème n'est pas la description d'une œuvre d'art : à partir de l'apparition de la « déesse<sup>5</sup> », le texte devient narratif (ce changement est sensible dans le passage au passé simple<sup>6</sup> et l'utilisation d'adverbes de temps<sup>7</sup>) et l'action évoquée est définie par le dernier mot du poème « un enchantement », et donc, peut-être, « une illusion<sup>8</sup> ». Ainsi, les différents éléments de ce poème qui renvoient au monde de la peinture, comme le vocabulaire technique, les deux références iconographiques<sup>9</sup> et l'explosion chromatique du rouge<sup>10</sup>, deviennent les moyens de communiquer une expérience subjective, complexe et incontrôlée. Chez Huysmans, le camaïeu n'est plus une technique picturale et la nostalgie du rouge éprouvée par le poète n'est pas satisfaite sur un tableau, mais sous la « voile de [s]es paupières [...] obstinément fermés<sup>11</sup> ».

Si l'histoire du poème en prose « n'a rien de linéaire<sup>12</sup> », c'est qu'il représente un « laboratoire générique<sup>13</sup> » et un terrain d'inventions pour les poètes du XIXe siècle : après en avoir dénoncé les périls, Baudelaire reconnaît en effet que « la fantaisie [...] comme le poème en prose [...] est vaste comme l'univers multiplié par tous les êtres pensants qui l'habitent<sup>14</sup> ». Deux années avant la publication des *Illuminations*, Huysmans fait l'éloge du poème en prose dans *À rebours*, l'identifiant comme le genre de la décadence moderne : « le poème en prose représentait, pour des Esseintes, le

<sup>1</sup> Dans ce poème, la narration de l'épisode de la vie d'Adrien Brauwer est interrompue par la description de son tableau, *Intérieur de tabagie* : « Ce tableau, vous le connaissez. Il est au Louvre », écrit le poète. *Ibid.*, p. 155.

<sup>2</sup> Joris-Karl Huysmans, *Le Drageoir aux Épices*, op. cit., p. 92.

<sup>3</sup> Le *camaïeu* est, selon Littré, un : « Genre de peinture où l'on n'emploie qu'une couleur avec des teintes plus sombres et plus claires ». Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., t. I, p. 463.

<sup>4</sup> Pensons à « La chambre [...] tendue de satin rose broché de ramages cramoisis », aux « crépines incarnates », aux « topazes brûlées » et à la « gamme d'intensité ». Joris-Karl Huysmans, *Le Drageoir aux Épices*, op. cit., p. 77.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> « Elle soupira [...] se leva, étira ses bras, fit craquer ses jointures, saisit une bouteille [...] et se versa ». *Ibid.*

<sup>7</sup> « À ce moment » et « Depuis ce temps ». *Ibid.*

<sup>8</sup> *Enchantement*, selon le TLFi, peut signifier : « Illusion exercée sur les sens ou l'esprit à laquelle on prête par analogie la force d'un enchantement ». Locmant écrit ainsi : « On ne sait ni où, ni quand, ni dans quel monde réel, onirique ou pictural situer le petit boudoir décrit dans *Camaïeu rouge*. S'agit-il d'une description d'un tableau, du souvenir d'un rêve, du récit d'une rêverie diurne ou d'une hallucination ? ». *Ibid.*, p. 46.

<sup>9</sup> Les « sanguines de Boucher » semblent participer à l'atmosphère érotique du début, alors que la mention de Fra Angelico, peintre de la « Pureté » pour Huysmans, « enlev[e] la scène au domaine des pulsions et des désirs, pour la transcender dans un absolu quasi mystique ». Comme nous dit Locmant, la « déesse » est « à la fois Vierge et démon ». Joris-Karl Huysmans, *Le Drageoir aux Épices*, op. cit., p. 9.

<sup>10</sup> Dans *La Cathédrale*, l'artiste identifie le rouge comme la couleur de la « souffrance et [de] l'amour ». Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale*, éd. A. Vircondelet, Éditions du Rocher, 1992, p. 195.

<sup>11</sup> Joris-Karl Huysmans, *Le Drageoir aux Épices*, op. cit., p. 77-78.

<sup>12</sup> Michel Murat, *La langue des dieux modernes*, op. cit., p. 446.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>14</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 644.

suc concret, l'osmazôme de la littérature, l'huile essentielle de l'art<sup>1</sup> ». Dans cette affirmation, Murat distingue le procès de « concentration », « voire [de] sublimation<sup>2</sup> », que le poème en prose réalise sur les genres préexistants, comme par exemple l'ekphrasis. Le rapport entre le poème en prose et la peinture est constant, mais variable : Bertrand y trouve une « manière » pour créer dans ses poèmes une atmosphère suggestive, Baudelaire une communion d'idées qui lui permet d'élaborer sa « description de la vie moderne », Cros y trouve une inspiration et Huysmans des techniques pour représenter des états subjectifs complexes et mystérieux. Les *Illuminations* ne sont donc pas « hors de toute littérature<sup>3</sup> » et les poèmes en prose de Rimbaud trouvent leur place dans les expérimentations du genre.

---

<sup>1</sup> Joris-Karl Huysmans, *À rebours* (1884), Paris, Gallimard, Folio, 1977, p. 320.

<sup>2</sup> Michel Murat, *La langue des dieux modernes*, op. cit., p. 47.

<sup>3</sup> Félix Fénéon, *Le Symboliste*, op. cit., p. 6.

## *Les Illuminations*

Comme presque toute l'œuvre de Rimbaud, les *Illuminations* présentent d'importants problèmes philologiques : à chaque étape de son parcours littéraire, la nécessité de franchir les limites de la poésie conduit Rimbaud à renier ou abandonner sa production antérieure<sup>1</sup>. Les *Illuminations* n'échappent pas à ce procès destructeur et Rimbaud n'achève pas le projet de leur publication. Il s'ensuit que « Quand on aborde les questions traditionnellement posées par la critique à propos des *Illuminations* – datation, constitution et composition du recueil, authenticité de son titre, degré d'achèvement de l'œuvre -, on doit s'en tenir à des probabilités plutôt qu'à des certitudes<sup>2</sup> ».

Le premier problème posé par cette œuvre est celui de sa datation. Jusqu'en 1945, les éditions des œuvres de Rimbaud s'accordent avec les témoignages d'Isabelle Rimbaud, de Paternie Berrichon et d'Ernest Delahaye, qui placent les *Illuminations* avant *Une saison en enfer*, que Rimbaud date d'« avril-août, 1873<sup>3</sup> ». En partie, comme le rappelle Steve Murphy, l'affirmation de cet ordre est imputable aux circonstances de la publication du recueil. Les publications pré-originales dans *La Vogue*, associant poèmes en vers et poèmes en prose sous le titre d'*Illuminations*, ont contribué à l'idée d'*Une saison en enfer* comme œuvre finale de Rimbaud, dans laquelle le poète fait son adieu à la littérature<sup>4</sup>. D'autre part, cette lecture de l'œuvre de Rimbaud résultait « du projet hagiographique de sa sœur Isabelle, qui voyait dans *Une saison en enfer* un livre presque catholique dans son inspiration profonde<sup>5</sup> ».

En 1945, l'édition de Bouillane de Lacoste inverse cet ordre et suit le témoignage de Verlaine qui, dans *Les Poètes maudits*, a placé les *Illuminations* avant *Une saison en enfer*<sup>6</sup>. Quatre ans plus tard, le critique justifie ses choix éditoriaux dans sa thèse révolutionnaire, *Rimbaud et le problème des Illuminations*<sup>7</sup>. Dans cette étude graphologique, l'identification d'une évolution dans l'écriture de Rimbaud permet à Bouillane de Lacoste de dater certains poèmes en prose après *Une saison en enfer*<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> En 1871, Rimbaud écrit à Paul Demeny : « brûlez tous les vers que je fus assez sot pour vous donner, lors de mon séjour à Douai » ; en 1873, dans *Alchimie du Verbe* il rejette la poétique visionnaire de 1871 et ses vers de 1872 (« Cela s'est passé ») ; et la même année, il abandonne le tirage d'*Une saison en enfer* sans se soucier de sa publication. Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 353, 269.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 941-942.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 941-942

<sup>4</sup> Cette thèse a été renforcée par la présence apparente d'allusions à certaines *Illuminations* dans *Alchimie du Verbe* : pensons aux « calèches sur les routes du ciel » (qui rappellent le « Corbillard de mon sommeil » dans *Nocturne Vulgaire*) et au « salon au fond d'un lac » (qui rappelle *Soir Historique* : « on joue aux cartes au fond de l'étang »). C'est d'ailleurs la thèse développée par René Étiemble et par Pierre Giusto. Voir : René Étiemble et Yassu Gauclère, *Rimbaud* [1936], Paris, Gallimard, « Les Essais », 1950, p. 296. Pierre Giusto, *Rimbaud créateur*, Paris, P.U.F., Paris, p. 355.

<sup>5</sup> Steve Murphy, « Les *Illuminations* manuscrites », *Histoires littéraires*, 2000, n° I, p. 5-31.

<sup>6</sup> Paul Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, op. cit., p. 656.

<sup>7</sup> Henri de Bouillane de Lacoste, *Rimbaud et le problème des Illuminations*, Paris, Mercure de France, 1949.

<sup>8</sup> Bouillane de Lacoste écrit : « (...) si, dans un document sans date, les *d* à hampe droite sont en grand nombre, ainsi que le *f* bouclé, ce document doit se dater de 1874 au plus tôt ». Arthur Rimbaud, *Illuminations, painted plates*, éd.

Découvrant ensuite la main de Germain Nouveau dans la copie de *Ville* (« L'acropole officielle ») et de *Métropolitain*, le critique date la transcription de ces poèmes à la période que Rimbaud et Germain Nouveau ont passée ensemble à Londres, entre mars et juin 1874<sup>1</sup>. « Sa démonstration est convaincante », écrit Guyaux : « le projet d'un recueil de poèmes en prose a survécu à l'"Adieu" d'*Une saison en enfer*<sup>2</sup> ». Cependant, selon ce dernier, la chronologie que Bouillane de Lacoste assigne à la composition des *Illuminations* est aussi « rigide<sup>3</sup> » que celle conçue par ses prédécesseurs : pour Bouillane de Lacoste, si dans *Alchimie du Verbe* Rimbaud ne mentionne aucun poème en prose, c'est parce qu'ils n'existent pas encore<sup>4</sup>.

Guyaux propose en revanche une chronologie plus « lâche<sup>5</sup> » qui suppose la composition de certains poèmes avant l'été 1873. Selon le critique, trois facteurs doivent être pris en compte : tout d'abord, les manuscrits étant des « copies calligraphiées, rédigées à tête et à main reposées<sup>6</sup> », leur composition doit nécessairement être antérieure. Deuxièmement, il faut tenir compte de l'extrême divergence d'écriture des autographes : Guyaux considère comme peu convaincante l'hypothèse selon laquelle l'écriture de Rimbaud aurait évolué « avec une rapidité extraordinaire<sup>7</sup> » dans l'espace d'un an environ. Enfin, il faut prendre en considération trois témoignages : Delahaye, en parlant des *Illuminations*, affirme qu'il se souvient « d'en avoir entendu lire quelques-unes par leur auteur, qui les appelait alors, - en 1872 – *Poèmes en prose*<sup>8</sup> ». Puis, en novembre 1872, Verlaine demande à Edmond Lepelletier « Un dizain de lettre du précédent [Rimbaud] contenant des vers et des poèmes

---

Bouillane de Lacoste, Paris, Mercure de France, 1949, p. 12. Dans un article antérieur, le critique observait que le texte de l'acte de désistement de Rimbaud dans le procès de Verlaine, daté de 19 juillet 1873, présentait « les mêmes caractères graphiques que "Promontoire" ». Henry de Bouillane de Lacoste, Édouard de Rougement et Pierre Izambard, « L'Évolution psychologique d'Arthur Rimbaud, d'après son écriture », *Le Mercure de France*, 921, 1<sup>er</sup> novembre 1936, p. 477. André Guyaux a souligné en revanche des analogies frappantes entre la copie de Rimbaud de *Crimen amoris*, poème de Verlaine qui date de la fin de l'été 1873, et le manuscrit de *Bottom*. André Guyaux, *Poétique du Fragment*, op. cit., p. 34-36.

<sup>1</sup> « L'écriture de Nouveau est reconnaissable à plusieurs caractères particuliers : l'omission de la majuscule après le point qui termine une phrase, la fréquente liaison de deux mots normalement séparés, et bien sûr le graphisme des lettres, en particulier le *r* et le *s* ». André Guyaux, *Poétique du Fragment*, op. cit., p. 109. D'ailleurs, « c'est à ce moment que Rimbaud se décide à mieux connaître l'anglais, et les *Illuminations*, jusqu'au titre lui-même du recueil sont émaillées d'anglicismes » Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 940.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 940.

<sup>3</sup> André Guyaux, *Poétique du Fragment*, op. cit., p. 52. Une chronologie que Bouillane de Lacoste n'hésite pas à resserrer, s'écartant de l'indication de Verlaine : « Peut-être faut-il resserrer légèrement ces dates, et nous verrions plutôt ces poèmes en prose composés entre le printemps de 1874 et février 1875 ». Bouillane de Lacoste, *Rimbaud et le problème des Illuminations*, op. cit., p. 173.

<sup>4</sup> « Rimbaud, en avril-mai 1873, ne peut parler de ces proses pour l'excellente raison qu'elles ne sont pas encore écrites ». *Ibid.*, p. 201.

<sup>5</sup> André Guyaux, *Poétique du Fragment*, op. cit., p. 52.

<sup>6</sup> René Etiemble et Yassu Gauclère, *Rimbaud*, op. cit., p. 296. Le « souci de présentation », le petit nombre de corrections, la typologie de celles-ci semblent confirmer qu'il s'agit de transcriptions. Les cas d'*Après le Déluge* et de *Nocturne Vulgaire* sont plus douteux : ils « comport[ent] plus de corrections et figur[ent] sur des feuillets d'un format inhabituel ». André Guyaux, *Poétique du Fragment*, op. cit., p. 39.

<sup>7</sup> Bouillane de Lacoste, *Rimbaud et le problème des Illuminations*, op. cit., p. 11.

<sup>8</sup> Ernest Delahaye, *Delahaye témoin de Rimbaud*, éd. Frédéric Eigeldinger et André Gendre, Neuchâtel, À la Baconnière, 1974, p. 37.

en prose<sup>1</sup> », et plus tard, évoquant le tableau de Fantain-Latour présenté au Salon de 1872, il signale : « un portrait en buste de M. Rimbaud à seize ans. Les *Illuminations* sont un peu postérieures à cette époque<sup>2</sup> ». Enfin, dans la lettre que Rimbaud envoie en mai 1873 à Delahaye, après avoir fait allusion aux premières ébauches d'*Une saison en enfer* (ce sont les « petites histoires en prose »), le poète ajoute : « Je rouvre ma lettre. Verlaine doit t'avoir proposé un rendez-vous au Dimanche 18, à Boullion. Moi je ne puis y aller. Si tu y vas, il te chargera probablement de quelques fraguements en prose de moi ou de lui, à me retourner<sup>3</sup> ». Ces « quelques fraguements en prose » désignent-ils les *Illuminations* que Verlaine présente dans *Les Poètes maudits* en utilisant le même terme (« une série de superbes fragments<sup>4</sup> ») ? Guyaux conclut que les *Illuminations* occupent un temps « antérieur, contemporain et postérieur<sup>5</sup> » à *Une saison en enfer* :

On ne peut bien poser la question chronologique en excluant une certaine superposition des deux œuvres dans le temps, comme le fait Bouillane de Lacoste et comme le faisaient aussi les partisans de l'ancienne datation. [...] *Une saison en enfer*, forte de son unité, occupe plusieurs mois de l'année 1873. Il est logique de penser que les *Illuminations*, toutes en fragments, se dispersent plus encore dans le temps<sup>6</sup>.

D'après Guyaux, si *Alchimie du Verbe* ne présente pas de poèmes en prose, c'est parce que le poète ne les a pas encore reniés. C'est dans cette logique que Maurice Blanchot considère les « petites lâchetés en retard<sup>7</sup> » évoquées dans le *Prologue* d'*Une saison en enfer* comme « les futures réalisations littéraires auxquelles il [Rimbaud] prévoit qu'il s'abandonnera (peut-être aussi parce qu'elles sont déjà en cours)<sup>8</sup> ». Le contraste entre les deux œuvres cache alors une profonde complémentarité, une convergence et, selon Steinmetz, une « osmose<sup>9</sup> ». Ainsi, Blanchot distingue « la perspective finale de la *Saison* » de la « perspective ultime des *Illuminations* » : cette dernière présente « un mouvement plus aérien » qui lui permet de « suivre et précéder un discours plus concentré, qui [l'] interdit et [le] provoque à la fois<sup>10</sup> ».

Le deuxième problème que pose l'étude de cette œuvre est le suivant : « d'une part, s'agit-il d'un recueil destiné par Rimbaud à la publication ? D'autre part, l'auteur a-t-il contribué au moins en

<sup>1</sup> Paul Verlaine, *Correspondance générale de Verlaine I, 1857-1885*, éd. Michael Pakenham, Paris, Fayard, 2005, p. 268.

<sup>2</sup> Arthur Rimbaud, *Les Illuminations*, Paris, La Vogue, 1886, p. 5.

<sup>3</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 370.

<sup>4</sup> Paul Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, op. cit., p. 656.

<sup>5</sup> André Guyaux, *Poétique du Fragment*, op. cit., p. 58.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>7</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 246.

<sup>8</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 423-424.

<sup>9</sup> Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Luc Steinmetz, op. cit., t. III, p. 9.

<sup>10</sup> André Guyaux, *Poétique du Fragment*, op. cit., p. 58

partie à l'agencement du recueil ?<sup>1</sup> ». Comme le dit Murat, la seconde question est « solidaire de la première, car l'agencement implique l'idée d'un livre en l'absence même de toute perspective concrète de publication<sup>2</sup> ». En ce qui concerne la publication, « l'argument principal » est la lettre que Verlaine envoie à Delahaye, le 1<sup>er</sup> mai 1875 : « Rimbaud m'ayant prié d'envoyer pour être imprimés des "poèmes en prose" siens, que j'avais ; à ce même Nouveau, alors à Bruxelles (je parle d'il y a deux mois), j'ai envoyé (2fr.75 de port !!!) illico [...] »<sup>3</sup>. De plus, le mot « imprimer » indique « qu'il s'agit bien d'un livre, et non de poèmes à donner à une revue<sup>4</sup> ». Or, pouvons-nous affirmer qu'il s'agit des *Illuminations* ? La probabilité est très élevée : d'une part, « il est très difficile d'envisager à cette date un *autre* recueil de poèmes en prose<sup>5</sup> », et d'autre part, la plupart des textes des *Illuminations* sont copiés sur le recto des feuillets, ce qui indique vraisemblablement une intention de publication.

En revanche, la question de l'agencement des textes est « impossible à trancher de manière définitive<sup>6</sup> » :

les feuillets manuscrits du volume N. a. fr. 14123, le plus gros des deux volumes conservés à la Bibliothèque Nationale, soit la série de textes édités par Fénéon dans les numéros 5 et 6 de *La Vogue*, sont numérotés au crayon et (ou) à l'encre, généralement dans le coin supérieur droit<sup>7</sup>.

Le problème est le suivant : cette numérotation est-elle autographe ou appartient-elle à l'éditeur, Félix Fénéon ? Guyaux considère que la question est « insoluble<sup>8</sup> ». D'un côté, le critique avance quelques arguments en faveur de l'hypothèse qui voit en Rimbaud l'auteur de la numérotation :

Quelques chiffres sont écrits à l'encre. Le chevauchement occasionnel du même texte sur deux feuillets et les lignes de séparation tracées parfois en haut et en bas des feuillets indiquent qu'à un certain moment du moins, l'ordre n'a pas été indifférent à l'auteur. La succession du feuillet 18 (*Veillées I, II*) et du feuillet 19 (*Veillées III*, etc.) s'impose par le fait du groupement des trois *Veillées*. L'ensemble des deux numéros publiés par Fénéon dans *La Vogue* correspond à une certaine uniformité allant, sinon du feuillet 1 au feuillet 24, du moins du feuillet 2 (*Enfance*) au feuillet 24, qui porte sur l'autre face une version antérieure du premier paragraphe d'*Enfance*<sup>9</sup>.

---

<sup>1</sup> Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, op. cit., p. 201.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Paul Verlaine, *Correspondance générale de Verlaine I, 1857-1885*, op. cit., p. 395.

<sup>4</sup> Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, op. cit., p. 202.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> André Guyaux, *Poétique du Fragment*, op. cit., p. 134.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 139.



De l'autre côté, si les feuillets publiés dans les numéros 5 et 6 sont numérotés, cela ne vaut pas pour le reste du corpus connu des *Illuminations* : d'après Guyaux, « on peut en déduire que Fénéon a vraisemblablement classé les premiers textes retrouvés, qu'il a numéroté les feuillets et que les textes et feuillets retrouvés par la suite n'ont jamais été ni classés ni numérotés, alors qu'ils portent eux aussi les traces d'un désir d'ordre et de classement<sup>1</sup> ». En effet, la même année de la parution des *Illuminations* en revue, Fénéon modifie l'ordre des textes dans l'édition en plaquette : Jacques Bienvenu lit dans ce bouleversement la preuve que Fénéon « avait, dès le début, suivi sa propre inspiration<sup>2</sup> ». Enfin, il faut considérer le témoignage de Fénéon lui-même. Dans un compte-rendu paru peu après les *Illuminations*, il parlait de « chiffons volants de M. Rimbaud<sup>3</sup> », et plus tard, dans une lettre qu'il adresse à Bouillane de Lacoste en 1939, l'éditeur parle d'un « jeu de cartes » :

Le ms. m'avait été remis sous les espèces d'une liasse de feuilles de papier tout rayé qu'on voit aux cahiers d'école. Feuilles volantes et sans pagination, — un jeu de cartes, — sinon pourquoi me serais-je avisé de les classer dans une espèce d'ordre, comme je me rappelle avoir fait ? Pas de ratures<sup>4</sup>.

Steve Murphy défend la thèse inverse et soutient que Fénéon n'est intervenu que dans l'édition en plaquette et non dans la publication en revue. Murphy pense qu'il est plus probable que le numéro « 18 » réalisé à l'encre sur le feuillet où figurent les deux premières suites de *Veillées* appartient à Rimbaud plutôt qu'à l'éditeur. Il est difficile d'imaginer, dit le critique, que lors d'une première tentative de classement des textes au crayon, Fénéon ne se soit pas aperçu du lien entre les suites de *Veillées* séparées en deux feuillets distincts et ait ainsi remédié à son erreur à un moment ultérieur. Il est encore plus difficile d'accepter l'idée que ce dernier ait décidé de biffer le titre autographe *Veillée* et de lui substituer le chiffre romain « III », intégrant ainsi le texte aux suites antérieures<sup>5</sup>. En somme, « La thèse d'un ordre voulu par l'auteur reste de loin la plus probable<sup>6</sup> » et « en l'absence d'éléments permettant de réfuter cette hypothèse, [elle] a fait autorité<sup>7</sup> ». De plus, selon Michel Murat, c'est la thèse la plus féconde dans une perspective herméneutique, comme nous l'observerons dans le cas de notre étude.

---

<sup>1</sup> André Guyaux, *Poétique du Fragment*, op. cit., p. 140.

<sup>2</sup> Jacques Bienvenu, « La pagination des *Illuminations* », consulté le 10/12/2022 sur internet à l'adresse : <http://rimbaudivre.blogspot.com/2012/02/la-pagination-des-illuminations-par.html>.

<sup>3</sup> Félix Fénéon, *Œuvres plus que complètes*, éd. J. U. Halperin, Genève, Librairie Droz, 1970, t. II, p. 574.

<sup>4</sup> Arthur Rimbaud, *Illuminations, painted plates*, éd. Bouillane de Lacoste, op. cit., p. 138. Cependant, dix jours plus tard, Fénéon remet en cause son propre témoignage : « ma déposition, - à savoir, que les feuillets, réglés, étaient dans une couverture de cahier, mais volants et non paginés, - peut être infirmée, rectifiée, confirmée ». *Ibid.*, p. 139-140. Est-il possible qu'après cinquante ans, les souvenirs de l'éditeur concernant le travail effectué sur les manuscrits ne soient plus aussi certains qu'ils l'étaient auparavant ? En tout cas, cette contradiction a rendu son témoignage peu crédible.

<sup>5</sup> Steve Murphy, « Les *Illuminations* manuscrites », art. cit.

<sup>6</sup> Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, op. cit., p. 204.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 202.

Le dernier problème posé par l'étude de cette œuvre concerne son titre, à savoir, *Illuminations* : avant tout, comme le dit Guyaux, « il faut savoir réserver une part d'incertitude au mot avant d'aborder la question de sa signification<sup>1</sup> ». En effet, le titre ne nous parvient pas sous la plume de Rimbaud<sup>2</sup> : il a été transmis par Verlaine et, comme le dit Étiemble, « Nous n'avons d'autre garantie que sa parole<sup>3</sup> ». Le titre paraît pour la première fois au public en 1883 dans *Les Poètes maudits* : « il courut [...] après avoir écrit, en prose encore, une série de superbes fragments, les *Illuminations* », et dans la note en bas de page, « Les *Illuminations* ont été retrouvées ainsi que quelques poèmes<sup>4</sup> ». Trois ans plus tard, dans la préface à la première édition, Verlaine écrit que : « Le mot *Illuminations* est anglais<sup>5</sup> ». Cependant, le mot écrit est identique dans les deux langues et seuls le sens et la prononciation le distinguent. À cet égard, Guyaux observe que la présence de l'article avant *Illuminations*, que Verlaine utilise selon l'usage<sup>6</sup>, ne permet pas de comprendre à quelle langue le terme fait référence : ainsi, la première fois que le titre apparaît au public avec l'article, « personne ne se songerait à prononcer le mot autrement que selon la phonétique française<sup>7</sup> ». Dans la préface de son édition, Bouillane de Lacoste indique alors qu'il « ne faut pas mettre l'article français devant ce mot *anglais* que Verlaine, dans une lettre, s'est amusé à écrire "Illuminécheunes"<sup>8</sup> ». Or, ce témoignage de Verlaine est probablement parodique et n'est peut-être pas à prendre au sérieux.

L'ambiguïté croit pourtant avec les sous-titres. Dans la préface à la première édition de l'ouvrage, Verlaine écrit que : « 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<sup>9</sup> ». Il faut d'abord rappeler que le sous-titre n'est pas non plus autographe<sup>10</sup>. De plus, dans la lettre envoyée à Sivry en août 1878, Verlaine semble indiquer « *painted plates* » comme sous-titre<sup>11</sup>, avant de revenir

<sup>1</sup> André Guyaux, *Poétique du Fragment*, op. cit., p. 240.

<sup>2</sup> Le manuscrit de *Promontoire* porte une signature de l'auteur et le titre écrits en crayon : s'agit-il d'autographes ? La question reste ouverte.

<sup>3</sup> René Étiemble, *Le Mythe de Rimbaud*, t. II : *Structure du mythe*, Paris, Gallimard, troisième édition, 1970, p. 369-371.

<sup>4</sup> Paul Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, op. cit., p. 656.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 631.

<sup>6</sup> « Il est habituel de mettre l'article devant un titre de cette espèce, au pluriel et désignant les parties pour désigner le tout, sachant bien sûr que l'article n'est pas compris dans le titre et garde donc les caractères romains. De la même manière, on dit et on écrit : "J'ai lu les *Méditations poétiques* de Lamartine", étant entendu que le titre est *Méditations poétiques* ». André Guyaux, *Poétique du Fragment*, op. cit., p. 238-239. Dans sa correspondance, Verlaine utilise toujours l'article, sauf dans un cas où, selon Guyaux, le poète parodie le style télégraphique : « Avoir relu *Illuminations (painted plates)* du sieur que tu sais ». Lettre d'août 1878 à Sivry.

<sup>7</sup> André Guyaux, *Poétique du Fragment*, op. cit., p. 241.

<sup>8</sup> Arthur Rimbaud, *Illuminations, painted plates*, éd. Bouillane de Lacoste, op. cit., p. 7. Il s'agit de la lettre à Sivry du 27 octobre 1878. Voir : *Correspondance générale de Verlaine I, 1857-1885*, op. cit., p. 633.

<sup>9</sup> Paul Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, op. cit., p. 631.

<sup>10</sup> Fénéon n'avait pas de souvenir, « ni pour ni contre », d'un titre ou d'un sous-titre manuscrit. Voir p. 149 édition de Bouillane de Lacoste.

<sup>11</sup> *Correspondance générale de Verlaine I, 1857-1885*, op. cit., p. 617-618.

deux mois plus tard sur « *coloured plates*<sup>1</sup> ». Le poète se confond-il ? Ou bien, ne rappelle-t-il pas laquelle des deux variantes conçues à un moment donné par l'auteur est la bonne ? Guyaux soulève d'autres questions légitimes :

Pourquoi son explication sépare-t-elle le titre et le sous-titre ? Pourquoi le sous-titre que "Rimbaud avait donné à un manuscrit" ne figure-t-il pas sous le titre du livre dont il fait la préface ? Pourquoi justifie-t-il le sens par une sorte d'argument d'autorité : "c'est même le sous-titre que M. Rimbaud (...) "<sup>2</sup>?

Cependant, le témoignage de Verlaine est le seul que nous possédions et, comme le dit Steinmetz, « nous n'avons aucune raison de soupçonner le bien-fondé de ses assertions<sup>3</sup> ». L'incertitude provoquée par le témoignage de Verlaine, la double nature linguistique du titre et les rapports entre ce dernier et le(s) sous-titre(s) ont suscité diverses réactions de la part des critiques. Certains d'entre eux suivent à la lettre la glose anglaise de Verlaine, comme Underwood, selon qui « *coloured plates* » signifie assiettes peintes et colorées<sup>4</sup>. D'autres critiques ont décidé au contraire d'ignorer le sous-titre anglais : c'est le cas de Pierre Boutang qui récuse la « légende répandue par Verlaine des *coloured plates* qu'*illuminations* n'a jamais voulu dire en anglais<sup>5</sup> », et conserve l'idée de lumière entre les sens du mot *illumination*. Mais c'est aussi le cas d'Étiemble qui, cherchant un terme intermédiaire entre *illuminations* et « gravures coloriées », trouve le sens d'*enluminure* dans le Littré<sup>6</sup>. D'autres critiques, en revanche, optent pour une interprétation plus « lâche » : Guyaux la trouve dans l'espace du « double sens » qui caractérise non seulement le mot *illumination*, mais aussi les autres titres anglais du recueil<sup>7</sup>. Selon le critique, le sens du titre se trouve dans la réconciliation des sens opposés qui composent le doublet étymologique *enluminer* et *illuminer*, qui signifient « illustrer » et « éclairer ». C'est parce que le sens d'« éclairer » est trop immédiat en langue française que Verlaine, selon Guyaux, a voulu « corriger l'impression française que peut faire le mot *illumination* », et que peut-être, « va-t-il un peu trop loin dans cette intention sémantique<sup>8</sup> ». Comme Étiemble, Guyaux accorde donc une grande importance à l'acception picturale : « le sens pictural est métaphorique [...] ce n'est plus la lettre qui est enluminée, colorée, ni même, pour récupérer l'autre sens, illuminée, c'est

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 636.

<sup>2</sup> André Guyaux, *Poétique du Fragment*, op. cit., p. 243.

<sup>3</sup> Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Luc Steinmetz, op. cit., t. III, p. 12.

<sup>4</sup> V. Ph. Underwood, « Rimbaud et l'Angleterre », *Revue de littérature comparée*, janvier-mars 1955, p. 24-25.

<sup>5</sup> Pierre Boutang, *Apocalypse du désir*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1979, p. 70.

<sup>6</sup> « Enluminure, peintures dont on ornait les manuscrits au moyen âge ». Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., t. III, p. 157.

<sup>7</sup> « *Being Beauteous*, *Fairy*, *Bottom*. Précisément, ces trois titres, bien plus que tous les autres, résonnent dans l'espace du double sens : *Fairy* qui veut dire « fée » et « féerie » ; *Bottom* qui est nom commun (fond, arrière-train) et nom propre (l'âne du *Songe d'une nuit d'été*, dont le nom est issu lui-même des sens du nom commun : tisserand) ; *Being Beauteous* qui fait avec l'*Être de Beauté* de la première ligne un va-et-vient de traductions réciproques ». André Guyaux, *Poétique du Fragment*, op. cit., p. 245.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 244.

elle qui enlumine et illumine<sup>1</sup> ». Murat, en revanche, considère le titre « congruent à son objet » précisément parce qu'il est « puissamment synthétique et en même temps ambigu et glissant » :

Il embrasse la dimension subjective de l'œuvre (son caractère de « vision »), son effet sur le lecteur, entre hyperesthésie et aveuglement, mais aussi son jeu ambigu avec la mystique, son rapport à l'image et au discours sur l'image (ce qu'explique le sous-titre), et même son inscription dans la modernité urbaine (l'éclairage artificiel, les feux de la rampe)<sup>2</sup>.

Si, quant aux questions que j'ai abordées, « on doit s'en tenir à des probabilités plutôt qu'à des certitudes<sup>3</sup> », je crois que le titre et le sous-titre de ce recueil (et nous ne pouvons pas accepter le titre sans accepter aussi le sous-titre, car Verlaine nous a transmis les deux) s'associent explicitement à l'histoire du poème en prose et au rapport fondamental que ce genre établit avec l'univers de la peinture, depuis les *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* de Louis Bertrand. En effet, il suffit de jeter un coup d'œil aux poèmes des *Illuminations* pour vérifier cette filiation : non seulement la description occupe une place importante au sein du recueil (et ainsi, comme le souligne Bivort, « l'importance de la vue et de la couleur, et leur association<sup>4</sup> »), mais les références à la peinture et à l'art graphique abondent dans les textes<sup>5</sup> et forment même deux titres<sup>6</sup>. Mais surtout, les *Illuminations* présentent de nombreux cas d'ekphrasis : suivant la leçon de Bertrand<sup>7</sup>, le poète fait un usage propre et novateur de l'outil typographique et des ressources de la prose, afin de placer « devant les yeux » des lecteurs des mondes sensibles. Pensons à *Mystique*, qui s'offre comme la description d'un « tableau », ou à *Les Ponts*, qui présente un « bizarre dessin », et à *Antique*, qui semble montrer une statue gréco-romaine<sup>8</sup>. Si Rimbaud s'approprie un genre en rupture avec le canon littéraire, et qui trouve dans la description de nouvelles possibilités de faire de la poésie, c'est que le poète y distingue les éléments pour créer sa propre fantaisie. Cependant, si ces « images [sont] très visuelles », elles « sont telles qu'aucun œil humain ne les contempera jamais<sup>9</sup> » : quelle est alors la fonction et le sens

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>2</sup> Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, op. cit., p. 206.

<sup>3</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 942.

<sup>4</sup> Olivier Bivort, « Le modèle du discours pictural dans quelques poèmes des *Illuminations* », art. cit., p. 146.

<sup>5</sup> Si *Après le Déluge* présente des « gravures » et *Nocturne Vulgaire* une « image », pensons aussi à *Vies III* (« j'ai rencontré toutes les femmes des anciens peintres »), à *Villes [I]* (« J'assiste à des expositions de peinture dans des locaux vingt fois plus vastes qu'Hampton-Court. Quelle peinture ! »), à *Fête d'hiver* (« Chinoises de Bucher »), et à *Promontoire* (« ritournelles des vallées illustres d'art »).

<sup>6</sup> C'est le cas de *Marine* et d'*Antique*.

<sup>7</sup> Comme l'écrit justement Michel Murat, la proximité avec le modèle de Bertrand est évidente dans la « conscience du poème en prose comme objet visible, comme structure spatiale et même plastique ». Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, op. cit., p. 242. D'ailleurs, certains poèmes des *Illuminations* anticipent les intuitions d'Apollinaire, à savoir, l'idée de produire du sens grâce à une disposition particulière du texte sur la page.

<sup>8</sup> Si j'ai choisi ces trois textes comme corpus de ma réflexion, l'ekphrasis traverse les *Illuminations* : d'autres poèmes qui utilisent cette technique de manière remarquable, comme *Barbare* (« Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux, flottant »), *Ville [III]* (avec ses flashes d'images bouleversantes), et *Scènes* (composé de vingt-six prépositions spatiales).

<sup>9</sup> Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Livre de Poche, 1999, p. 111.

de l'ekphrasis dans ces textes, si les objets, les mondes et les personnages peints par le poète échappent notre compréhension ?

### 3. L'EKPHRASIS DANS LES ILLUMINATIONS

#### *Antique*

Gracieux fils de Pan ! Autour de ton front couronné de fleurettes et de baies tes yeux, des boules précieuses, remuent. Tachées de lies brunes, tes joues se creusent. Tes crocs luisent. Ta poitrine ressemble à une cithare, des tintements circulent dans tes bras blonds. Ton cœur bat dans ce ventre où dort le double sexe. Promène-toi, la nuit, en mouvant doucement cette cuisse, cette seconde cuisse et cette jambe de gauche<sup>1</sup>.

*Antique* figure au septième feuillet du manuscrit autographe : il s'agit d'un poème d'un bloc qui « ne s'écart[e] nullement de la norme littéraire, régulièrement ponctuée et distribuée, dépourvue d'effets spectaculaires<sup>2</sup> ». Si Bouillane de Lacoste affirme que « de la sculpture il n'est pas question dans les *Illuminations*<sup>3</sup> », *Antique* prouve le contraire : le texte est l'ekphrasis d'une statue. Comment pouvons-nous le comprendre ?

\*\*\*

D'abord, il faut analyser le titre : en l'absence d'un déterminant, « antique » peut se lire comme un substantif ou comme un adjectif<sup>4</sup>. Si, dans un sens général, « antique » est « opposé à moderne » et il « ne se dit qu'en parlant des choses qui sont d'un temps fort reculé<sup>5</sup> », le terme peut aussi désigner un objet d'art. Comme adjectif, selon Littré, qui en fait une question de style, « antique » est l'objet « ayant le caractère des productions de l'antiquité<sup>6</sup> ». D'après le *Dictionnaire de l'Académie*, l'adjectif évoque, « dans un sens d'éloge [...] le caractère de beauté semblable à celui que nous offrent les ouvrages de l'antiquité<sup>7</sup> ». Ensuite, les dictionnaires distinguent le substantif masculin du

---

<sup>1</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 294.

<sup>2</sup> Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, op. cit., p. 291.

<sup>3</sup> Bouillane de Lacoste, *Rimbaud et le problème des Illuminations*, op. cit., p. 218.

<sup>4</sup> À cet égard, André Guyaux nous dit que : « Dans les titres des *Illuminations*, la distinction entre le substantif et l'adjectif substantivé n'a plus guère de sens : *Mystique*, *Barbare*, *Métropolitain* ou *Antique* n'ont peut-être ni l'une ni l'autre de ces deux natures, substantivale ou adjectivale, et la raison en est que si la nature de substantif est la plus proche de ce qui convient à ces titres et dont le mot-titre est revêtu par le rôle qui lui est imparti, la nécessité d'une nature, d'une nature substantivale en particulier, s'estompe dès lors que le rôle de titre est imparti ». André Guyaux, *Poétique du Fragment*, op. cit., p. 229.

<sup>5</sup> Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie française*, op. cit., t. I, p. 78.

<sup>6</sup> Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., t. I, p. 157.

<sup>7</sup> Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie française*, op. cit., p. 78. Quant à cette « beauté », dans leurs définitions, le TLFi et le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* proposent : « la perfection physique et morale qu'on attribue aux anciens, à leurs ouvrages ». Pierre Larousse, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, op. cit., t. I, p. 452.

substantif féminin. Au masculin, Littré définit comme « antique » « L'ensemble des ouvrages des artistes de l'ancienne Grèce et de l'ancienne Italie<sup>1</sup> », tandis que le TLFi reste plus vague et qualifie le terme comme l'« Ensemble des productions artistiques ou littéraires héritées de l'Antiquité<sup>2</sup> ». Le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* tranche cette ambiguïté et confirme le rapport entre le terme « antique » et une culture iconographique et plastique précise : « On a appelé *antiques* les chefs-d'œuvre de la plastique chez les Grecs et les Romains, pour les distinguer des antiquités, objets plus vulgaires et sans valeur artistique ayant servi aux anciens peuples, qu'on désigne d'une façon générale sous le nom d'*antiquité*<sup>3</sup> ». Or, l'emploi du substantif féminin est encore plus révélateur. Si tous les dictionnaires définissent une « antique » comme « Ce qui nous reste de l'antiquité, armes, médailles, statues, vases, etc.<sup>4</sup> », le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, en citant le *Manuel des Étrangers* de Domergue<sup>5</sup>, nous révèle que :

*Antique* paraît devoir le genre féminin au mot féminin *statue*, que l'esprit a d'abord considéré. A l'aspect de l'Apollon du Belvédère et de la Vénus de Médicis, on s'est écrié : Voilà de *belles statues antiques*, et puis, pour abrégé une expression que l'admiration mettait sans cesse dans la bouche on a dit : Voilà des *belles antiques*. Tel est l'usage et la raison de l'usage<sup>6</sup>.

Non sans ambiguïté, le titre présente l'idée d'une statue et d'un contexte culturel précis, et le texte, par l'ekphrasis, semble présenter la description détaillée de cette œuvre d'art. Pensons aux éléments lexicaux du texte, comme le vocabulaire iconographique et plastique<sup>7</sup>, le lexique des parties

---

<sup>1</sup> Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., t. I, p. 157.

<sup>2</sup> Voir : <https://www.cnrtl.fr/definition/antique>.

<sup>3</sup> Pierre Larousse, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, op. cit., t. I, p. 452. En commentant ce passage, le rédacteur de l'article n'hésite pas à exprimer ses réserves :

Après ces lignes du grammairien, on peut se demander encore ce qu'il aurait répondu à celui qui, au lieu de le mettre face à une statue, d'un objet féminin, lui aurait présenté un vase ou tout autre objet masculin. L'Académie étant la seule autorité qui ait droit de résoudre les questions insolubles, nous attendrons patiemment sa prochaine édition.

Cependant, l'Académie ne semble pas avoir répondu à l'appel : dans la septième édition publiée en 1878, dans son emploi de substantif féminin, *antique* « se dit des monuments curieux qui nous sont restés de l'antiquité, comme médailles, statues, agates, vases, etc. ». Voir : Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie française*, op. cit., t. I, p. 78.

<sup>4</sup> Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., t. I, p. 157.

<sup>5</sup> Urbain Domergue, *Manuel des Étrangers*, Paris, Imprimerie de Guilleminet, 1805.

<sup>6</sup> Pierre Larousse, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, op. cit., t. I, p. 452.

<sup>7</sup> Selon Louis Forestier, « Pan » est un « fréquent motif iconographique ». Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes – Correspondance*, éd. Louis Forestier, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992, p. 506. À cet égard, considérons l'article sur l'iconographie de Pan dans *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* : Pierre Larousse, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, op. cit., t. XII, p. 102. Ensuite, la « grâce » est avec la « force » un attribut de la statuaire antique. Voir : Pierre Larousse, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, op. cit., t. VIII, p. 1420.

du corps qui composent le blason<sup>1</sup>, le lexique des couleurs<sup>2</sup> et celui de l'énumération<sup>3</sup> qui dirige le regard. Sur le plan du discours, nous remarquons l'utilisation de l'« écriture artiste » (pensons à l'absence de liaison entre les phrases, à l'utilisation de la spatialisation<sup>4</sup> et de l'article indéfini<sup>5</sup>) qui exprime le mouvement du regard du poète sur la sculpture. De plus, l'effet de réel se réalise dans le passage des adjectifs possessifs, qui « rendent au personnage appelé ce qui constitue les parties de son corps », aux adjectifs démonstratifs qui « rattachent l'objet partiel à la vision<sup>6</sup> ». Enfin, considérons les manifestations du « contexte subjectif<sup>7</sup> » qui mettent en évidence la présence du sujet dans la description. Ainsi, pensons au vocatif qui ouvre le dialogue et contient le jugement du poète (« Gracieux »), aux éléments qui révèlent une sensorialité qui transcende la vue<sup>8</sup> et aux comparaisons qui témoignent d'une élaboration subjective<sup>9</sup>. Enfin, pensons à l'ordre final (« Promène-toi ») qui exprime l'intention du sujet qui, jusqu'à ce moment, ne semblait être qu'un spectateur. Comme l'invocation dans *Niobé* de Gautier (1838), l'interrogation sans réponse dans la *Statue* de Hugo (1840) et le dithyrambe de *À Vénus de Milo* de Banville (1842), *Antique* semble appartenir à une tradition de textes qui se présentent comme un éloge lyrique à la statue admirée. Prenons, par exemple, le poème de Banville qui commence par un vocatif (« Ô Vénus de Milo »), décrit les différentes parties du corps dans un sens descendant<sup>10</sup> et, contrairement au poème de Rimbaud, se termine par le désir du poète de se transformer en pierre dans les jambes de la statue aimée<sup>11</sup>. Comme pour ces textes, *Antique* rappelle la notion d'« enargeia » : l'ekphrasis doit montrer un objet que l'on est censé reconnaître, et donc, éveiller les souvenirs du lecteur, qui doit reconstruire mentalement l'image pour contribuer à l'effet général du poème.

<sup>1</sup> Dans l'ordre : « front », « yeux », « joues », « crocs », « poitrine », « bras », « ventre », « cuisse » et « jambe ».

<sup>2</sup> Songeons aux « lies brunes » et aux « bras blonds ». Au sujet de ces derniers, Brunel avance l'hypothèse suivante : « il s'agit moins de la couleur du poil que du hâle de la peau, ou de la lumière solaire sur les "bras blancs" attendus s'il ne s'agit que d'une statue. Rimbaud a sans doute joué sur le glissement d'une expression (bras blancs) sur l'autre (bras blonds) ». Pierre Brunel, *Éclat de violence, pour une lecture comparatiste des Illuminations*, Paris, José Corti, 2004, p. 139.

<sup>3</sup> Le texte présente deux formes d'énumération par le biais des mots « seconde » et « gauche ».

<sup>4</sup> Nous comptons trois compléments de lieu, à savoir « autour de », « dans tes bras », « dans ce ventre ».

<sup>5</sup> Nous identifions l'utilisation particulière de l'article indéfini dans « des boules », « des tintements ».

<sup>6</sup> Arthur Rimbaud, *Illuminations*, éd. André Guyaux, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Langages », 1985, p. 198-199.

<sup>7</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, t. I, 1966, p. 264.

<sup>8</sup> La circulation de sons exprimée par le terme « tintements » (et évoquée par l'allitération), qui est associé à la « cithare » dans la phrase précédente et au « cœur » qui « bat » dans la phrase qui suit, compose une métaphore qui combine les sens de la vue, de l'ouïe et du toucher.

<sup>9</sup> Les « boules précieuses » révèlent-elles la vérité sur la matière qui compose les yeux ? En ce qui concerne la phrase « ta poitrine ressemble à une cithare », Guyaux écrit que : « La métaphore a d'abord un effet visuel, au stade d'une comparaison : une forme, celle de la cithare et des cordes, évoque l'autre, celle de la poitrine et des côtes ». Arthur Rimbaud, *Illuminations*, éd. André Guyaux, op. cit., p. 200.

<sup>10</sup> Dans l'ordre : « front », « paupière », « bouche », « seins », « bras » et « ventre ». Théodore de Banville, *Les Cariatides*, op. cit. p. 225

<sup>11</sup> Dans les deux derniers vers : « Et vous m'étaleriez votre ventre indompté, / Pour y dormir un soir comme un amant sculpté ! ». *Ibid.*



\*\*\*

Cependant, le « fils de Pan » est inconnu dans la mythologie<sup>1</sup> et sa description ne correspond à aucun personnage du patrimoine mythologique. « Pan » est la seule entité explicitement évoquée dans le texte et semble différent de son « fils ». La *Nouvelle Mythologie de la jeunesse*, que Rimbaud pouvait consulter à la Bibliothèque municipale de Charleville, écrit qu'il est le « dieu des campagnes » et que les « poètes le représentent avec un visage enflammé, des cornes sur la tête, des rides sur le front, la poitrine couverte d'étoiles, sans poil dans la partie supérieure du corps, les cuisses velues et des pieds de bouc<sup>2</sup> ». D'après le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, il est le « dieu lascif par excellence [...] il est le chef des satyres et des faunes<sup>3</sup> ». De cette façon, certains critiques<sup>4</sup> identifient le « fils de Pan » avec le faune<sup>5</sup>. Cette hypothèse est renforcée par la relation qu'*Antique* présente avec *Tête de faune*<sup>6</sup>, un poème que Rimbaud écrit sans doute en 1871<sup>7</sup> : en effet, la « lèvre » « Brunie et sanglante ainsi qu'un vin vieux » et les « dents blanches » du « faune effaré » offrent une correspondance significative avec les « joues » « tachées de lies brunes » et les « crocs [qui] luisent » dans *Antique*. Même si les satyres sont généralement associés à la mythologie grecque et les faunes à la mythologie latine, les deux personnages sont « souvent confondus<sup>8</sup> » et leur apparence oscille entre une configuration plus animale et une configuration plus humaine<sup>9</sup> : ils sont normalement velus, dotés de cornes, d'oreilles mobiles, de pieds de bouc et parfois d'une queue<sup>10</sup>. En revanche, Steve

---

<sup>1</sup> Dans la *Nouvelle Mythologie de la jeunesse* (1872) que Brunel cite : « Il y est question d'une fille de Pan, fruit de l'union du dieu de l'Arcadie et de la nymphe Écho ». Pierre Brunel, *Éclat de violence, pour une lecture comparatiste des Illuminations*, op. cit., p. 138.

<sup>2</sup> P.N. Rougeron, *Nouvelle Mythologie de la jeunesse* (1827) citée par Brunel (*Ibid.*). La description de Pan est présente dans la poésie de l'époque, pensons au poème *Pan* dans le premier recueil de Leconte de Lisle (*Poèmes antiques*, 1842) : « Pan d'Arcadie, aux pieds de chèvre, au front armé / De deux cornes, bruyant, et des pasteurs aimé, / Emplit les verts roseaux d'une amoureuse haleine [...] La peau du lynx revêt son dos ; sa tête est ceinte / De l'agreste safran, de la molle hyacinthe ». Cf. Dans *Soleil et Chair*, Rimbaud évoque les « longs pieds de chèvre » de Pan. Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 41.

<sup>3</sup> Pierre Larousse, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, op. cit., t. XII, p. 102.

<sup>4</sup> Comme Antoine Fongaro : cf. Antoine Fongaro, « Fémur, cuisse et double sexe », *De la lettre à l'esprit, Pour lire Illuminations*, Paris, Champion, 2004, p. 141-149.

<sup>5</sup> Le faune est un personnage très présent dans la littérature de l'époque : pensons au poème d'Albert Méral *À une tête de faune* dans *Avril, mai, juin* (1863), à *Sous-bois* d'Albert Glatigny dans *Joyeusetés galantes* (1866), à *La Comédie* de Banville parue dans *Le Parnasse Contemporain* (1869) et *Le Faune. Le Poème* de Victor Laprade (1870).

<sup>6</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 165.

<sup>7</sup> Comme le rappelle Guyaux, « aucune des deux versions n'est datée ». *Ibid.*, p. 871.

<sup>8</sup> Pierre Larousse, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, op. cit., t. VIII, p. 144. Dans *Le Satyre* de Victor Hugo (1852), les termes de « satyre » et de « faune » sont confondus : « Un satyre habitait l'Olympe, retiré / [...] Qu'était-ce que ce faune ? On l'ignorait ».

<sup>9</sup> « Ce que la conception des satyres avait de hideux et de repoussant s'adoucit cependant avec le temps, et les représentations les plus modernes ne nous offrent plus ces formes bestiales qui dominent dans celles des premiers âges ; leurs traits prennent de plus en plus l'expression de la jeunesse et de la douceur ». Pierre Larousse, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, op. cit., t. I, p. 255.

<sup>10</sup> Hugo, comme Méral, décrit le faune comme l'« homme-chèvre », le « songeur velu » dont « la face » est « effrontée et cornue ». Glatigny confirme la « face cornue » et Laprade les « pieds de chèvre ».

Murphy a identifié le « fils de Pan » avec Silène<sup>1</sup> : non seulement il ressemble beaucoup aux faunes et aux satyres qui le considèrent comme leur père<sup>2</sup> et avec qui ils participent aux cortèges de Dionysos, mais il est, d'après Pierre Grimal et Littré, le « fils de Pan<sup>3</sup> ». Cependant, Pierre Grimal manifeste aussi l'incertitude de cette information : Silène peut être le fils de Pan, mais aussi celui « d'Hermès, et d'une nymphe, ou bien l'on prétendait qu'il était né des gouttes du sang d'Ouranos lors de la mutilation par Cronos<sup>4</sup> ».

Comme le dit Antoine Raybaud, si le poème « semble annoncer, d'entrée, son objet<sup>5</sup> », la créature reste très ambiguë. Dans un premier temps, dans le vocatif, l'adjectif « Gracieux » se heurte à la laideur typique de Pan et de Silène<sup>6</sup>. Puis, la description commence par le « front » et ne mentionne ni cornes ni oreilles, le corymbe est un élément du cortège de Dionysos et n'est donc pas un facteur discriminant, et la description de la poitrine ne mentionne ni étoiles ni traces de poils. Concernant la partie inférieure du corps, le poète ne mentionne aucune queue et, comme le souligne Stamos Metzidakis, le terme « jambe » et « cuisse » ne sont spécifiques ni à l'homme ni à l'animal<sup>7</sup>. Aucun de ces personnages mythologiques n'explique la présence du « double sexe » que Guyaux fait correspondre à Hermaphrodite<sup>8</sup> : ainsi, le critique inscrit le poème de Rimbaud dans une tradition de textes poétiques qui traitent de l'Hermaphrodite<sup>9</sup>. Cependant, la statue que décrit Rimbaud « ne saurait se confondre avec Hermaphrodite<sup>10</sup> » : d'une part, sa descendance est explicite dans son nom<sup>11</sup>, et d'autre part, hormis le « double sexe », il ne présente aucune correspondance physique avec le « fils de Pan ».

---

<sup>1</sup> Steve Murphy, *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, Lyon, Presses universitaires de Lyon et Paris, Éditions du CNRS, 1990, p. 174. D'après le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* : « Les poètes le représentent comme de petite taille, mais gros et ventru, ayant les oreilles, la queue et quelquefois les jambes d'un bouc, tenant un bâton ou un thyrses pour se soutenir, quelquefois monté sur un âne ». Pierre Larousse, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, op. cit., t. XIV, p. 715. Silène apparaît dans *La Comédie* de Banville, un poème qui figure dans la deuxième livraison de *Le Parnasse contemporain* (1868) : « Et Silène endormi, ronflant comme une lyre / Sur son âne pensif qui marche de travers ».

<sup>2</sup> *Grand Larousse encyclopédique*, Paris, Librairie Larousse, 1964, t. IX, p. 827

<sup>3</sup> Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine* (1951), Paris, P.U.F., rééd. 1982, p. 422, et Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., t. IV, p. 1942.

<sup>4</sup> Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, op. cit., p. 422.

<sup>5</sup> Antoine Raybaud, *Fabrique d'Illuminations*, Paris, Seuil, 1989, p. 13.

<sup>6</sup> Pierre Grimal écrit que « Silène était fort laid » et que « la figure barbue » de Pan « a une expression de ruse bestiale, toute plissée, le menton fort saillant ». Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, op. cit., p. 342-422. Je ne peux pas suivre Steve Murphy quand il écrit que Silène est « Gracieux » mais « par antiphrase seulement, parce qu'il était fort laid » : l'ironie ne fait pas partie du texte. Voir : Steve Murphy, *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, op. cit., p. 174.

<sup>7</sup> Stamos Metzidakis, *Repetition and Semiotics : Interpreting prose poems*, Birmingham, Summa Publications, 1986, p. 64.

<sup>8</sup> André Guyaux, « Antique, à la rencontre des symbolistes et des décadents », dans *Rimbaud, le poème en prose et la traduction poétique*, sous la direction de Sergio Sacchi, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1988, p. 95.

<sup>9</sup> Dans cette tradition, le critique considère des poèmes comme *Contralto* de Gautier (1849), *Hermaphrodite* de Banville (1858), *l'Hermaphrodite* de Swinburne (1866) et *l'hermaphrodite* du *Chant II* de *Maldoror* (1869).

<sup>10</sup> Pierre Brunel, *Éclat de violence, pour une lecture comparatiste des Illuminations*, op. cit., p. 141.

<sup>11</sup> Hermaphrodite est le fils d'Hermès et d'Aphrodite.

Le personnage de Rimbaud est donc traversé par un conflit d'isotopies discordantes. Avant tout, considérons l'opposition entre la « grâce » et la « force », à savoir les deux principes esthétiques de l'art grec. La « grâce », qui se manifeste dans les formes rondes et qui est associée au féminin<sup>1</sup>, émerge dans la longue phrase après le vocatif : nous constatons une série d'éléments ronds (« baies », « yeux », « boules ») et un diminutif (« fleurettes ») qui atténue l'idée de violence associée à la couronne dionysiaque. Au contraire, le rythme en dégradation des deux phrases suivantes renforce le contraste de couleur (le rouge et le blanc) et le caractère agressif des éléments évoqués : le vin et les « crocs » sont des symboles de lascivité et d'animalité<sup>2</sup>. Ensuite, nous observons une opposition entre les éléments dionysiaques et apolliniens. Comme le résume Brunel :

Le climat du poème en prose de Rimbaud est très nettement dionysiaque : une couronne végétale (le corymbe) autour du front, des taches de lies de vin sur les joues. [...] Tout d'ailleurs n'est pas dionysiaque. La cithare apollinienne, invention d'Hermès et don fait à son grand frère pour compenser le vol de ses troupeaux, semble étrangère à la musique dionysiaque, dominée par la flûte<sup>3</sup>.

Mais pensons surtout à l'opposition entre masculin et féminin, qui se manifeste explicitement par le « double sexe<sup>4</sup> » et, plus discrètement, par l'« hermaphrodisme grammatical » qui contamine le texte :

D'un côté "fleurettes, baies, boules, lies, joues", avec leurs adjectifs, de l'autre "remuent, se creusent, lisent, circulent" : le *e* féminin tantôt *circule* après voyelle (donc pour l'œil), tantôt *tinte* après consonne liquide ou spirante ; il passe ensuite à un singulier "double" ("ventre, sexe, cuisse, cuisse, jambe"). Cet hermaphrodisme grammatical – puisque le sujet est "fils de Pan" – constitue la seconde structure du texte, et la plus évidemment symbolique [...] le sujet masculin semble envahi par ce féminin de la langue. Cela commence avec l'inflexion d'un suffixe, "fleurettes", qui infléchit la portée de l'épithète initial, « gracieux ». Mais le moment de bascule est une apposition qui se glisse entre le sujet et le verbe en changeant de genre, et en introduisant l'appel de cette rime intérieure que j'ai mentionnée : "tes yeux, des boules précieuses, remuent"<sup>5</sup>.

Nous pouvons donc inférer que, à l'entrée et à la sortie de la description, « Pan » (dont l'étymologie signifie « tout » et est le « symbole » de l'univers<sup>6</sup>) et le « double sexe » expriment la

<sup>1</sup> Pierre Larousse, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, op. cit., t. VIII, p. 1420

<sup>2</sup> D'après le *Dictionnaire de l'Académie*, « croc » se dit de « Certaines dents pointues de quelques animaux ». Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie française*, op. cit., t. I, p. 447.

<sup>3</sup> Pierre Brunel, *Éclat de violence, pour une lecture comparatiste des Illuminations*, op. cit., p. 144.

<sup>4</sup> Le « double sexe » apparaît dans le texte avec une certaine vigueur : il figure dans l'alexandrin qui se détache rythmiquement du reste du texte, le mot « double » rompt la série de monosyllabes de la phrase et « sexe », comme le dit Raybaud, est le terme le plus « inconvenant » sur le plan phonétique. Voir : Antoine Raybaud, *Fabrique d'Illuminations*, op. cit., p. 14.

<sup>5</sup> Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, op. cit., p. 293.

<sup>6</sup> « Pan est un mot grec qui signifie *tout* ; de là vient que les anciens regardoient ce dieu comme le symbole de l'univers ». *La Nouvelle mythologie de la jeunesse* citée par Brunel. Pierre Brunel, *Éclat de violence, pour une lecture*

nature totalisante d'un être divisé entre des isotopies contradictoires. Si, comme le dit Jean-Marie Gleize, l'effort de Rimbaud consiste à empêcher à l'image de se former<sup>1</sup>, c'est que le poète utilise habilement ses connaissances iconographiques et ses compétences linguistiques pour fabriquer son « Antique », c'est-à-dire la récréation subjective et irréaliste d'un être qui répond à la nostalgie d'un monde antique et idéalisé<sup>2</sup>. Ainsi, ce n'est pas par « délire critique<sup>3</sup> » que nous ne reconnaissons pas dans le « fils de Pan » une créature précise. Le poète déjoue l'attente du lecteur et l'empêche d'associer la description du « fils de Pan » à un personnage mythologique connu et normalisé par la tradition littéraire : il en résulte un de ces « Corps sans prix, hors de toute race, de tout monde, de tout sexe, de toute descendance !<sup>4</sup> »

\*\*\*

Cependant, si Rimbaud décrit une statue, comment peut-elle posséder la vie ? Il faut tout d'abord discerner deux phases : la première, qui va du « front » au « cœur » et qui est associée à l'adjectif possessif, révèle un « mouvement intérieur [...] un magnétisme [...] une électricité du corps, musicale<sup>5</sup> ». L'expansion de ce mouvement, qui est exprimée par les verbes « remuent », « se creusent », « circulent », se réalise également sur le plan syntaxique. En effet, nous passons du mouvement imperceptible des yeux qui survient à la fin d'une phrase avec apposition du sujet, aux deux phrases courtes exprimant les étapes successives d'un même mouvement<sup>6</sup>, aux « tintements » qui « circulent » d'une phrase à l'autre comme de la « poitrine » aux « bras ». À cela, il faut associer l'expansion de la consonne « t » qui converge dans le mot « tintements », à savoir « le seul où la consonne est redoublée<sup>7</sup> ». Le pouvoir synesthésique de ce mot, qui combine la vue, l'ouïe et le toucher (c'est la pulsation des veines), renforce l'idée d'un corps vivant. Le « cœur » qui « bat » est

---

*comparatiste des Illuminations*, op. cit., p. 144. Cette conception de Pan comme « symbole de l'univers » est présente dès *Soleil et Chair* : « Je regrette les temps où la sève du monde, / L'eau du fleuve, le sang rose des arbres verts / Dans les veines de Pan mettaient tout un univers ! ». Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 37.

<sup>1</sup> Jean-Marie Gleize, « 1. La mise en mouvement. Rimbaud », dans *Poésie et figuration*, sous la direction de Jean-Marie Gleize, Paris, Seuil, coll. « Pierres Vives », 1983, p. 84.

<sup>2</sup> Dans *Soleil et Chair*, la nostalgie apparaît à plusieurs reprises : « - Ô Vénus, ô Déesse ! / Je regrette les temps de l'antique jeunesse, / [...] Je regrette les temps où la sève du monde, / [...] Je regrette les temps de la grande Cybèle ». Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 37-38.

<sup>3</sup> Guyaux écrit que : « N'étant pas nommé par son nom, ou étant nommé par le nom d'un père qui n'est pas exactement le sien, il a donc pu être considéré comme énigmatique dans son identité, par analogie avec d'autres personnages des *Illuminations*, qui d'ailleurs sont plus volontiers nommés que définis. [...] Pur délire critique, dira-t-on, qui semble un effet obligé de la lecture des *Illuminations* ». André Guyaux, « *Antique*, à la rencontre des symbolistes et des décadents », art. cit., p. 95.

<sup>4</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 318.

<sup>5</sup> Arthur Rimbaud, *Illuminations*, éd. André Guyaux, op. cit., p. 200.

<sup>6</sup> Si nous pouvons observer les « crocs », c'est parce que la bouche s'ouvre et, par conséquent, les joues « se creusent ».

<sup>7</sup> Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, op. cit., p. 293.

la dernière partie du corps introduite par le possessif et révèle ainsi la vie de la créature (quel meilleur indicateur de vie que le « cœur » qui « bat » ?). Cette révélation a lieu dans l'alexandrin avec celle du « double sexe » : c'est à ce moment que la question identitaire et celle de la vie de la statue se croisent et se confondent<sup>1</sup>. D'où le paradoxe : c'est au moment où l'ambiguïté iconographique et anatomique de la statue est maximale que le poète manifeste sa vie.

La deuxième phase du mouvement est en revanche associée à l'adjectif démonstratif et va du « ventre » à la « jambe de gauche ». Comme le résume Albert Py : « le mouvement intérieur du sang et du cœur semble donner le branle à la statue tout entière, et se manifester dans une marche remarquablement ralentie par la fragmentation de la perception visuelle en trois temps<sup>2</sup> ». Cependant, la présence de trois compléments (« cette cuisse, cette seconde cuisse et cette jambe de gauche ») « n'est pas dans la norme d'une désignation des membres qui vont par paire<sup>3</sup> ». Par conséquent, certains critiques, comme Pierre Brunel<sup>4</sup>, voient dans la « jambe de gauche » la clé pour résoudre le problème identitaire de la statue, d'autres comme Claude Jeancolas, s'appuyant sur le *Dictionnaire érotique* de Delvau (1864), l'identifie au membre viril<sup>5</sup>. Cependant, je crois avec Guyaux que Rimbaud crée l'illusion du déplacement horizontal en associant les deux membres inférieurs à une structure à trois compléments : de cette façon, le poète anticipe l'esthétique de la suggestion de l'école symboliste. Comme le dit le critique :

Le groupe de trois compléments, simplement parce qu'ils sont trois, que la *cuisse* est normalement une partie de *la jambe* et qu'ici la *jambe* semble s'ajouter comme un troisième membre, évoque, comme pour l'apprivoiser, le mouvement désiré, comme si un membre se décollait du corps, à la manière du hanchement dans la statuaire antique<sup>6</sup>.

Ce mouvement est également stimulé par une structure rythmique qui tend vers l'impair et la dissymétrie : si, dans un premier temps, la phrase semble reconstruire l'alexandrin de la phrase

---

<sup>1</sup> Selon Guyaux : « Le ventre est au milieu d'un nœud gordien doublement occupé par le cœur au début et le sexe à la fin, se côtoyant ou se confondant dans le même ventre ». Arthur Rimbaud, *Illuminations*, éd. André Guyaux, op. cit., p. 200.

<sup>2</sup> Arthur Rimbaud, *Illuminations*, éd. Albert Py, Paris, Droz, 1969, P. 100.

<sup>3</sup> André Guyaux, *Duplicités de Rimbaud*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1991, p. 102.

<sup>4</sup> Brunel identifie le « fils de Pan » à l'être *androgunon* dont parle Aristophane dans *Le Banquet* de Platon : « ces êtres doubles avaient quatre mains, "et des jambes en nombre égal à celui des mains", deux visages à l'opposé l'un de l'autre, quatre oreilles et un sexe double ». Ainsi, pour le critique : « dans le système de redoublement qui correspond à celui de l'être double, il y a quatre membres inférieurs. Le regard va du haut des deux premiers vers le bas du troisième. L'énumération reste alors suspendue ». Pierre Brunel, *Éclat de violence, pour une lecture comparatiste des Illuminations*, op. cit., p. 146.

<sup>5</sup> Pas entièrement convaincu, Jeancolas ajoute : « Plus simplement, alors que les cuisses évoquent la part animale de Pan, la jambe évoque l'homme, la part humaine de Pan ». Claude Jeancolas, *Rimbaud, L'œuvre commentée*, Paris, Textuel, 2000, p. 340.

<sup>6</sup> Arthur Rimbaud, *Illuminations*, éd. André Guyaux, op. cit., p. 202.

précédente (« Promène-toi, la nuit, en mouvant doucement »)<sup>1</sup>, elle se fragmente en un syntagme de trois syllabes (« cette cuisse »), puis en un de six (« cette seconde cuisse ») et se termine par un syntagme de sept syllabes (« et cette jambe de gauche »). Enfin, il faut souligner l'importance du mot qui clôt le poème, à savoir « gauche », qui, en plus d'exprimer l'énumération, peut aussi indiquer « ce qui est de travers » et « sans grâce<sup>2</sup> ». Le dernier mot du texte est donc associé au premier (« Gracieux ») pour renforcer l'impression de déséquilibre et de déplacement de la statue antique.

La statue rompt sa verticalité quand elle est appelée au mouvement par l'impératif (« Promène-toi ») et quand la dimension de la « nuit » apparaît, source de mystère et de confusion. En altérant la perception visuelle du poète, la nuit est souvent la source d'expériences magiques dans les *Illuminations*. Songeons au voyage tortueux du « Corbillard de mon sommeil<sup>3</sup> » dans *Nocturne Vulgaire* et aux « fantômes du futur luxe nocturne » dans *Vagabonds*, que le poète présente comme une « distraction vaguement hygiénique<sup>4</sup> » pour échapper à la misère et au sentiment d'échec. Comme dans ces deux textes, la nuit transforme l'expérience visuelle du sujet et lui permet une fugue momentanée de la réalité. Mais, en plus de favoriser l'illusion du déplacement de la statue, l'obscurité nocturne est-elle ce qui empêche le poète de reconnaître l'identité de la créature et d'y voir une cohérence nouvelle et subjective, qui correspond à ses aspirations poétiques les plus intimes ?

Enfin, pour bien comprendre la nature de cette ekphrasis, il faut la comparer au poème copié dans le feuillet, à savoir *Being Beauteous*<sup>5</sup>. Dans un premier temps, ce poème est la « Vision » d'une créature absolument méconnaissable (« un Être de beauté ») qui, après une métamorphose « sur le chantier » du texte, devient une « mère de beauté », et donc, une entité qui manifeste un rapport intime, sensible et spirituel avec le sujet. Dans un deuxième temps, comme dans *Antique*, les plans de la fiction et celui de la réalité semblent se mêler : la description du « corps adoré » atteint un tel degré de « présence », qu'il traverse l'espace de la représentation et nous entraîne dans une métamorphose impossible. Dans ces deux textes, l'ekphrasis est le moyen qui permet au poète de raconter le rêve utopique d'une transformation sensible qui nous arrache à une vision idéologique et codifiée du monde, représentée sans doute par la culture occidentale et la foi chrétienne. C'est dans

---

<sup>1</sup> Comme le note le critique, « la structure des deux dernières phrases est la même » : « Ton cœur bat » est associé à « Promène-toi » pour la référence à la deuxième personne, « ce ventre » est associé à « cette cuisse » pour le recours au démonstratif. *Ibid.*

<sup>2</sup> Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., t. II, p. 1843-1844.

<sup>3</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 307.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 303. En rapprochant « les fantômes du futur luxe nocturne » aux « fantômes » dans *Ville (II)* (« Et une heure je suis descendu dans le mouvement d'un boulevard de Bagdad où des compagnies ont chanté la joie du travail nouveau, sous une brise épaisse, circulant sans pouvoir éluder les fabuleux fantômes des monts où l'on a dû se retrouver ») Albert Henry écrit que : « Des deux côtés, il faut, semble-t-il, entendre par fantôme "création de l'imagination, être ou, plus encore, ici élément du paysage, du décor", création "vaine" ». Albert Henry, *Contributions à la lecture de Rimbaud*, op. cit., p. 87. D'ailleurs, les deux expressions figurent dans le même feuillet (seizième).

<sup>5</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 294.

ce sens qu'il faut entendre la « Promesse » du « Génie », autre personnage merveilleux des *Illuminations* : « Arrière ces superstitions, ces anciens corps, ces ménages et ces âges. C'est cette époque-ci qui a sombré !<sup>1</sup> ».

\*\*\*

*Antique* adopte le système de l'ekphrasis et le détourne de deux manières. Dans un premier temps, si le titre nous présente un contexte mythologique précis, la créature ne semble pas y correspondre : le programme de « dé-représentation<sup>2</sup> », selon les mots de Raybaud, construit un « Être de beauté » qui incarne toutes les qualités d'un monde antique rêvé par le poète. Dans un deuxième temps, si le titre nous prépare à la description d'une statue, cette dernière manifeste sa vie et semble même se déplacer : ainsi, le poème est d'un bloc compact pour représenter la fusion de ces deux mouvements dans un seul processus imaginaire. La fonction de l'ekphrasis dans ce poème est de créer une double attente que le poète viole de manière subtile et systématique : c'est de cette façon que Rimbaud donne vie, « sous nos yeux », à un personnage mythique qui appartient à son imagination. Si l'« enargeia » nécessitait la contribution de l'auditeur pour réussir, Rimbaud demande au lecteur une contribution d'un autre type : abandonner les savoirs donnés pour reconstruire notre expérience du monde à partir de nos désirs. Dans cette ekphrasis, Rimbaud semble répondre à la célèbre locution « *Le grand Pan est mort*<sup>3</sup> », c'est-à-dire : « le monde ancien n'existe plus, il est menacé par l'éclosion d'un monde nouveau ». Rimbaud met en scène le « fils de Pan », à savoir une entité qui, en conservant un lien avec la « première Beauté<sup>4</sup> », est capable d'offrir l'expérience d'un nouveau rapport au monde et à l'amour.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>2</sup> Antoine Raybaud, *Fabrique d'Illuminations*, op. cit., p. 13.

<sup>3</sup> Comme le dit *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, La légende est racontée par Plutarque, puis par Rablais et Pierre-Joseph Proudhon. Pierre Larousse, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, op. cit., t. I, p. 102.

<sup>4</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 42.

## Les Ponts

Des ciels gris de cristal. Un bizarre dessin de ponts, ceux-ci droits, ceux-là bombés, d'autres descendant ou obliquant en angles sur les premiers, et ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal, mais tous tellement longs et légers que les rives, chargées de dômes, s'abaissent et s'amoindrissent. Quelques-uns de ces ponts sont encore chargés de mesures. D'autres soutiennent des mâts, des signaux, de frêles parapets. Des accords mineurs se croisent, et filent, des cordes montent des berges. On distingue une veste rouge, peut-être d'autres costumes et des instruments de musique. Sont-ce des airs populaires, des bouts de concerts seigneuriaux, des restants d'hymnes publics ? L'eau est grise et bleue, large comme un bras de mer. — Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie<sup>1</sup>.

Entre le feuillet quatorze et quinze du manuscrit, entre *Ouvriers* et *Ville*, *Les Ponts* participe de l'esthétique urbaine des *Illuminations* : cependant, ce poème présente une unicité que nous voudrions mettre en lumière. Tout d'abord, il est nécessaire de signaler les éléments formels et typographiques qui marquent les mouvements, différents mais solidaires du texte qui, comme *Antique*, présente la continuité d'un seul bloc. Le premier élément est le tiret typographique, c'est-à-dire un signe de ponctuation répandu dans les *Illuminations* qui, dans ce poème, isole la dernière phrase du reste du texte. Ainsi, le poème présente une double délimitation : si nous considérons l'ensemble du texte, il est délimité par les deux « ciel » (le premier au pluriel et le second au singulier), tandis que, si nous considérons le texte à l'intérieur du tiret, il est délimité par les deux notations de la couleur grise (« Des ciels gris de cristal » et « L'eau est grise et bleue »). Le deuxième élément est syntaxique : d'abord, la deuxième phrase du texte est d'une longueur et d'une complexité considérables (elle est composée de quarante-cinq mots, sept virgules et un point) et représente un peu moins de la moitié du texte (quarante-cinq mots sur cent quatorze). En revanche, la deuxième partie du texte est composée d'une syntaxe simple et essentielle et elle est formée de six phrases qui suivent un rythme ternaire<sup>2</sup>, à la différence de la première partie qui suivait un rythme binaire<sup>3</sup>. Comme nous le verrons, ces distinctions formelles répondent à des différences importantes dans la substance du texte.

\*\*\*

---

<sup>1</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 300.

<sup>2</sup> Songeons à : « des mâts, de signaux, de frêles parapets [...] On distingue une veste rouge, peut-être d'autres costumes et des instruments de musique [...] Sont-ce des airs populaires, des bouts de concerts seigneuriaux, des restants d'hymnes publics ? ». *Ibid.*

<sup>3</sup> Pensons à : « ceux-ci droits, ceux-là bombés [...] d'autres descendant ou obliquant [...] longs et légers [...] les rives chargées de dômes s'abaissent et s'amoindrissent ». *Ibid.*



*Les Ponts* est un poème descriptif. Tout d'abord, l'incipit théorique, dont la fonction est de « faire apparaître<sup>1</sup> » l'objet, nous projette brusquement dans un système descriptif. De plus, nous remarquons l'utilisation de l'« écriture artiste », qui nous présente les différents éléments de la description comme s'ils étaient sous nos yeux : pensons à l'absence de liaison entre les parties de la description, à l'absence de présentatifs, à l'emploi particulier de l'article indéfini<sup>2</sup> et à la spatialisation<sup>3</sup>. Les adjectifs démonstratifs (« ceux-ci », « ceux-là », « ces », « ce »), ordonnant l'espace de la vision<sup>4</sup>, et les pronoms indéfinis (« Quelques-uns », « D'autres »), évoquant l'imprécision, renforcent l'« effet de présence » : l'utilisation combinée de ces deux éléments grammaticaux, offre à la description une dimension plus réelle, mais aussi subjective, qui exprime ainsi une élaboration visuelle complexe. De plus, le style est paratactique (nous comptons une seule subordonnée dans le texte), ce qui, selon Hamon, est une condition fondamentale de la description, qui doit se concentrer sur le lexique<sup>5</sup> : la variété technique du vocabulaire exprime les différents détails de la vision (pensons à la phrase « D'autres soutiennent des mâts, des signaux, de frêles parapets »). Considérons enfin le verbe « distinguer » qui, se rapportant à une « veste rouge », signifie « discerner par la vue<sup>6</sup> ».

En outre, le poème semble être la description d'une œuvre graphique : dans la première partie du texte, les « ponts » sont présentés comme des éléments d'un « bizarre dessin ». Mais qu'est-ce que c'est qu'un dessin ? Le sens de « Représentation des objets obtenues par des procédés qui se rapprochent plutôt de la peinture proprement dite » est abusif selon le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, qui définit le « dessin » au sens propre comme la « Représentation, sur une surface, de la forme et non de la couleur des objets » et « Ensemble des lignes et contours d'une figure ; [et] se dit surtout par opposition à la couleur<sup>7</sup> ». Comme le confirment les autres dictionnaires de l'époque, le terme est également utilisé dans le langage technique de l'architecture pour désigner la « Représentation, par les procédés du dessin linéaire, du plan, de la coupe et de l'élévation des bâtiments ou des tous autres objets<sup>8</sup> ».

<sup>1</sup> André Guyaux, *Poétique du Fragment*, op. cit., p. 193. Soulignons le même phénomène dans *Parade* (« Des drôles très solides ») et dans *Being Beateous* (« Devant une neige un Être de Beauté de haute taille »).

<sup>2</sup> Nous remarquons, dans l'ordre : « Des ciels », « un bizarre dessin », « Des accords », « des cordes ».

<sup>3</sup> Soulignons : « sur les premiers », « dans les autres circuits », « du haut du ciel ».

<sup>4</sup> Le TLFi précise que l'adverbe « là » est utilisé en « corrélation avec *ici* pour marquer une opposition entre deux lieux différents » et qu'il est normalement « accompagné d'un geste ». TLFi : <https://www.cnrtl.fr/definition/l%C3%A0>.

<sup>5</sup> « Le texte fait appel à la compétence lexicale du lecteur plutôt qu'à sa compétence "syntaxique", au sens le plus général du terme ». Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, op. cit., p. 44.

<sup>6</sup> Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie française*, op. cit., t. I, p. 557.

<sup>7</sup> Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, op. cit., t. VI, p. 593. Le TLFi confirme également que le dessin est : « oppos[é] à la couleur » et Littré le définit comme une : « Délinéation des figures, des contours. [...] On oppose le dessin à la couleur ». Voir : <https://www.cnrtl.fr/definition/dessin>; Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., t. II, p. 1113.

<sup>8</sup> *Ibid.* t. VI, p. 593. Cette acception est confirmée par Littré : « Terme d'architecture. Plan d'un bâtiment, d'un jardin, etc. ». Voir : Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., t. II p. 1113.

Dans la même phrase apparaît le terme de « figure », que les dictionnaires associent à l'art du dessin et à la géométrie. D'après le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, si « dans les beaux-arts [...] ce mot réservé spécialement à la désignation du corps humain ou des êtres monstrueux de pure imagination », « en géométrie [...] l'on nomme *figure* tout dessin représentant un ensemble des lignes géométriques, une surface, un solide, une projection<sup>1</sup> ». Dans *Les Ponts*, le terme correspond donc au sens de « lignes qui n'enferment point un espace<sup>2</sup> ». De plus, le terme de « figure » peut également être utilisé dans un contexte architectural, où il signifie : « Trait que l'on fait de la forme d'un bâtiment pour en lever les mesures<sup>3</sup> ». Enfin, il faut considérer le mot « ciels » : dans le contexte des beaux-arts, tous les dictionnaires considèrent « ciel » comme un terme propre au langage pictural, tandis que Larousse le définit comme la « représentation artistique du ciel » en général, et mentionne, parmi les exemples, le « ciel d'un dessin<sup>4</sup> ». Entre les deux pluriels, « ciels » et « cieux », Rimbaud choisit le premier, car, comme l'atteste le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, il en conserve le sens artistique :

Par une anomalie aussi regrettable que bizarre, le mot ciel a deux pluriels : *cieux* et *ciels*. Les distinctions des grammairiens ont trop brouillé la question qui heureusement est assez claire par elle-même. Voici la règle d'emploi de ces deux pluriels : *ciels* est un vrai pluriel, indiquant en réalité plusieurs objets de ce nom, comme des *ciels* de lit, des *ciels* de carrière, des *ciels* de tableau, etc. *Cieux* est un pluriel fictif amené, non par la pluralité réelle des objets qui portent le nom de ciel, mais par la pluralité des objets qui composent un seul ciel ; en un mot, *cieux* est un vrai singulier collectif affectant exceptionnellement la forme plurielle. D'après cela, on conçoit que le firmament, représentant un ciel unique, se dira ordinairement *cieux* au pluriel, toutefois on dira *ciels* dans ce cas, si l'on admet hypothétiquement plusieurs firmaments, plusieurs voûtes célestes<sup>5</sup>.

En plus d'exprimer le caractère graphique de la vision, ce mot, qui ouvre la description, s'oppose à « ciel » au singulier à l'autre bout du texte, qui souligne au contraire la fin de l'expérience.

Comme le souligne Brunel, nous devons donc suivre Rimbaud quand il utilise le terme « dessin » : en effet, dans cette première partie de la description, nous constatons la présence de « lignes et [de] contours » (les ponts sont définis comme « longs et légers » et s'enchevêtrent comme des lignes géométriques), l'absence de couleurs (nous verrons bientôt le rôle du « gris ») et l'utilisation d'un langage géométrique (« droits », « bombés », « obliquant », « en angle ») et architectural (« ponts », « circuits », « canal », « dômes »). C'est pourquoi cette description nous apparaît, dans un premier temps, comme antipoétique. Dans cette optique, pensons aux mots de

<sup>1</sup> *Ibid.*, t. VIII, p. 357.

<sup>2</sup> Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., t. II, p. 1669. L'Académie offre la même définition. Voir : Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie française*, op. cit., t. I, p. 747.

<sup>3</sup> *Ibid.*, t. II, p. 1670.

<sup>4</sup> Pierre Larousse, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, op. cit., t. IV, p. 287.

<sup>5</sup> *Ibid.*

Delacroix que le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* reprend dans son article sur le « dessin » : « Qu'est-ce que, en définitive, la peinture dans sa définition la plus littérale ? L'imitation de la saillie sur une surface plane. Avant de faire de la poésie avec la peinture, il faut avoir appris à faire venir les objets en avant<sup>1</sup> ».

Mais quelle est la nature réelle de ce dessin qui présente des formes bizarres, du mouvement et de la musique ? Est-il, comme le prétend Friedrich, le résultat d'une élaboration abstraite du sujet qui veut que les « choses se dénudent pour devenir pur mouvement et abstraction géométrique<sup>2</sup> » ? Un grand nombre de critiques, dont Suzanne Bernard, L. Strandby Nielson<sup>3</sup> et Vernon Philip Underwood, suivent l'intuition de Delahaye, qui voit dans *Les Ponts* un « poème londonien<sup>4</sup> » : selon l'ami de Rimbaud, c'est la vision des ponts dans la « brume » et dans la « lumière grisâtre » de la capitale anglaise qui aurait provoqué cette vision. Ainsi, aux yeux de Suzanne Bernard, « le terme de *canal* évoque Londres » et son « Regent's canal [et] Grand Junction canal », alors que « L'eau *large comme un bras de mer* est évidemment la Tamise<sup>5</sup> ». Si Delahaye prétend que Rimbaud s'est inspiré de « ponts moyenâgeux vus sur des gravures », Underwood confirme que « les dernières maisons du pont de Londres ne furent démolies qu'au XVIIIe siècle, [et] figuraient sur des gravures avec les *dômes* de la cathédrale de Saint-Paul (XVIIe siècle) et d'autres églises dont *les rives* étaient *chargées*<sup>6</sup> ». Cette lecture s'appuie généralement sur deux lettres. En septembre 1872, Verlaine, qui est à Londres avec Rimbaud, écrit à Edmond Lepelletier : « Ponts véritablement babyloniens avec des centaines de piles en fonte, grosses et hautes comme feu la Colonne et peintes en rouge-sang<sup>7</sup> ». Dans une lettre à Jean Richepin datée de 26 mars 1874, Germain Nouveau évoque une promenade londonienne avec son ami de Charleville<sup>8</sup> : « Le second soir, nous nous sommes égarés en passant la Tamise, pour avoir seulement voulu passer un autre pont, n'en finissent pas, les ponts, et combien de plus hauts de parapets qu'aux bords fleuris de la Seine<sup>9</sup> ».

L'hypothèse qui considère la brume comme l'élément déclencheur de la vision se trouve renforcée par l'identification de la ville avec celle de Londres, mais, séparée de celle-ci, elle est peu

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, t. VI p. 593.

<sup>2</sup> Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, op. cit., p. 124.

<sup>3</sup> Laus Strandby Nielsen, « L'anti-conte chez Rimbaud à travers quelques-unes de ses Illuminations », dans *Revue Romane*, vol. I, 1969.

<sup>4</sup> Ernest Delahaye, *Les Illuminations et Une saison en enfer de Rimbaud*, éd. Albert Messein, Paris, 1927, p. 91.

<sup>5</sup> Arthur Rimbaud, *Œuvres*, éd. Suzanne Bernard, op. cit., p. 498-499.

<sup>6</sup> Vernon Philip Underwood, *Rimbaud et l'Angleterre*, Paris, Nizet, 1976, p. 18-19.

<sup>7</sup> Lettre non datée (septembre 1872), dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 979. Brunel précise que « La Colonne est la Colonne Vendôme, abattue sous la Commune ». Pierre Brunel, *Éclat de violence, pour une lecture comparatiste des Illuminations*, op. cit., p. 297.

<sup>8</sup> Dans une lettre que Germain Nouveau envoie à Richepin le 26 mars, il écrit : « J'ai quitté Paris au moment où je m'y attendais le moins. Je suis maintenant, comme tu vois, avec Rimbaud ». Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 443-444.

<sup>9</sup> Lettre publiée par Jean Richepin dans *La Revue de France* en 1926 ; cité par Jean-Jacques Lefrère, *Arthur Rimbaud*, p. 659.

justifiée sur le plan textuel : suffit-il de considérer la couleur grise des « ciels » et de l'« eau » pour prouver sa présence ? Quant à l'identification de la ville, pourquoi l'« eau large comme un bras de mer » rappellerait-elle la Tamise et non la Seine ? En outre, le terme « canal » n'évoque pas seulement les canaux anglais<sup>1</sup>, et la présence des « dômes » n'implique pas la cathédrale de Saint-Paul. Enfin, l'atmosphère moyenâgeuse (« concerts seigneuriaux ») et les « mesures » suffisent-elles à révéler que Rimbaud s'est inspiré de gravures ? Comme dans les autres poèmes urbains des *Illuminations*<sup>2</sup>, il nous paraît plus plausible que les souvenirs du poète forment encore « la nourriture de [son] impulsion créatrice<sup>3</sup> » : l'identification de la ville n'est pas fondamentale pour comprendre l'expérience du sujet, et, si Rimbaud ne révèle pas la ville à l'origine de son expérience, c'est sans doute pour mieux nous faire entrer dans un monde nouveau.

À ce jour, la thèse d'André Guyaux nous semble la plus satisfaisante et la plus complète. Le critique explique que « la matière de ce support, écran profond, est aquatique, et [que] le mouvement, le reflet, est le fait de la lumière : *les circuits éclairés du canal*, formant dans l'eau des *figures*<sup>4</sup> ». Ainsi :

Les *ciels* sont déplacés. Les *ponts*, figurés. Le *crystal*, métaphore de l'eau, exprime la faculté du reflet, et *bizarre* détache du réel ordinaire le *dessin de ponts* suggéré dans tout cet espace. Dès le départ, tout est irréel puisque tout est reflet. Le ciel, en tombant dans l'eau, s'est multiplié<sup>5</sup>.

En effet, les dictionnaires confirment que le terme « cristal » est, dans un contexte poétique, utilisé comme métaphore de l'« eau limpide<sup>6</sup> » : en l'occurrence, si la transparence du cristal « exprime la faculté du reflet », son aspect de « polyèdre<sup>7</sup> » est associé à la division fragmentaire de l'image. De cette façon, « ciels » n'est pas seulement choisi comme un terme technique renvoyant au domaine de l'art graphique, mais il indique l'ensemble des « firmaments » que le poète observe sur la surface mouvante de l'eau. Si certains critiques soulignent la structure verticale du poème, qui présente des

---

<sup>1</sup> En français, un « canal » est un « Lit ou bras d'un cours d'eau » ou un « Bras de mer resserré entre deux rivages ». Voir : <https://www.cnrtl.fr/definition/canal>.

<sup>2</sup> Au sujet de *Ville*, Suzanne Bernard soutient que la mention des « peuples du continent » et du « cottage » permet d'identifier la ville avec Londres. Cependant, Olivier Bivort signale dans son édition que le terme « cottage », emprunté à l'anglais, est lexicalisé en français dans le sens de « petite maison de campagne confortable et raffinée » depuis 1860, comme le rappelle le TLFi (voir : <https://www.cnrtl.fr/definition/cottage>). Par ailleurs, dans *Villes [I]*, Paris et Londres sont saisis comme instruments de comparaison pour la réalisation d'une ville imaginaire : pensons aux « expositions de peinture dans des locaux vingt fois plus vastes qu'Hampton-Court » ou au dôme de la « Saint-Chapelle » qui présente une « armature d'acier artistique de quinze mille pieds de diamètre environ ». Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 300-301, 303.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>4</sup> Arthur Rimbaud, *Illuminations*, éd. André Guyaux, op. cit., p. 174.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 174-175.

<sup>6</sup> Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., t. I, p. 901. *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* présente une petite anthologie poétique de vers qui présente cette métaphore, avec des noms comme Barbier, Autran, La Fontaine, Latour Saint-Ybars. Voir : Pierre Larousse, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, op. cit., t. V, p. 533.

<sup>7</sup> Pierre Larousse, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, op. cit., t. V, p. 533.

« ciels » au début et l'« eau » à la fin, elle semble répondre au besoin de la description d'hypertrophier son système de démarcation, comme le dit Hamon<sup>1</sup>. Cependant, dans ce poème, les deux termes désignent le même lieu, à savoir la surface de l'eau. Nous constatons donc que : là où il y a différence lexicale (« ciels » et « eau »), le poète signifie le même espace, et là où le même mot est utilisé (« ciels » et « ciel »), il désigne deux réalités ontologiques différentes et opposées. Dans la parabole littéraire de Rimbaud, d'ailleurs, la rencontre de l'eau et de la lumière est souvent source d'expérience poétique et visionnaire : pensons aux « Braises de satin » dont « s'exhale » le « Devoir » de l'« âme sentinelle » dans l'*Éternité*<sup>2</sup>, et pensons à la rencontre conjugale (« l'ébat des anges ») de la rivière et de la lumière dans *Mémoire*<sup>3</sup>, et dans les *Illuminations*, pensons à la vision énigmatique du « pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques<sup>4</sup> ». L'intuition de Guyaux est aussi la plus satisfaisante parce qu'elle est associée de manière convaincante à la nature du « dessin ». La syntaxe sépare de manière évidente la première phrase, qui présente le support de la vision, de la deuxième, qui en présente le contenu. Et quant à ce dernier, la forme atypique et l'impression de légèreté de l'architecture, le mouvement perpétuel et l'effet de miroir qui multiplie l'objet semblent traduire efficacement la métamorphose des contours du réel sur la surface aquatique. Si le dessin est « bizarre », et donc « s'écarte du goût, des usages reçus<sup>5</sup> », c'est parce qu'il n'est pas le produit d'une élaboration humaine, mais d'une illumination, au sens premier du terme, et donc de la rencontre fortuite et momentanée entre les différents éléments naturels sous le regard du poète.

\*\*\*

Cependant, le « dessin » est toujours le développement d'une pensée et d'un projet qui doit se réaliser<sup>6</sup>, surtout dans le contexte de l'architecture, où le dessin « est la pensée même de l'architecte, c'est l'image présente d'un édifice futur [...] le dessin est donc le principe général de l'architecture, il en est l'essence<sup>7</sup> ». Mais peut-il y avoir une cohérence dans un dessin construit par les lois

<sup>1</sup> « Et nous verrons que l'une des obsessions du texte descriptif sera, bien souvent, d'hypertrophier son système démarcatif, de souligner au maximum, par divers procédés, l'encadrement de l'unité descriptive elle-même, d'accentuer en particulier son début et sa fin ». Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, op. cit., P. 48.

<sup>2</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 214.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>5</sup> Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., t. I, p. 352.

<sup>6</sup> Selon le TLFi, le dessin est la « Représentation de l'objet, de la figure, sous l'apparence qu'ils auront une fois réalisés ». Voir : <https://www.cnrtl.fr/definition/dessin>.

<sup>7</sup> Pierre Larousse, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, op. cit., t. VI, p. 593. L'obsession pour le plan de la ville est présente dans les autres poèmes urbains des *Illuminations* : dans *Ville*, le poète constate que « tout goût connu a été éludé dans les ameublements et l'extérieur des maisons aussi bien que dans le plan de la ville », et dans *Ville [I]*, il affirme que « Sur quelques points des passerelles de cuivre [...] j'ai cru pouvoir juger la profondeur de la ville ». Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 300, 303.

imprévisibles de la nature et donc loin du contrôle et de la rationalité humaine ? La preuve d'une logique est manifeste dans l'utilisation de la subordonnée corrélatrice de conséquence, la seule subordonnée du texte : « mais tous tellement longs et légers que les rives, chargées de dômes, s'abaissent et s'amoindrissent ». Comme l'explique Brunel de manière convaincante, la raison de cette vision est un « effet d'optique » : « les constructions proches des rives paraissent raccourcies par rapport aux ponts élancés dont l'image les domine<sup>1</sup> ». Cependant, par l'utilisation d'une structure de subordination exprimant une relation logique, le poète expose une autre logique, qui n'appartient pas à notre système, mais au monde alternatif et surprenant qu'il observe : c'est la légèreté et la longueur de ces ponts qui font disparaître les lourdes berges « chargées de dômes ». Pouvons-nous dès lors peser à l'idée d'une logique ?

La première partie du texte subvertit progressivement la définition canonique du pont urbain : comme nous l'avons dit, ces ponts présentent des positions impensables, ils sont définis « légers » (alors que les ponts d'une ville sont normalement « de pierre, de fer ou de charpente<sup>2</sup> »), ils sont instables (car ils sont responsables du mouvement des berges) et, en faisant disparaître les berges, ce sont eux qui prennent en charge la vie urbaine (« Quelques-uns de ces ponts sont encore chargés de mesures »). Les ponts de ce « dessin » bouleversent une à une leurs caractéristiques jusqu'à renverser leur raison d'être : ils ne sont plus des « voies de communication<sup>3</sup> », mais les protagonistes d'un nouveau tissu urbain. À cela, nous devons associer l'expansion tridimensionnelle de ces ponts (« obliquant en angle » et « se renouvelant dans les autres circuits »), leur conquête de l'espace de la vision (c'est leur expansion qui fait disparaître les « rives ») et leur complexité figurative toujours croissante. Cette description ne cherche pas à épuiser « toutes les possibilités [...] architecturales<sup>4</sup> », mais à exprimer une dimension alternative du monde, dans laquelle la réalité (sous l'action de la nature) perd ses contours familiers pour se reconfigurer selon une « logique bien imprévue<sup>5</sup> ». C'est pourquoi la prose, qui est le lieu de la « clarté » selon le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*<sup>6</sup>, se déforme : l'absence de verbe principal et la longueur interminable de la phrase traduisent le sens de désorientation que certains critiques ont dénoncé<sup>7</sup>. Dans le poème suivant, à savoir *Ville*, le « citoyen » constate, d'une part, la monotonie architecturale de la ville (« tout goût connu a été éludé dans les ameublements et l'extérieur des maisons aussi bien dans le plan de la ville ») et d'autre

---

<sup>1</sup> Pierre Brunel, *Éclat de violence, pour une lecture comparatiste des Illuminations*, op. cit., p. 295.

<sup>2</sup> Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., p. 1210.

<sup>3</sup> Le TLFi définit un pont comme « voie de communication ». Voir : <https://www.cnrtl.fr/definition/pont>.

<sup>4</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 318.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>6</sup> Pierre Larousse, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, op. cit., t. XIII, p. 281.

<sup>7</sup> « On se sent un peu perdu (ceux-ci, ... ceux-là, ... d'autres... Quelques-uns... D'autres) », écrit Kingma-Eijgendaal. Voir : Kingma-Eijgendaal, « Quelques effets impressionnistes », dans *Neophilologus*, 67, 1983, p. 353-367.

part, que la « morale et la langue sont réduites à leur plus simple expression<sup>1</sup> ». Ainsi, dans *Les Ponts*, la syntaxe se plie pour embrasser la réalité alternative d'une nouvelle dimension : la langue n'est pas réduite à sa plus simple expression.

Mais comment et pourquoi la musique apparaît-elle dans la vision de ce dessin ? Comme nous l'avons vu, le poème est constitué d'un seul bloc, la deuxième partie du texte est donc indissociable de la première. Cependant, la « description tourne<sup>2</sup> », comme l'affirme Guyaux, dans la phrase au milieu du texte : « Des accords mineurs se croisent, et filent, des cordes montent des berges ». Comme Marc Dominicy le montre, cette phrase représente le moment de chevauchement maximal entre les champs sémantiques dans le poème<sup>3</sup>. D'abord, si « accord » est un terme utilisé dans le champ de l'architecture<sup>4</sup> et dans celui de la peinture<sup>5</sup>, son association avec l'adjectif « mineurs » évoque une dimension musicale : accords est aussi l'« union de plusieurs sons entendus à la fois et formant harmonie<sup>6</sup> » et mineur « se dit d'un intervalle moindre d'un demi-ton que le même intervalle en majeur<sup>7</sup> ». Ensuite, Roger Little affirme que les deux verbes « croiser » et « filer » sont inhabituels pour exprimer la diffusion de la musique, et il pense plutôt que les « accords se croisent comme se croisaient les contours des ponts ; ils filent avec la célérité des "frêles parapets" des ponts "longs et légers"<sup>8</sup> ». Pourtant ces deux verbes ont aussi un sens musical : en effet, « se croiser » peut signifier « être émis, se produire à la fois en grand nombre et en divers sens<sup>9</sup> » et « filer » peut désigner l'acte de « prolonger l'exécution d'un son en variant son intensité<sup>10</sup> ». Enfin, si d'une part, la phrase « des cordes montent des berges » évoque une image visuelle, d'autre part, elle renforce l'ambiguïté sensorielle de ce passage : d'abord, elle « prend appui sur la dernière syllabe d'"accords" pour repartir sur "cordes" », et ensuite, elle anticipe l'apparition des « instruments de musique » dans la phrase suivante. Comme dans *Antique*, où l'alexandrin unit l'adjectif possessif au démonstratif et produit une confusion anatomique, cette phrase réalise une confusion élaborée entre la perception visuelle et la perception musicale et marque le moment où la vision s'ouvre à la dimension sonore. Les termes exprimant la nature graphique de l'objet, à savoir « dessin » et « figures », révèlent leurs acceptions

---

<sup>1</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 300.

<sup>2</sup> Arthur Rimbaud, *Illuminations*, éd. André Guyaux, op. cit., p. 175.

<sup>3</sup> Marc Dominicy, « "Les Ponts": analyse linguistique », *Revue de l'université de Bruxelles*, 1-2, 1982, p.164.

<sup>4</sup> Selon *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, dans un sens architectural, « accords » peut signifier : « Unité de composition et de style ». Voir : Pierre Larousse, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, op. cit., t. I, p. 56.

<sup>5</sup> Dans un sens pictural, l'« accord » est l'« Effet résultant de l'unité de composition et de style, de l'harmonie de couleurs, et du jeu régulier des lumières et des ombres ». *Ibid.*

<sup>6</sup> Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit, t. I p. 33.

<sup>7</sup> Pierre Larousse, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, op. cit., t. XI, p. 293.

<sup>8</sup> Rogert Little, « Quelques choses vues dans les *Illuminations* : retraverser *Les Ponts* », dans *Hommage à C.A. Hackett*, « Rimbaud "à la loupe" », colloque de Parade sauvage, n° 2, actes du colloque du Cambridge, 10-12 septembre, 1990, p. 174.

<sup>9</sup> Pierre Larousse, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, op. cit., t. V, p. 568.

<sup>10</sup> TLFi : <https://www.cnrtl.fr/definition/filer>.

musicales<sup>1</sup> et le paysage peut « insensiblement se converti[r] en [...] musique<sup>2</sup> », selon les mots de Jean-Marie Gleize. Ainsi, les « ponts », qui peuvent signifier aussi le « Passage de transition reliant le premier thème au deuxième thème de l'allegro d'une sonate<sup>3</sup> », se libèrent de leur ultime imposition, c'est-à-dire leur dimension visuelle, pour devenir des « phrase[s] musicale[s]<sup>4</sup> ».

Cependant, dans cette seconde partie du poème, la vision perd la stabilité initiale et laisse de plus en plus d'espace au sujet : le « rayon blanc », qui réduit l'expérience à une « comédie », non seulement confirme l'hypothèse du fragile dessin aquatique, mais rétablit les relations de cause à effet dans un « excès de lucidité<sup>5</sup> ». Sur le plan du contenu, trois éléments soulignent la présence du sujet et sont présents dans la même phrase. En premier lieu, considérons le pronom « On » qui, comme le précise Jacques Plessen, est le symptôme « d'une subjectivité diffuse<sup>6</sup> » : si, d'une part, il n'identifie aucun sujet précis<sup>7</sup>, d'autre part, en incluant le lecteur<sup>8</sup> et en étant le premier sujet animé du texte, il renforce l'humanité du geste. Il en résulte que, bien que la syntaxe le mette en évidence, le poète tente encore de déguiser sa présence par la discrétion offerte par le pronom. En second lieu, considérons la couleur « rouge » : d'une part, elle est le signe évident d'une perception subjective, d'autre part, elle sanctionne la fin du « dessin » qui, par sa définition même, ne comporte pas de couleur. En troisième lieu, considérons la musique, qui est non seulement plus difficile à définir qu'un dessin géométrique, mais qui renvoie directement à la sensibilité du poète : non seulement parce que ce qu'il a entendu il l'a entendu lui seul (alors que l'ekphrasis décrit l'objet pour le mettre sous les yeux du lecteur) mais aussi parce que, en s'interrogeant sur sa nature, le poète expose son propre savoir et sa compétence culturelle (qui s'avère déficients). Ainsi, l'apparition de ces trois éléments renforce la distance avec la première partie du poème : le « maître en fantasmagories<sup>9</sup> » qui nous conduisait dans une dimension alternative, semble céder peu à peu à « l'incapacité fatale<sup>10</sup> » qu'il dénonce dans *Angoisse*. À cette émergence de la subjectivité dans la description, il est nécessaire d'associer une isotopie de

---

<sup>1</sup> En musique, un « dessin » indique « La disposition de diverses parties d'un morceau », tandis que « figure [...] Se dit des notes de différentes valeurs, des silences, et, généralement, d'un signe quelconque employé dans l'écriture musicale ». Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., t. II, p. 1113, 1669.

<sup>2</sup> Jean-Marie Gleize, *Arthur Rimbaud*, Paris, Hachette, 1993, p. 70.

<sup>3</sup> TLFi : <https://www.cnrtl.fr/definition/pont>.

<sup>4</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 315.

<sup>5</sup> Arthur Rimbaud, *Illuminations*, éd. André Guyaux, op. cit., p. 176.

<sup>6</sup> Jacques Plessen, *Essai de lecture d'un texte illisible : « Les Ponts » de Rimbaud*, Assen, Van Gorcum, 1975, p. 5.

<sup>7</sup> « On désignait en général les hommes, les gens, peut, selon la signification du discours, restreindre son sens à telle ou telle personne désignée par je, tu, il, nous, vous, ils ». Voir : Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., t. III, p. 822.

<sup>8</sup> « On inclut généralement l'interlocuteur, alors que nous tend à l'exclure ». voir : <https://www.cnrtl.fr/definition/on>.

<sup>9</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 256.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 308.



« l'effilochage<sup>1</sup> », comme le dit Giusto : le verbe « distinguer » exprime un « effort d'attention<sup>2</sup> », l'adverbe modal « peut-être » traduit une supposition » ou une « possibilité<sup>3</sup> », et l'apparition de la musique sous forme d'« airs », de « bouts » et de « restants » marque l'éloignement d'une expérience complète et précisément identifiable. Tout cela est en accord avec le développement syntaxique du poème : de la première partie, dominée par un style nominal et par une syntaxe explosive et déroutante (principalement formée de participes<sup>4</sup>) le texte passe progressivement vers un style verbal, jusqu'à l'apparition nette d'un sujet animé<sup>5</sup>. La vertigineuse manifestation de la nouvelle réalité est ensuite suivie d'une tentative de la définir à travers une syntaxe plus contrôlée, plus prudente et logique : même dans la syntaxe, l'homme émerge. Ces deux mouvements du texte, bien que contigus et nécessaires, ne peuvent que créer des frictions entre eux : le monde utopique que le poète nous présente ne peut pas être défini sans arriver à la constatation amère ou ironique de sa nature illusoire.

Enfin, plus le sujet émerge dans la description, plus nous constatons la non-présence de l'homme dans la vision. Si, dans un premier temps, son existence est sous-entendue (l'homme est l'architecte des « ponts » et l'habitant des « mesures ») elle semble davantage recherchée quand « On distingue » la « veste rouge », les « costumes », les « instruments » et surtout la « musique<sup>6</sup> ». Parallèlement, comme nous l'avons vu, la présence du sujet descripteur émerge plus nettement : il qualifie le dessin de « bizarre », cache son identité dans le pronom « On », et expose ses doutes sur la nature de la vision. Cependant, si le poète émerge de plus en plus, l'habitant de ce monde, par un mouvement inverse et corrélé, est de plus en plus inaccessible, et comme l'affirme Friedrich : « La veste rouge est isolée et comme cette musique dont on ignore l'origine, elle ne fait que rendre l'absence de l'homme plus sensible encore<sup>7</sup> ». Plus le poète semble s'approcher de lui, plus il s'expose à la lumière de sa propre illusion. Ainsi, l'absence de contact humain atteint son paroxysme dans la question sans réponse du sujet, qui se voit exclu de ce monde avant même de le voir disparaître sous ses yeux. De cette façon, la double délimitation typographique du texte représente non seulement la dynamique visionnaire (le retour de la vision au point initial qui se présente maintenant sous forme

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Giusto, *Rimbaud créateur*, op. cit., p. 248.

<sup>2</sup> TLFi : <https://www.cnrtl.fr/definition/DISTINGUER>.

<sup>3</sup> TLFi : <https://www.cnrtl.fr/definition/peut-etre>.

<sup>4</sup> D'après le TLFi le participe est : « Adjectif ainsi nommé parce que les grammairiens anciens le considéraient comme participant d'une part de la catégorie des noms en ce qu'il peut comme l'adjectif être fléchi, d'autre part de la catégorie des verbes en ce qu'il peut éventuellement exprimer le temps et la voix et être doué de rection ».

<sup>5</sup> Dans *Mémoire*, les visions initiales formulées dans un style nominal sont suivies par l'apparition progressive du « Je » dans son « canot immobile ». Une dynamique similaire est à l'œuvre dans *Enfance*, où l'échec des diverses évocations de l'enfance perdue fait de plus en plus surgir la véritable condition du moi lyrique.

<sup>6</sup> Si Guyaux montre que toutes les compositions font « intervenir l'élément humain », Roger Little voit dans cette phrase une « société [...] voilée ». Le critique associe les trois déterminants à une référence sociologique : « dans l'ordre, le tiers état, l'aristocratie et sinon les gens d'Église [...] du moins la bourgeoisie bien-pensante ». Rogert Little, « Quelques choses vues dans les *Illuminations* : retraverser *Les Ponts* », art. cit., p. 175.

<sup>7</sup> Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, op. cit., p. 124.

d'« eau » et non de « ciels », et enfin l'anéantissement de cet univers), mais également un double détachement affectif, et donc plus violent et douloureux, du sujet contemplateur de l'univers « bizarre » dans lequel il s'était immergé<sup>1</sup>. *Les Ponts* représente une évasion sensorielle et débridée de sa propre condition de solitude, de la monotonie morphologique de la ville prévisible et des conditions sociales qu'elle impose. Si, le temps d'une seconde, cette fuite sensorielle crée l'illusion d'une nouvelle réalité à la mesure de l'homme, elle se révèle bientôt déserte et vide : le pronom « On » ne peut plus masquer la solitude du « Je » qui s'y cache. En conclusion, comme dans *Antique*, l'expérience dans *Les Ponts* semble naître d'une illumination, au sens premier du terme, qui, comme le suggère Brunel, pourrait coïncider avec la fin de la nuit et l'arrivée de l'aube. Ainsi, Brunel nous fait penser à la lumière « grise », au « rayon blanc », et au poème *Est-elle almée ?...* de 1872, dont l'expérience semble en effet se développer à ce moment de la journée<sup>2</sup>.

Et pourtant, les deux ekphrasis présentent deux mouvements opposés : si dans *Antique*, la statue que le poète fabrique pièce par pièce acquiert un degré de présence tel qu'il en favorise l'illusion, dans *Les Ponts*, la nouvelle dimension urbaine s'offre dans toute son évidence avant de se défaire aux premières lueurs du matin<sup>3</sup>. De plus, ce poème semble offrir plus d'une correspondance avec les autres poèmes du cycle urbain. Pensons à des éléments récurrents d'un poème à l'autre : dans *Les Ponts* « L'eau est grise et bleue, large comme un bras de mer » et dans *Villes [I]* « un bras de mer, sans bateaux, roule sa nappe de grésil bleu<sup>4</sup> », et encore, si dans *Les Ponts* « On distingue une veste rouge, peut-être d'autres costumes et des instruments de musique », dans *Ville [III]* « Des corporations de chanteurs géants accourent dans des vêtements et des oriflammes éclatants comme la lumière des cimes<sup>5</sup> ». Mais surtout, *Les Ponts* présente un rapport important avec le poème précédent, à savoir *Ouvriers*<sup>6</sup>. Ce dernier poème se termine avec la volonté du poète de ne plus « traîner [...] une chère image », tandis que *Les Ponts*, commence par la brusque apparition d'« un bizarre dessin ». En effet, le sens de liberté débridée que présente *Les Ponts*, semble se configurer comme une réponse à la prise de conscience par le poète-ouvrier de la réalité de sa condition : une réponse, donc, à la solitude qu'il éprouve dans une relation qu'il perçoit comme conventionnelle (« orphelins fiancés ») et à la présence

---

<sup>1</sup> Comme le remarque Albert Henry, la double clôture douloureuse existe aussi dans *Conte*, qui est « un des poèmes du grand échec ». Voir : Albert Henry, *Contributions à la lecture de Rimbaud*, op. cit., p. 66.

<sup>2</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 221.

<sup>3</sup> « À quel moment sommes-nous donc ? Sans conteste à l'Aube. À ce moment, quelle peut être l'*almée* présentée en même temps que les fleurs du ciel, qui, avant "l'*almée*", vont bientôt mourir ? Fleurs du ciel, c'est-à-dire les étoiles (ce n'est pas la première fois qui est proposée cette identification), alors que l'*almée* [...] ne s'effacera, elle, qu'aux premières heures bleues. Cette *almée*, c'est, sans conteste aussi, la lune ». Voir : Albert Henry, *Contributions à la lecture de Rimbaud*, op. cit., p. 236. Considérons aussi, d'un côté, l'apparition de la « nuit » dans le final d'*Antique*, et de l'autre côté, « le rayon blanc » dans le final de *Les Ponts*.

<sup>4</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 303.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 299-300.

asphyxiante et claustrophobique d'une ville « avare » (« La ville, avec sa fumée et ses bruits de métiers, nous suivait très loin dans les chemins<sup>1</sup> »). Si le poème adopte un langage géométrique, architectural, et donc fortement antipoétique, c'est parce que le poète a besoin d'un monde nouveau qui doit être reconstruit de fond en comble. D'ailleurs, *Ouvriers* présente quelques éléments décisifs pour le développement de la vision dans le poème suivant : en effet, la promenade du couple d'ouvriers se déroule au cours d'une « chaude matinée » sous un « temps couvert », et les deux personnages s'arrêtent pour observer une « flache » d'eau. Le « temps couvert », qui leur permet de mieux apercevoir les petits poissons, une fois débarrassé de nuages, permettra-t-il à l'eau de prendre sa transparence et d'offrir au poète une brèche pour s'échapper de sa condition créative et sociale ?

\*\*\*

Inscrit dans le cycle urbain, *Les Ponts* participe des diverses expériences visionnaires qui associent le poète à sa propre contemporanéité. Si le poème en prose de Baudelaire est au service de la « description de la vie moderne<sup>2</sup> », chez Rimbaud, la ville devient un instrument au service de l'imaginaire : le poète plonge dans sa modernité et la fait sienne. *Les Ponts* est un très bon exemple de ce processus poétique. Cependant, il se distingue des autres poèmes urbains par l'utilisation de la forme de l'ekphrasis, que Rimbaud détourne de deux manières différentes. D'abord, le poète présente un jeu de reflets sur l'eau comme un « dessin » architectural, dans lequel il saisit la possibilité d'une réalisation insolite et donc « bizarre ». Comme dans les autres poèmes énigmatiques des *Illuminations*, Rimbaud détient la clé du mystère de sa création, et c'est au lecteur de reconstituer les indices pour comprendre que le dessin qu'il a « sous les yeux » n'est pas un vrai dessin. Deuxièmement, grâce à la polysémie, le paysage du dessin se convertit progressivement en paysage musical, offrant ainsi la possibilité d'une vaste évasion sensorielle. Si donc, comme dans *Antique*, le poème est constitué d'un bloc compact, c'est qu'il y a un lien entre ces deux mouvements. En effet, nous pouvons conclure que : dans l'illusion d'un dessin qui n'est pas soumis à la logique et au contrôle humain, le poète trouve l'occasion unique « de dégager [ses] sens<sup>3</sup> », et donc, la possibilité d'une expérience imprédictible et surprenante qui l'arrache à la réalité encombrante et uniforme qui l'entoure. L'homme, qui semble émerger lentement sans jamais se révéler vraiment, par conséquent, ne peut pas faire partie de ce monde alternatif, et s'il manque à son monde, c'est parce que Rimbaud essaie de manquer au sien. Ce poème contient toute la densité de la désillusion qui transparait dans

---

<sup>1</sup> Une ville claustrophobique au point de poursuivre le poète-ouvrier.

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, *Correspondance*, op. cit., t. II, p. 276.

<sup>3</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 318.

de nombreux poèmes dans les *Illuminations*. *Les Ponts* est donc un grand poème de l'échec. Si l'article déterminatif, qui est normalement utilisé en association avec un substantif renvoyant à un « savoir donnée<sup>1</sup> », est conservé dans le titre (cas unique dans les *Illuminations*), il est substitué à l'article indéfini au début du poème pour mieux figurer la soudaine apparition des ponts nouveaux. Cependant, il réapparaît pour requalifier l'eau dans laquelle les ponts ont émergé, c'est-à-dire dans cette surface banale et quotidienne qui ne révèle que des « comédie[s] ».

---

<sup>1</sup> TLFi : <https://www.cnrtl.fr/definition/le>.

## Mystique

Sur la pente du talus, les anges tournent leurs robes de laine dans les herbages d'acier et d'émeraude.

Des prés de flammes bondissent jusqu'au sommet du mamelon. À gauche, le terreau de l'arête est piétiné par tous les homicides et toutes les batailles, et tous les bruits désastreux filent leur courbe. Derrière l'arête de droite, la ligne des orientés, des progrès.

Et tandis que la bande en haut du tableau est formée de la rumeur tournante et bondissante des conques des mers et des nuits humaines,

La douceur fleurie des étoiles et du ciel et du reste descend en face du talus, comme un panier, - contre notre face, et fait l'abîme fleurant et bleu là-dessous.

*Mystique* se présente d'emblée comme une ekphrasis. D'une part, le poème utilise une forme discursive qui met sous les yeux du lecteur les éléments du paysage naturel décrit : en effet, le texte présente de nombreux adverbes et compléments de lieu qui forment les indications spatiales de la scène<sup>1</sup>, des articles définis qui « suppose[nt] que les choses préexistent<sup>2</sup> », et un riche vocabulaire géométrique et pictural<sup>3</sup>. D'autre part, le poète révèle que le texte est la description d'un « tableau », « le mot est là<sup>4</sup> ». De plus, le titre, le contenu et sa division spatiale semblent évoquer une expérience mystique précise, à savoir celle du Jugement dernier dans l'Évangile de Saint-Jean. La présence de cette isotopie religieuse dans le texte est indéniable : la description nous présente des « anges », des « prés de flammes », la séparation entre la droite des élus et la gauche des damnés, et d'autres termes qui, de manière moins évidente, semblent renforcer cette isotopie (Perrier nous fait penser au sens religieux du mot « abîme » dans *Bescherelle*<sup>5</sup>, tandis que Brunel rappelle que, dans l'Apocalypse, les pierres précieuses évoquent « la Jérusalem céleste<sup>6</sup> »).

Si cette isotopie a été reconnue par la plupart des critiques, elle a néanmoins donné lieu à des interprétations diverses. Pour Antoine Adam, par exemple, *Mystique* présente un tableau du Jugement dernier que le poète « voit dans un esprit moderne » : « Les damnés, c'est le monde de la violence. Les élus, c'est l'humanité en marche, c'est le progrès. Du ciel descend une espérance<sup>7</sup> ». Selon André Guyaux, Rimbaud utilise cette isotopie et le « pseudo-modèle » de la description du tableau dans un

---

<sup>1</sup> « Sur la pente [...] dans les herbages [...] jusqu'au sommet du mamelon [...] À gauche [...] Derrière l'arête de droite [...] en haut du tableau [...] en face du talus [...] là-dessous ».

<sup>2</sup> Arthur Rimbaud, *Illuminations*, éd. André Guyaux, op. cit., p. 146.

<sup>3</sup> Pensons à « sommet », « terreau », « arête », « courbe », « ligne ».

<sup>4</sup> Arthur Rimbaud, *Illuminations*, éd. André Guyaux, op. cit., p. 148.

<sup>5</sup> Comme le rapporte Perrier, abîme « signifie l'immensité des biens célestes, cette mer sans rivages, cet océan diaphane où se plongent éternellement les élus de Dieu ». Madeleine Perrier, *Rimbaud : chemin de la création*, Paris, Gallimard, 1973, p. 133.

<sup>6</sup> Pierre Brunel, *Éclats de violence*, op. cit., p. 396.

<sup>7</sup> Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 998.

but « parodique<sup>1</sup> », tandis qu'Antoine Fongaro pense que la description cache une intention obscène qui tourne le tout en dérision<sup>2</sup>. Enfin, certains critiques ont tenté d'associer le « tableau » de *Mystique* à un tableau réel, un peu comme pour *L'Éclatante Victoire de Sarrebrück*. C'est le cas de Johannes Tielrooy, qui rapproche la description dans *Mystique* de l'*Agneau mystique* des frères Van Eyck. Le critique affirme que :

Un simple coup d'œil jeté sur le tableau nous fait retrouver la pente du talus, les anges, les herbages d'acier (les Van Eyck peignant, comme on sait, très minutieusement), l'émeraude, le mamelon, le terreau de l'arête de gauche (à condition de ne pas prendre le mot terreau dans un sens trop précis), l'arête de droite...Le poète se serait-il donc laissé inspirer, à travers les siècles, par les frères Van Eyck ?<sup>3</sup>

Quant aux éléments qui font défaut dans ce rapport, Tielrooy rappelle que : « dans la composition de ses *Illuminations* Rimbaud paraît souvent partir d'un souvenir réel, d'ailleurs plus ou moins vague, et qu'il y ajoutait très librement des sensations et des idées que ce souvenir, ou que d'autres souvenirs lui suggéraient<sup>4</sup> ». Ainsi, le critique propose une association qui se prétend valide (« jusqu'à preuve du contraire, j'ose donc qu'on admette mon hypothèse »), alors qu'elle ne repose que sur quelques éléments de contenu, qu'elle en déforme certains<sup>5</sup> et qu'elle en ignore d'autres encore (comme l'*Agneau mystique* lui-même !). Cependant, cette association avec le tableau des frères Van Eyck a longtemps fait autorité, comme en témoigne l'impact qu'elle a eu sur les éditions<sup>6</sup> et sur la réflexion des critiques. Michel Spencer, par exemple, complète les analogies faites par Tielrooy en étendant son analyse à l'ensemble du retable<sup>7</sup> : de plus, selon ce critique, Rimbaud omet les éléments centraux du tableau des frères Van Eyck (l'agneau et la Fontaine de vie) pour réaliser un poème à la fois

---

<sup>1</sup> Arthur Rimbaud, *Illuminations*, éd. André Guyaux, op. cit., p. 148.

<sup>2</sup> Voir : Antoine Fongaro, « Obscène Rimbaud "Indesinenter" », dans *Parade Sauvage*, n° 17/18, 2001, p. 209–231.

<sup>3</sup> Johannes Tielrooy, « Rimbaud et les frères Van Eyck », dans *Neophilologus*, t. XX, 1935, p. 264.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>5</sup> Au sujet de « tous les homicides et toutes les batailles », le critique nous dit : « qui sait, cependant, si certains visages de prophètes représentés sur la partie gauche du panneau n'ont pas laissé à Rimbaud une vague impression de menace ? ». De plus, à propos de « la ligne des orient, des progrès », il écrit qu'elle « pourrait être une réminiscence des figures des femmes qui, sur la partie droite, paraissent, en effet, s'avancer ». *Ibid.*, p. 264.

<sup>6</sup> Dans son édition, Suzanne Bernard écrit que « si Rimbaud a vu le triptyque, il n'est pas immobile qu'il y ait trouvé un point de départ, mais on ne peut pousser l'analogie dans le détail ». Arthur Rimbaud, *Œuvres*, éd. Suzanne Bernard, op. cit., p. 507. Aussi, dans son édition des *Illuminations*, Albert Py n'admet que deux ressemblances de détail et écarte la possibilité d'une transcription générale. Arthur Rimbaud, *Illuminations*, éd. Albert Py, op. cit., p. 151-152.

<sup>7</sup> Spencer écrit, par exemple : « D'abord un simple coup d'œil sur les deux panneaux inférieurs à gauche nous montre l'origine probable de "tous les homicides et toutes les batailles" ; la scène représente un défilé de chevaliers (les Chevaliers de la Foi) dont les chevaux semblent en effet piétiner la terre. Remarquons aussi pour l'instant que les "bruits désastreux" dont M. Tielrooy ne parle pas, émanent peut-être de deux scènes placées en haut du retable ». Michel Spencer, « Arthur Rimbaud ou le monde renversé », dans *Raison présente*, n° 30, Avril – Mai – Juin 1974, p. 91.

blasphème et lyrique<sup>1</sup>. Cependant, le rapport de contenu entre les deux tableaux est insuffisant pour admettre l'idée d'une origine : non seulement il resterait à prouver que Rimbaud a vu le tableau des frères Van Eyck, mais cette hypothèse est peu productive sur le plan herméneutique. Ainsi, il semble plus prudent de réfléchir au rôle du modèle de la description du tableau, et de l'isotopie religieuse qui lui est associée, dans le mouvement général du texte et de son architecture.

\*\*\*

Pour apprécier le texte, il faut d'abord identifier sa structure formelle qui, dans les *Illuminations*, est toujours porteuse de sens : *Mystique* est un poème alinéaire, c'est-à-dire du type qui « domin[e] largement<sup>2</sup> » le recueil, et se compose de quatre versets. Tous les versets se terminent par une ponctuation forte, sauf le troisième, qui se clôt par une virgule, dans une position prosodique remarquable<sup>3</sup> ». La division typographique est soulignée par la syntaxe : alors que les deux premiers versets présentent une syntaxe paratactique et essentielle, les deux derniers séparent la proposition subordonnée et la proposition principale d'une seule phrase<sup>4</sup>. Enfin, le premier et le dernier mot du texte, à savoir « Sur » et « là-dessous », se répondent : en commençant et en terminant par deux indications spatiales, le texte renforce l'impression d'homogénéité et d'une reconstruction spatiale unique.

À cette rupture typographique et syntaxique correspond une rupture sur le plan du contenu. Si les deux premiers versets contiennent les éléments de l'imagerie mystico-chrétienne, ce système disparaît dans le troisième verset : « la bande en haut du tableau est formée de la rumeur tournante et bondissante des conques des mers et des nuits humaines ». Énigmatique, cette image n'est pas totalement inconnue dans le recueil : ainsi, dans *Après le Déluge* « l'on tira les barques vers la mer étagée là-haut comme sur les gravures<sup>5</sup> », et dans *Villes [III]*, « Au-dessus du niveau des plus hautes

---

<sup>1</sup> « Mais ce qui manque au titre est absent du poème aussi : le sujet même du panneau central - l'agneau. Au cœur même de *Mystique*, il y a une espèce de creux, ce qui a deux conséquences capitales et fortement liées. Premièrement, l'absence de l'agneau, à laquelle il faut ajouter la fin du poème, opère une substitution par laquelle le sentiment de mystère religieux, essentiel au tableau, est remplacé dans le poème par une extase purement humaine. En d'autres termes, la suppression par Rimbaud du sujet principal d'un des chefs-d'œuvre de la peinture chrétienne est un acte blasphématoire bien plus subtil que celui de ses poèmes de jeunesse. Rappelons à cet égard que le second détail qui manque au poème est la Fontaine de Vie, symbole chrétien qui sert comme l'agneau à "fixer" le tableau, tel un clou, et que la colombe est supprimée aussi. [...] On ne s'étonnera donc pas de rencontrer dans les strophes centrales du poème toute une série de mouvements violents qui préparent l'étape ultime, un renversement par lequel le ciel lui-même est transformé en ciel-abîme, mais dont le résultat est non l'horreur, mais l'extase ». *Ibid.*, p. 92-93.

<sup>2</sup> Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, op. cit., p. 247.

<sup>3</sup> Albert Henry, *Contributions à la lecture de Rimbaud*, op. cit., p. 270.

<sup>4</sup> La structure syntaxique du poème est donc opposée à celle dans *Les Ponts*, où, d'une phrase complexe (avec une subordonnée) le texte passe à une syntaxe plus dépouillée et essentielle.

<sup>5</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 289.

crêtes une mer troublée par la naissance éternelle de Vénus, chargée de flottes orphéoniques et de la rumeur des perles et des conques précieuses, - la mer s'assombrit parfois avec des éclats mortels<sup>1</sup> ». Dans les deux poèmes, la mer est située dans une position élevée où nous attendons normalement le ciel (dans *Après le Déluge*, il s'agit encore d'une œuvre graphique), de plus, dans *Villes [III]* elle est « chargée [...] de la rumeur des perles et des conques précieuses » comme dans *Mystique*, et elle est explicitement associée à la « naissance éternelle de Vénus ». Si Vénus est apparemment absente de *Mystique*, je pense que sa présence est fortement suggérée par l'importance du contexte religieux dans le poème et par la présence des « conques de mer », à savoir « l'embarcation sur laquelle traditionnellement apparaît Vénus anadyomène<sup>2</sup> ». D'une part, l'allusion à une entité divine éloignée de la dimension religieuse présentée dans les deux premiers versets, et d'autre part, la mer représentée « en haut du tableau » font basculer la description dans une dimension différente, comme c'est souvent le cas dans les *Illuminations*. Personnellement, je vois dans cette construction mythique, qui renverse les coordonnées topographiques traditionnelles et conserve le souvenir de la beauté antique<sup>3</sup>, une métaphore complexe qui exprime la perception de l'« éternel[l] » changement du ciel au moment de « cette heure indicible, première du matin<sup>4</sup> ».

Delahaye souligne à juste titre que *Mystique* présente une « série de sensations et de rêves qu'il a voulu renouveler<sup>5</sup> » : en effet, ce texte présente des associations importantes avec d'autres poèmes du recueil qui, de manière différente, semblent décrire le véritable moment mystique du poète, c'est-à-dire l'aube. D'abord, *Mystique* a été copié au centre du feuillet dix-neuf, après *Veillées III*, qui se termine par la phrase « seule vue d'aurore cette fois<sup>6</sup> », et avant *Aube*, qui commence par « J'ai embrassé l'aube d'été<sup>7</sup> ». *Mystique* partage avec ce dernier poème et avec *Fleurs* (qui suit *Aube* dans le feuillet vingt) l'éveil de la nature à l'arrivée de la lumière<sup>8</sup> et l'identification de la nature, ou plus directement de l'aube, à la divinité<sup>9</sup>. D'autre part, *Mystique* offre la même division de l'espace que celle qui est présente dans *Ornières* : « À droite l'aube d'été éveille les feuilles et les vapeurs et les bruits de ce coin du parc, et les talus de gauche tiennent dans leur ombre violette les milles rapides

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>2</sup> Pierre Brunel, *Éclats de violence*, op. cit., p. 391.

<sup>3</sup> Le motif de Vénus traverse la parabole poétique de Rimbaud. Pensons à *Soleil et Chair*, à *Vénus Anadyomène* et à *Bonne pensée du matin*.

<sup>4</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 369.

<sup>5</sup> Ernest Delahaye, *Les Illuminations et Une saison en enfer de Rimbaud*, op. cit., p. 74.

<sup>6</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 305.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>8</sup> Dans les deux poèmes, cet éveil est exprimé par l'image de la fleur qui s'ouvre : dans *Aube*, « la première entreprise fut, dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom » ; dans *Fleurs*, le poète « voi[t] la digitale s'ouvrir sur un tapis de filigranes d'argent, d'yeux et de chevelures ». *Ibid.*

<sup>9</sup> Si l'aube est une « déesse » dans le poème homonyme, dans *Fleurs*, comme dans *Mystique*, « la mer et le ciel » semblent former une même entité divine : « Tel qu'un dieu aux énormes yeux et aux formes de neige ». *Ibid.*



ornières de la route humide<sup>1</sup> ». Le reflet de la lumière sur les ornières « humide[s] » entraîne la libération de l'imagination du poète (« Défilée de féeries »), qui suit cependant la division symétrique de l'espace initial : d'un côté, « vingt véhicules, bossés, pavoisés et fleuris comme des carrosses anciens ou de contes, pleins d'enfants attifés pour une pastorale suburbaine », de l'autre côté, « des cercueils sous leur dais de nuit dressant les panaches d'ébène, filant au trot des grandes juments bleues et noires ». Dans ces poèmes, l'expérience de l'aube semble donc être l'œuvre d'une divinité panthéiste et naturelle qui éveille le monde et l'imagination, et l'expérience du sujet est « mythique », c'est-à-dire qu'elle s'exprime comme : « modalité d'union totale avec la Nature et représentation allégorique de cet effort de tout l'être vers une possession corps et esprit, corps et âme<sup>2</sup> ». Ainsi, dans *Mystique*, la mer « en haut du tableau » est par sa profondeur, son immensité et sa densité sensorielle (et peut-être par son caractère mystérieux : rappelons que la signification d'une expérience mystique « n'est discernable que par rapport au mystère<sup>3</sup> ») la métaphore de l'expérience complexe que fait l'homme de cette nuit pleinement humaine (« nuits humaines »), c'est-à-dire qui appartient en propre à l'homme et à son histoire. La rupture formelle que présente le troisième verset marque la rupture avec tout système allégorique (chrétien ou autre) qui, par sa nature symbolique et ésotérique, ne fait que nous éloigner de l'expérience directe du monde et du surnaturel.

Je ne pense pas que, dans les deux premiers versets, Rimbaud utilise l'imagerie mystico-chrétienne dans un but parodique, mais plutôt qu'il l'intègre aux différentes phases de son expérience poétique, pour finalement s'en affranchir. En effet, ces images cachent la perception aigüe du paysage qui s'anime à la lumière et le travail constant de l'imagination. Les anges sont encore les intermédiaires entre la divinité et l'homme, comme le dit le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*<sup>4</sup> : ils sont les « porteur[s] de l'illumination<sup>5</sup> » qui traduisent l'arrivée de la lumière et l'éveil de la nature dans une explosion de couleurs et de sensations<sup>6</sup>. Étiemble écrit donc à juste titre que : « L'herbe présente une face d'un vert franc, l'autre teintée de gris. L'émeraude, vert, évoque le scintillement de la rosée ; l'acier, gris, le fil tranchant des herbages<sup>7</sup> ». La phrase suivante assure la

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>2</sup> Albert Henry, *Contributions à la lecture de Rimbaud*, op. cit., p. 96.

<sup>3</sup> TLFi : <https://www.cnrtl.fr/definition/mystique>.

<sup>4</sup> Pierre Larousse, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, op. cit., t. I, p. 355.

<sup>5</sup> Jean Paul Corsetti, « Poésie et initiation dans l'œuvre de Rimbaud », dans *Rimbaud multiple*, Colloque de Cerisy, Bedou-Touzot, 1986, p. 85. Rappelons encore, dans *Mémoire*, l'image de « l'ébat des anges » que produit la lumière au contact avec « L'eau claire », et le soleil qui s'éloigne par-delà la montagne « comme / mille anges blancs qui se séparent sur la route ». Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 234-235.

<sup>6</sup> Le pluriel, leur mouvement et les « robes de laine » ne font que renforcer l'intensité chromatique de ces anges.

<sup>7</sup> René Étiemble et Yassu Gauclère, *Rimbaud*, op. cit., p. 71. Cependant, nous ne pouvons pas suivre la critique quand il écrit que « Rimbaud s'empare de ces images pieuses sans grand souci des vérités qu'elles prétendent représenter : ce n'est pas le symbole qui l'intéresse, ni sa signification mystique ; c'est la couleur des vêtements, l'attitude des personnages, le tableau figuré dans le ciel, il voit des saints et des anges, il ne les prie pas ». En revanche, le sens symbolique des images pieuses est toujours actif : comme nous le verrons, il est opérant pour comprendre l'expérience du sujet.

transition entre le premier et le deuxième verset. En présentant le même thème (non seulement « herbages » et « prés » sont synonymes, mais « émeraude » et « prés » expriment une contiguïté chromatique) et le même module syntaxique (translation du premier degré par la préposition « de »<sup>1</sup>), les prés de flammes constituent la transformation ultérieure des « herbages ». Comme les flammes des enfers, les « prés » prennent, d'une part, la couleur vive et changeante du feu, et d'autre part, un profil élancé et mobile, peut-être sous l'effet du vent. Dans le passage d'un verset à l'autre, Rimbaud nous montre la transformation de l'objet à deux moments différents du temps et rompt ainsi le caractère statique du « tableau ».

Toutefois, la deuxième partie de la phrase, et surtout le mot « mamelon » qui « donne au spectacle une hauteur et un centre<sup>2</sup> », conduisent à la division symétrique de l'espace qui reflète la structure de ce deuxième verset. Les trois phrases qui complètent le champ de la vision par un mouvement bidimensionnel (du bas « jusqu'au sommet du mamelon », et de « gauche » à « droite »), la sobriété de la parataxe renforcée par la ponctuation forte (trois phrases, trois points) et la concentration du vocabulaire technique (« sommet », « terreau », « arête », « courbe », « ligne ») renforcent l'idée que le poète décrit un tableau. De surcroît, l'« orient » est, comme le dit le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, « situé à droite de celui qui regarde la carte<sup>3</sup> » ; la préposition « derrière » exprime une « postériorité spatiale » qui ne semble pas empêcher la vision du sujet ; et enfin, « les bruits [qui] filent leur courbe » maintiennent la même ambiguïté sensorielle que le verbe exprimait dans *Les Ponts*<sup>4</sup>.

Cependant, la vision est problématique : comment visualiser « tous » ces phénomènes ? Il faut donc reconnaître dans la description que la dimension affective et contemplative du sujet émerge davantage. En effet, la division biblique entre la gauche et la droite, et donc entre le péché et la bénédiction divine, nous guide dans la lecture de cette expérience personnelle : « À gauche », le lexique forme une isotopie du mal<sup>5</sup>. Dans une phrase, cette isotopie établit des relations quantitatives (l'« homicide » est, par rapport à la « bataille », ce qu'est un événement individuel par rapport à un événement collectif) et qualitatives (« bruit » est un nom concret par rapport aux noms abstraits précédents) qui expriment la diversification et la plénitude de cette expérience. Cette isotopie est

<sup>1</sup> Albert Henry écrit que « la translation du premier degré fait qu'un substantif joue le rôle d'un adjectif (un homme de génie, une idole sans parents) ». Albert Henry, *Contributions à la lecture de Rimbaud*, op. cit., p. 47.

<sup>2</sup> Arthur Rimbaud, *Illuminations*, éd. André Guyaux, op. cit., p. 147.

<sup>3</sup> Pierre Larousse, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, t. XI, p. 1463.

<sup>4</sup> Sergio Sacchi écrit : « serait-ce une description transposée de la trajectoire (courbe, bruyante et vraiment "désastreuse") d'un obus ou autre projectile ? D'autre part, C.A. Hackett, citant Bescherelle, observe que le terme "courbe" peut servir à désigner "une corde sonore lorsque, dans ses vibrations, elle s'écarte de son état de repos". Sergio Sacchi, *Études sur les Illuminations de Rimbaud*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 192, n° 4.

<sup>5</sup> Dans le sonnet *Le Mal* de 1870, Rimbaud évoquait déjà le « feu », les « batailles » (« les bataillons »), la mort (« Pauvres morts ! ») et les « bruits désastreux » (« les crachats rouges de la mitraille ») dans une vision personnelle du mal, antimilitariste et antireligieuse. Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 92.

ensuite associée à des éléments syntaxiques insistants : la répétition de l'adjectif indéfini « tous » évoque la totalité des événements présentés, tandis que la répétition de la conjonction « et » renforce leur solidarité. Dans la logique de l'aube naissante, l'idée de négativité et de violence exprimée par le lexique (« homicides », « batailles », « bruits ») et l'idée de totalité exprimée par les éléments morphosyntaxiques (« s » du pluriel, « tous », « et ») se rejoignent pour former la représentation personnelle d'un passé perçu avec souffrance et comme une dimension existentielle épuisée, limitative et peut-être limitante qu'il faut dépasser. Ainsi, la relation référentielle que Delahaye établit me semble gratuite : « L'angle du terrain à [...] gauche étant dénudé, la terre retournée, foulée, rien de plus naturel qu'un esprit très sensible et très actif y voit un champ de bataille, et comme les sensations de l'ouïe, qu'il entende passer<sup>1</sup> ». Je crois plutôt que le verbe « piétiner », en exprimant l'idée de quelque chose de visible sur terre, doit être associé à l'ombre, élément qui s'accorde avec la dialectique du processus mystique : si le poète rassemble cette expérience, dans toutes ses formes et ses manifestations<sup>2</sup> en un point précis de l'espace (« À gauche »), n'est-ce pas pour mieux la voir disparaître ?

En revanche, la phrase nominale suivante présente la partie « droite » du « tableau ». La précision offerte par les deux indications spatiales (« derrière » et « droite ») et les deux termes techniques (« arête » et « ligne ») contraste avec la forte ambiguïté du prédicat. Si les deux substantifs évoquent l'idée du soleil levant et de sa progression dans le temps et dans l'espace<sup>3</sup>, l'apposition de ces deux pluriels abstraits souligne le caractère indéfini de l'image : il s'agit d'une représentation idéale qui appartient en propre au sujet et à sa contemplation. Contrairement à « tous les homicides » et « toutes les batailles » qui ont laissé leur signature (noire) sur le « terreau », les « orientes » et les « progrès » évoquent tout ce qui est encore à naître, et ce que le poète n'a pas encore vu (à la différence de la partie gauche, l'« arête » et la « ligne » constituent une double délimitation visuelle). Dans le décalage entre la précision technique du thème (« la ligne ») et le sens abstrait et indéfini du prédicat (« orientes et progrès »), le syntagme nominal cristallise l'image de ce lieu qui, inscrit dans la nature, concentre tout l'espoir du poète et ouvre le mouvement final<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Ernest Delahaye, *Les Illuminations et Une saison en enfer de Rimbaud*, op. cit., p. 75.

<sup>2</sup> Jean-Pierre Richard écrit à juste titre : « Lorsque Rimbaud convoque et fait défiler devant lui, comme à la parade, « tous les homicides », « toutes les batailles », « tous les bruits désastreux » [...] il élimine du même coup l'indétermination ou le hasard qui maintenaient au sein du pluriel le plus homogène, du groupe le plus compact, le soupçon d'un manque, d'une dissociation ou d'une évasion possible. Mais désormais aucun trou dans la trame sensible ». Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955, p. 235.

<sup>3</sup> Le premier sens de deux termes, tant dans le dictionnaire de Littré que dans le TLFi, évoque le lever du soleil.

<sup>4</sup> Comme le note Anne Freadman, cette phrase nominale assure la transition entre le deuxième et le troisième verset. Alors qu'elle appartient au troisième verset en raison de ses indications spatiales, sur le plan syntaxique, elle introduit les versets suivants : la structure formée d'un sujet au singulier (« la ligne ») composé de plusieurs substantifs agissant à l'« unisson » (« des orientes, des progrès ») apparaît à la fois dans le troisième et dans le quatrième verset (« la rumeur [...] des conquies de mers et des nuits humaines » et « la douceur [...] des étoiles, du ciel et du reste »). Anne Freadman, « To Read Rimbaud : a reading of "Mystique" », dans *AJFS*, vol. XI, 1974, p. 73.

C'est donc dans le mouvement savant et complexe des deux derniers versets que se réalise le contact mystique. Entre les deux, il existe des différences formelles : d'une part, une rupture typographique exprimée par le retrait et par la majuscule, et d'autre part, la différence de ponctuation (dans le troisième verset, elle est absente, alors que dans le quatrième, nous comptons trois virgules, un point et un tiret) et donc de rythme (le troisième verset suit un rythme binaire, alors que le quatrième présente un rythme ternaire<sup>1</sup>). Ainsi, les deux versets se lisent et se voient comme deux ensembles distincts. Cette séparation semble renforcée sur le plan du contenu : la conjonction « tandis que » exprime l'opposition<sup>2</sup> et « la bande » dessine une trajectoire horizontale par rapport au mouvement vertical du quatrième verset. Enfin, dans le troisième verset, l'objet de la description révèle sa nature de « tableau », tandis que, dans le quatrième, le poète semble nous impliquer directement dans la représentation (« contre notre face »).

Cependant, cette séparation ne fait que souligner l'opération de synthèse du sujet qui surgit à l'apogée du moment mystique : en effet, les deux versets finaux sont les seuls versets du poème à être syntaxiquement unis, et la conjonction de coordination « Et » associe le mouvement final du texte aux phases antérieures de la vision. Les deux versets opèrent donc une synthèse temporelle : la conjonction de subordination « tandis que », plutôt que marquer une opposition, exprime la concomitance dans le temps des deux événements décrits<sup>3</sup>, et l'emploi du présent indicatif nous ramène au moment de l'« heure indicible » où la « douceur [...] des étoiles, du ciel et du reste » est « fleurie », c'est-à-dire : « s'[est] épanoui[e] [...] est au sommet d'un cycle de développement<sup>4</sup> ». Enfin, nous assistons à une synthèse des espaces précédemment divisés : « la mer » du troisième et le « ciel » du quatrième verset représentent la même réalité, la réapparition du « talus » nous ramène au lieu initial, et la répétition des deux verbes « tournant et bondissant » indique peut-être l'expansion d'un mouvement qui, auparavant fragmentaire, se manifeste maintenant dans toute sa réalité. Cette opération de synthèse s'accompagne de l'irruption violente du sujet contemplateur dans l'espace de la représentation, et ainsi, d'une libération de la représentation elle-même.

Le premier moment de cette libération se produit dans la rencontre entre le tableau mystico-chrétien et la construction mythique personnelle qui, indéchiffrable (à moins de lire les autres textes du recueil) et riche sensoriellement, défait la représentation. Si, dans un premier temps, la « bande »

---

<sup>1</sup> Dans le troisième verset : « tournante et bondissante », « conques des mers et des nuits humaines ». Dans le quatrième : « La douceur fleurie des étoiles, du ciel et du reste », « descend en face du talus, comme un panier, - contre notre face ».

<sup>2</sup> Selon *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, si « *Pendant que* marque simplement la simultanéité, sans aucune idée accessoire », « *Tandis que* ajoute à la simultanéité une idée d'opposition, de contraste ». Pierre Larousse, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, op. cit., t. XII, p. 540.

<sup>3</sup> Comme l'indique le TLFi : « La sub. peut précéder ou suivre la princ. Dans l'empl. temp., c'est l'antéposition qui l'emporte ; dans l'empl. adversatif, c'est la postposition ». TLFi : <https://www.cnrtl.fr/definition/tandis>.

<sup>4</sup> *Ibid.* <https://www.cnrtl.fr/definition/fleurie>.

semble avoir un sens visuel, car il est associé à « tableau »<sup>1</sup>, dans un deuxième temps, le terme bascule vers un sens sonore<sup>2</sup> parce qu'il est censé contenir une « rumeur » : en effet, le terme est également instable dans *Vagabonds*<sup>3</sup>. Ainsi, la description se libère de la distance symbolique et ontologique qui séparait le sujet du contact avec le surnaturel. Si le « mysticisme » est l'« Attitude philosophique ou religieuse fondée davantage sur le sentiment et l'intuition que sur la connaissance rationnelle, et qui a pour objet l'union intime et directe entre l'homme et la divinité<sup>4</sup> », cette union est, dans le dernier verset, entièrement exprimé par la sensibilité du sujet. Le « panier », qui est précédé de « comme » et marque explicitement une élaboration subjective, rompt avec le registre sacro-mystique des images précédentes : la métaphore traduit l'idée d'« offrande<sup>5</sup> », de sa densité sensorielle (« l'étouffement » n'est pas seulement « parfumée » comme le dit Richard<sup>6</sup>, mais implique tous les sens : des « étoiles » que nous voyons, au « panier » que nous sentons « contre notre face », à l'« abîme » qui est « fleurant »), mais aussi de son caractère indéfini et irréprésentable. Effectivement, à l'inverse des premiers versets, le spectacle est imprécis : nous soulignons le complément « du reste », le « vertige du génitif » comme l'appelle Brunel<sup>7</sup>, et enfin la désorientation spatiale. Le poète refuse la « connaissance rationnelle » d'une expérience mystique codifiée pour exprimer sa sincère incompréhension du phénomène qu'il décrit : le contact mystique doit être vécu avec le corps pour en saisir la « profonde unité<sup>8</sup> ». L'osmose sensorielle (car les fleurs sont à la fois en haut, au centre et en bas), chromatique et topographique (la « mer », le « ciel » et l'« abîme » forme un tout) exprime une expérience d'extase et d'« engloutissement<sup>9</sup> » : le rythme perd le caractère statique de la parataxe et suit le tempo brisé et lent de la contemplation subjective. Cette expérience vertigineuse rappelle celle qui fait tomber « l'enfant » à la fin d'*Aube*, et aussi celle dans *Enfance II*, où, après avoir fait le tour d'un lieu désert où « il n'y a plus rien à voir », le poète évoque le souvenir nostalgique d'un temps lointain : « le talus *le* berçait<sup>10</sup> ».

\*\*\*

<sup>1</sup> D'après le TLFi, le premier sens de « bande » est : « Morceau de papier, de tissu, etc., long et étroit, qui sert à couvrir, à protéger, à maintenir, à serrer, à border ou à orner quelque chose ». *Ibid.* <https://www.cnrtl.fr/definition/bande>.

<sup>2</sup> « Réunion, ensemble, compagnie de musiciens formant un orchestre ». *Ibid.*

<sup>3</sup> Dans *Vagabonds* : « Je créais, par-delà la campagne traversée par des bandes de musique rare, les fantômes du futur luxe nocturne ». Cf. Albert Henry, *Contributions à la lecture de Rimbaud*, op. cit., p. 84-87.

<sup>4</sup> Tlfi : <https://www.cnrtl.fr/definition/mysticisme>.

<sup>5</sup> Expression d'Albert Henry, reprise par Sacchi. Voir : Sergio Sacchi, *Études sur les Illuminations de Rimbaud*, op. cit., p. 196, n. 10.

<sup>6</sup> Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, op. cit., p. 227.

<sup>7</sup> À l'égard des « nuits humaines », Brunel écrit : « complément de nom, mais de quel nom, « rumeur » ou « conques » ? Il y a comme un vertige du génitif dans cette phrase ». Pierre Brunel, *Éclats de violence*, op. cit., p. 391.

<sup>8</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., 11.

<sup>9</sup> Paul Lapeyre, *Le Vertige de Rimbaud, clé d'une perception poétique*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Langages », 1982, p. 53.

<sup>10</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 291.

Ces « transports de l'esprit et des sens », que Baudelaire décrit dans *Élévation* en séparant les « miasmes morbides [...] » de celui « Qui plane sur la vie et comprend sans effort / Le langage des fleurs et des choses muettes<sup>1</sup> », pourquoi sont-ils décrits dans *Mystique* par le moyen de l'ekphrasis et le format alinéaire ? La signification de ce choix se révèle dans l'architecture générale du poème et dans la succession des versets : dans un premier temps, le modèle de la description picturale permet au poète de s'approprier une imagerie commune et codifiée et de la soumettre à la cohérence de son propre moment mystique, c'est-à-dire l'aube. À cet égard, nous soulignons, par exemple, la différence dans la syntaxe (la répétition de « tous » et de « et » dans la troisième phrase, contre l'apposition des deux pluriels abstraits dans la quatrième) qui contribue à diviser la droite de la gauche et intensifie la tension perçue par le sujet entre les deux dimensions spatio-temporelles. Dans un deuxième temps, le poète se libère de ce système allégorique (à un moment du texte où il devient peut-être inefficace) pour introduire la dimension affective, riche, complexe et authentique d'une construction personnelle qui fait éclater l'espace de la représentation, et ainsi, le point de vue de celui qui décrit le « tableau » de l'extérieur. Dans cette perspective, les termes ambigus du texte nous mettent en garde sur la réalité de la représentation : les « bruits [qui] filent leur courbe » sont-ils représentés graphiquement ? « Derrière » traduit le point de vue de celui qui est à l'extérieur du tableau, ou de celui qui est à l'intérieur et qui sait que la « ligne » est derrière « l'arête de droite » ? Enfin, la polysémie du mot « bande » contribue-t-elle aussi à défaire la représentation (au moment où elle se révèle comme telle). Enfin, une fois affranchi de cette distance, le poète se confond avec ce qu'il décrit : dans cette rencontre-union avec la nature, vécue comme un don, il n'y a plus ni distance ni représentation. Si dans *Les Ponts* le tiret indiquait le brusque retour à la réalité et la désagrégation de la fragile illusion consolatrice, dans *Mystique*, au contraire, il représente le choc sensible avec le réel (« contre notre face ») qui nous purifie des illusions. Le vrai contact mystique, selon Rimbaud, est celui qui nous délivre des illusions de la rationalisation et de la distance créée par la représentation, et nous fait sentir chaque jour (et pas seulement le jour du Jugement dernier) comme une partie physique d'un tout indistinct. Dans cette ekphrasis, Rimbaud reprend thématiquement deux des premiers poèmes qu'il envoie à Théodore de Banville en mai 1870 : d'une part, *Credo in unam*, qui exprime le désir de renouer avec une foi antique et panthéiste qui transcende la culture chrétienne<sup>2</sup>, et d'autre part, *Sensations*, qui exprime le contact intime et sensuel et sans médiation du poète qui, plongé dans la

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 10.

<sup>2</sup> Considérons également la façon dont le poème commence : « Le Soleil, le foyer de tendresse et de vie, / Verse l'amour brûlant à la terre ravie, / Et, quand on est couché sur la vallée, on sent / Que la terre est nubile et déborde de sang ». Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 37.

« Nature », écrit « je ne penserai rien<sup>1</sup> ». Les deux indications spatiales qui ouvrent et ferment le poème ne renforcent l'homogénéité de la description qu'à un niveau apparent : si le premier circonstant fournit « le cadre naturel<sup>2</sup> », le dernier ne fait que souligner, paradoxalement, la désorientation finale (l'« abîme » est « là-dessous », mais où ? Dans le « tableau » ou en dehors ? Au-dessous ou au-dessus du « talus » ? Et que signifie cet « abîme » par rapport au ciel et à la mer ?) et le « vertige » que le poète a cherché à « fixer<sup>3</sup> ».

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>2</sup> Arthur Rimbaud, *Illuminations*, éd. André Guyaux, op. cit., p. 147.

<sup>3</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 263.

## CONCLUSION

Nous avons montré que Rimbaud s'approprie un système discursif présent dans la littérature de son temps pour exprimer une poétique qui lui est propre : son originalité se manifeste dans l'infraction systématique de cette technique et de son usage traditionnel.

Dans un premier temps, l'ekphrasis est appliquée à des sujets qui doivent être reconnaissables aux yeux du lecteur : comme le souligne Ruth Webb, pour être efficace, ce dernier devrait compléter la reconstruction mentale de la description par le biais de son expérience personnelle (ses images mentales, *phantasmata*). Dans les poèmes que j'ai analysés, l'ekphrasis met sous les yeux du lecteur des représentations méconnaissables, mais le poète laisse toujours au lecteur la possibilité de reconstruire leur cohérence. Ainsi, dans *Antique*, les parties incompatibles de la statue forment une créature nouvelle qui incarne la nostalgie d'un monde antique et idéalisé. Dans *Les Ponts*, le mouvement de libération des ponts est à l'origine d'un nouvel univers urbain qui permet au poète une fuite provisoire d'une ville uniforme et « crue moderne<sup>1</sup> ». Dans *Mystique*, Rimbaud utilise l'imaginaire biblique et l'abandonne brusquement pour mieux exprimer le choc sensoriel du contact mystique avec l'aube. Dans les *Illuminations*, l'ekphrasis n'est pas une forme discursive qui représente la réalité : elle l'a reconstruit de fond en comble, pour délivrer le sujet d'un monde codifié et stérile dont il se sent le prisonnier.

Dans un second temps, pour être efficace, l'ekphrasis devrait respecter certaines conditions : la séparation entre le sujet décrivant et l'objet décrit, une organisation plus ou moins précise de l'espace permettant la visualisation de la scène évoquée, une attention à la sensorialité, et, dans le cas d'œuvres d'art, l'immobilité de l'objet. Avant Rimbaud, les premiers poètes en prose jouent avec ces conditions, dans le but de créer une poésie nouvelle et originale : Bertrand montre des images qui, inspirées de l'*École flamande*, sont en mouvement, afin de créer une atmosphère suggestive ; tandis que Cros et Huysmans réduisent la distance qui sépare le sujet de l'objet décrit, pour évoquer l'intensité d'une explosion affective (pensons à *Camaïeu rouge* de Huysmans) ou l'authenticité troublante d'un rêve (songeons à *Effarement* de Cros). En revanche, l'intention de Rimbaud « consiste à nous désorienter » complètement : les descriptions que nous avons analysées, peuvent atteindre un tel degré de « présence » et de sensibilité (pensons au « tableau form[é] de la rumeur tournante et bondissante des conques des mers et des nuits humaines ») qu'elles brisent la représentation, et offrent au lecteur un instant d'illusion où les plans de la fiction et de la réalité sembleraient se confondre. Ainsi, l'ekphrasis devient un moyen de marquer le triomphe de l'imagination sur le réel. En revanche,

---

<sup>1</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 300.



l'effet de présence de ces descriptions peut renforcer la violence et le drame d'un retour à la réalité, et ainsi, le sentiment d'amertume et de désillusion après une expérience qui se révèle illusoire et insaisissable. En l'occurrence, l'ekphrasis exprime l'unicité d'une expérience imaginaire par rapport à une réalité dont nous nous sentons étrangers.

Nous pouvons conclure que l'étude de l'ekphrasis dans *Illuminations* révèle la manière dont Rimbaud s'approprie une forme qui appartient à la tradition littéraire et qui, d'ailleurs, est considérée par de nombreux écrivains comme fondamentalement antipoétique, pour la transformer en un instrument absolu de poésie : l'ekphrasis « not[e] l'inexprimable » et « fix[e] des vertiges<sup>1</sup> ».

Mais, le poète n'accomplit pas ce travail uniquement par le moyen de l'ekphrasis. Aussi, il renverse les catégories du récit autobiographique (qui doit respecter une certaine linéarité, un principe de vérité et une structure temporelle définie) pour se raconter d'une manière originale : *Enfance IV* et *Vies III*, sont formés de brefs flashes d'images sans lien apparent, mêlent des souvenirs potentiellement vrais à d'autres imaginaires, et présentent une discontinuité temporelle. Ces poèmes racontent-ils quelque chose de plus authentique que ce que raconte un récit autobiographique traditionnel ?

Rimbaud, « prodigieux linguiste<sup>2</sup> » selon Verlaine, trouve dans la littérature de son temps le matériau pour créer sa propre *fantaisie* : les instruments que la tradition utilise pour observer le monde, Rimbaud les utilise pour s'observer lui-même, l'homme et son « autre » étant toujours prêt à « bond[ir] sur la scène<sup>3</sup> ».

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>2</sup> Paul Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, op. cit., p. 801.

<sup>3</sup> Arthur Rimbaud, *O.C.*, p. 343.

## BIBLIOGRAPHIE

### *Sources primaires*

BANVILLE, Théodore de, *Les Cariatides*, Paris, éd. Alphonse Lemerre, 1842.

BAUDELAIRE Charles, *Correspondance*, éd. Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. II, p. 207-208.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975.

BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris*, éd. Aurélia Cervoni et Andrea Schellino, Paris, Flammarion, coll. « G-F », 2017.

BOILEAU, Nicolas, *L'Art poétique*, éd. Eugène Géroze, Paris, Librairie Hachette, 1881.

BERTRAND, Aloysius, *Gaspard de la nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, Paris-Angers, éd. Labitte-Pavie, 1842.

BERTRAND, Aloysius, *Gaspard de la nuit*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Le Livre de poche, 2002.

CROS, Charles, CORBIÈRE, Tristan, *Œuvres complètes*, éd. Louis Forestier et Pierre-Olivier Walzer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970.

FORNERET, Xavier, *Œuvres*, Paris-Genève, Slatkine, 1980.

DÉLECLUZE, Étienne-Jean, *Journal des débats*, Paris, 17 juillet 1851, p. 3.

DIDEROT, Denis, *Œuvres esthétiques*, éd. Paul Vernière, Paris, Garnier, 1965.

FÉNÉON, Félix, *Œuvres plus que complètes*, éd. J. U. Halperin, Genève, Librairie Droz, 1970.

GAUTIER, Théophile, *Émaux et Camées*, éd. Adolphe Boschot, Paris, Garnier, 1872.

GONCOURT, Edmond et Jules de, *Manette Salomon* (1867), Paris, UGE, Coll. 10/18, série « Fins de siècles », 1979.

GONCOURT, Edmond de, *Les Frères Zemganno*, Paris, Charpentier, 1879.

HUYSMANS, Joris-Karl, *L'art moderne*, Paris, édition P.-V. Stock, 1902.

HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Gallimard, Folio, 1977.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Huysmans*, éd. Pierre Brunel et André Guyaux, Paris, Éditions de l'Herne, coll. « Cahier de l'Herne », n° 47, 1985.

HUYSMANS, Joris-Karl, *La Cathédrale*, éd. A. Vircondelet, Paris, Éditions du Rocher, 1992.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Le Drageoir aux Épices*, éd. Patrice Locmant, Paris, Honoré Champion, 2003.

PHILOSTRATE, *La Galerie de tableaux*, traduction d'Auguste Bougot (1881), révisée et annotée par François Lissarrague, Paris, Les Belles Lettres, coll. « La roue à livres », 1991.

RIMBAUD, Arthur, *Les Illuminations*, Paris, La Vogue, 1886.

RIMBAUD, Arthur, *Poésies complètes*, avec préface de Paul Verlaine et notes de l'éditeur, Paris, Vanier, 1895.

RIMBAUD, Arthur, *Illuminations, painted plates*, éd. Bouillane de Lacoste, Paris, Mercure de France, 1949.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres*, éd. Suzanne Bernard, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1960.

RIMBAUD, Arthur, *Illuminations*, éd. Albert Py, Paris, Droz, 1969.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

RIMBAUD Arthur, *Œuvres*, éd. Suzanne Bernard et André Guyaux, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1981.

RIMBAUD, Arthur, *Illuminations*, éd. André Guyaux, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Langages », 1985.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes – Correspondance*, éd. Louis Forestier, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, éd. André Guyaux et Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013.

RIMBAUD, Rimbaud, *Opere*, éd. Olivier Bivort, Venezia, Marsilio, 2019

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2020.

VALÉRY, Paul, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II., 1960.

VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Y.-G. Le Dantec avec la collaboration de Jacques Borel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

VERLAINE, Paul, *Œuvres en prose complètes*, éd. Jacques Borel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

VERLAINE, Paul, *Correspondance générale de Verlaine I, 1857-1885*, éd. Michael Pakenham, Paris, Fayard, 2005.

ZOLA, Émile, *Mon Salon*, Paris, Librairie Centrale, 1866.

*Sources secondaires*

ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie française*, septième édition, Paris, Institut de France, 1878.

ASCIONE, Marc et CHAMBON, Jean-Pierre, « Les "Zolismes" de Rimbaud », dans *Europe*, 529-530, mai-juin 1973.

BARON, Auguste, *De la Rhétorique, ou De la composition oratoire et littéraire*, Bruxelles, Librairie Polytechnique d'Aug. Decq, 1853, p. 185.

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Recherches sémiologiques le vraisemblable*, dans *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, t. I, 1966.

BERNARD, Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.

BERTRAND, Jean-Pierre, *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2015.

BIENVENU, Jacques, « Intertextualités rimbaldiennes : Banville, Mallarmé, Charles Cros », dans *Parade sauvage*, 2006, n° 21, p. 66-92.

BIVORT, Olivier, « Le modèle du discours pictural dans quelques poèmes des Illuminations » dans J.-P. Corsetti, S. Murphy, *Malédiction ou révolution poétique : Lautréamont/Rimbaud*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, coll. Lez Valenciennes, n° 13, 1989.

BIVORT, Olivier, « Rimbaud agrammatical ? », dans *L'"Alchimie du verbe" d'Arthur Rimbaud*, Sergio Sacchi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992.

BIVORT, Olivier, « Représenter l'irreprésentable », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2022, v. 122.

BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

BOMPAIRE, Jacques, *Lucien écrivain : imitation et création*, Paris, édition de Boccard, 1958.

BOUILLANE DE LACOSTE, Henry de, ROUGEMENT, Édouard de, IZAMBARD, Pierre, « L'Évolution psychologique d'Arthur Rimbaud, d'après son écriture », *Le Mercure de France*, 921, 1er novembre 1936.

BOUILLANE DE LACOSTE, Henry de, *Rimbaud et le problème des « Illuminations »*, Paris, Mercure de France, 1949.

BOUTANG, Pierre, *Apocalypse du désir*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1979.

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1967.

BRUNEL, Pierre, « Fête d'Hiver », dans *Le Point vélique. Études sur Arthur Rimbaud et Germain Nouveau*, Actes du colloque de l'université de Neuchâtel des 27-28 mai 1983, Neuchâtel, À la Balconnière, 1986.

BRUNEL, Pierre, *Éclat de violence, pour une lecture comparatiste des Illuminations*, Paris, José Corti, 2004.

CHAMBON, Jean-Pierre, « Deux notes sur l'Éclatante victoire de Sarrebrück », dans *Parade Sauvage*, bulletin n° 4, 1988.

COMBE, Dominique, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989.

COLLOT, Michel, « La dimension du déictique », dans *Littérature*, n°38, 1980, p. 75.

CORSETTI, Jean Paul, « Poésie et initiation dans l'œuvre de Rimbaud », dans *Rimbaud multiple*, Colloque de Cerisy, Bedou-Touzot, 1986.

DELAHAYE, Ernest, *Rimbaud*, Reims, Revue littéraire de Paris et de Champagne, 1905.

DELAHAYE, Ernest, *Les Illuminations et Une saison en enfer de Rimbaud*, éd. Albert Messein, Paris, 1927.

DELAHAYE, Ernest, *Delahaye témoin de Rimbaud*, éd. Frédéric Eigeldinger et André Gendre, Neuchâtel, À la Baconnière, 1974.

DOMERGUE, Urbain, *Manuel des Étrangers*, Paris, Imprimerie de Guilleminet, 1805.

DOMINICY, Marc, « "Les Ponts": analyse linguistique », *Revue de l'université de Bruxelles*, 1-2, 1982.

ÉTIEMBLE, René, *Le Mythe de Rimbaud, t. II : Structure du mythe*, Paris, Gallimard, troisième édition, 1970.

ÉTIEMBLE, René et GAUCLÈRE, Yassu, *Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1991.

FÉNÉON, Félix, *Le Symboliste*, Paris, n° 1, 7-14 octobre 1886.

FONGARO, Antoine, « Fémur, cuisse et double sexe », *De la lettre à l'esprit, Pour lire Illuminations*, Paris, Champion, 2004, p. 141-149.

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.

FORESTIER, Louis, « À propos de Rimbaud et de Charles Cros », *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, vol. 64, n° 2, 1964.

FREADMAN, Anne, « To Read Rimbaud : a reading of "Mystique" », dans *AJFS*, vol. XI, 1974.

FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Livre de Poche, 1999.

GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

GENETTE, Gérard, *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981.

GIUSTO, Jean-Pierre, *Rimbaud créateur*, Paris, PUF, 1980.

- GLEIZE, Jean-Marie, *Poésie et figuration*, Paris, Le Seuil, coll. « Les Pierres vives », 1983 [« La mise en mouvement : Rimbaud », p. 83-103].
- GLEIZE, Jean-Marie, *Arthur Rimbaud*, Paris, Hachette, 1993, p. 70.
- GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine* (1951), Paris, P.U.F., rééd. 1982.
- GUYAUX, André, *Poétique du fragment. Essai sur les « Illuminations » de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Langages », 1985.
- GUYAUX, André, « Antique, à la rencontre des symbolistes et des décadents », dans *Rimbaud, le poème en prose et la traduction poétique*, sous la direction de Sergio Sacchi, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988.
- GUYAUX, André, *Duplicités de Rimbaud*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1991.
- HAMON, Philippe, *La description littéraire : anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991.
- HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1994.
- HAMON, Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 2007.
- HENRY, Albert, *Contributions à la lecture de Rimbaud*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1998.
- JEANCOLAS, Claude, *Rimbaud, L'œuvre commentée*, Paris, Textuel, 2000.
- KINGMA-EIJGENDAAL, Albertine, « Quelques effets impressionnistes », dans *Neophilologus*, 67, 1983.
- LAPEYRE, Paul, *Le Vertige de Rimbaud, clé d'une perception poétique*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Langages », 1982.
- LAROUSSE, Pierre, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1870.
- LAROUSSE, Pierre, *Grand Larousse encyclopédique*, Paris, Librairie Larousse, 1964, t. IX.
- LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Librairie Hachette, t. II, 1874, p. 1097.
- LITTLE, Rogert, « Quelques choses vues dans les *Illuminations* : retraverser *Les Ponts* », dans *Hommage à C.A. Hackett, « Rimbaud "à la loupe" »*, colloque de *Parade sauvage*, n° 2, actes du colloque du Cambridge, 10-12 septembre, 1990.
- LOCKERBIE, Ian, « Rimbaud, Charles Cros et le poème en prose », *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-septembre, 63e année, 1963, n° 3, p. 424-440.

- METZIDAKIS, Stamos, *Repetition and Semiotics : Interpreting prose poems*, Birmingham, Summa Publications, 1986.
- MURAT, Michel, *L'art de Rimbaud*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2013.
- MURAT, Michel, *La Langue des dieux modernes*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- MURPHY, Steve, *Le Premier Rimbaud ou l'Apprentissage de la subversion*, Lyon, Presses universitaires de Lyon et Paris, Éditions du CNRS, 1990.
- MURPHY, Steve, *Rimbaud et la ménagerie impériale*, Paris, Presses universitaires de Lyon, Éditions du CNRS et Lyon, 1991.
- MURPHY, Steve, « Les Illuminations manuscrites », *Histoires littéraires*, 2000, n° I, p. 5-31.
- NAKAJI, Yoshikazu, « De la modernité du poète en prose », dans *L'Année Baudelaire*, vol. 18/19, 2014.
- NIELSEN, Laus Strandby, « L'anti-conte chez Rimbaud à travers quelques-unes de ses *Illuminations* », dans *Revue Romane*, vol. I, 1969.
- PERRIER, Madeleine, *Rimbaud : chemin de la création*, Paris, Gallimard, 1973.
- PIANTONI, Antoine, « "Illuminez ma fantaisie" : les "Fantaisies en prose" de Charles Cros, nouvel avatar du poème en prose », dans *Romantisme*, 2020/4 n° 190.
- PIOT, Henri, *Les Procédés littéraires de la IIe Sophistique chez Lucien : l'ecphrasis*, Rennes, Imprimerie brevetée Francis Simon, 1914.
- PLESSEN, Jacques, *Essai de lecture d'un texte illisible : « Les Ponts » de Rimbaud*, Van Gorcum, Assen, 1975.
- PLESSEN, Jacques, « L'effet de présence dans les "Illuminations" », dans *Circeto*, n° 1, 1983, p. 19-32.
- RAYBAUD, Antoine, *Fabrique d'Illuminations*, Paris, Seuil, 1989.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et Profondeur*, Paris, Le Seuil, 1955.
- RIFFATERRE, Michael, *La Production du texte*, Paris, Le Seuil, 1979.
- RIVIÈRE, Jacques, *Rimbaud : dossier 1905-1925*, présenté et annoté par Roger Lefèvre, Paris, Gallimard, 1977.
- ROBB, Graham, « Les origines journalistiques de la prose poétique de Baudelaire », dans *Les Lettres romanes*, XIV, 1990.
- ROBERTO, Romagnino, *Théorie(s) de l'ecphrasis entre Antiquité et première modernité*, Paris, Classique Garnier, 2019,
- SACCHI, Sergio, *Études sur les « Illuminations » de Rimbaud*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2002.
- SCARRY, Elaine, *Dreaming by the Book*, New York, Princeton University Press, 1999.

- SCEPI, Henri, *Théorie et poétique de la prose, d'Aloysius Bertrand à Léon-Paul Laforgue*, Paris, Honoré Champion, 2012.
- SCOTT, David, « Rimbaud et Boucher : "Fête d'hiver" », *Journal of European Studies*, 9, 1979.
- SPENCER, Michel, « Arthur Rimbaud ou le monde renversé », dans *Raison présente*, n° 30, Avril – Mai – Juin 1974.
- SPITZER, Leo, « The "Ode on a Grecian Urn", or Content vs. Metagrammar », dans *Comparative Literature*, Duke University Press, t. 7, n. 3., 1955.
- STEINMETZ, Jean-Luc, « La lanterne magique de Rimbaud », dans *Rimbaud ou « la liberté libre »*, acte du colloque de Charleville-Mézières des 11-13 septembre 1986, dans *Parade sauvage*, 1987.
- TIELROOY, Johannes, « Rimbaud et les frères Van Eyck », dans *Neophilologus*, t. XX, 1935.
- UNDERWOOD, Vernon Ph., « Rimbaud et l'Angleterre », dans *Revue de littérature comparée*, janvier-mars 1955.
- UNDERWOOD, Vernon Ph., *Rimbaud et l'Angleterre*, Paris, Nizet, 1976.
- VOUILLOUX, BERNARD, *La peinture dans le texte : XVIIIe-XXe siècles*, Paris, CNRS éditions, 1995.
- VAISSE, Pierre, « Avant-Propos », dans *Romantisme*, « Critique et Art », n°17, 1991.
- VALAZZA, Nicolas, *Crise de plume et souveraineté du pinceau : écrire la peinture de Diderot à Proust*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- VASALY, Ann, *Representation : Images of the World in Ciceronian Oratory*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- VINCENT-MUNNIA, Nathalie, *Les Premiers Poèmes en prose : Généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, Champion, 1996.
- VRANCEAUNU, Alexandra, « Leo Spitzer : sa définition de l'ekphrasis et son influence sur les méthodes d'analyse comparatiste », dans *Leo Spitzer : lo stile e il metodo*, sous la direction de Ivano Paccagnella, Elisa Gregori, coll. « Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano », Padoue, Esedra, 2010.
- WANLIN, Nicolas, *Aloysius Bertrand, Le sens du pittoresque. Usages et valeurs des arts dans Gaspard de la Nuit*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- WEBB, Ruth, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2009.
- YOSHIDA, Noriko, « Aloysius Bertrand et les fantaisies d'optique », dans « *Un livre d'art fantasque et vagabond* », *Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 11- 42.



## *Sitographie*

BIENVENU, Jacques, « La pagination des Illuminations », consulté le 10/12/2022 sur internet à l'adresse : <http://rimbaudivre.blogspot.com/2012/02/la-pagination-des-illuminations-par.html>.

DAINVILLE, Julie et DONCKIER DE DONCEEL, Lucie, « Les usages de l'ekphrasis. Introduction », Exercices de rhétorique [En ligne] : <https://journals.openedition.org/rhetorique/1242>.

PELTRE, Christine, « Critique d'art en France au XIXe siècle », dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 1<sup>er</sup> février 2023 : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/critique-d-art-en-france-au-xixe-siecle/>.

## TABLE DES MATIÈRES

|   |    |
|---|----|
| INTRODUCTION .....                                  | 0  |
| 1. EKPHRASIS.....                                   | 2  |
| L'ekphrasis dans les <i>Progymnasmata</i> .....     | 2  |
| La description moderne .....                        | 6  |
| Rimbaud et l'ekphrasis .....                        | 12 |
| 2. L'EKPHRASIS ET LE POÈME EN PROSE.....            | 17 |
| Le pittoresque dans <i>Gaspard de la Nuit</i> ..... | 17 |
| Le Poème en prose de Baudelaire à Rimbaud .....     | 26 |
| Les <i>Illuminations</i> .....                      | 35 |
| 3. L'EKPHRASIS DANS LES ILLUMINATIONS .....         | 44 |
| <i>Antique</i> .....                                | 44 |
| <i>Les Ponts</i> .....                              | 54 |
| <i>Mystique</i> .....                               | 67 |
| CONCLUSION .....                                    | 78 |
| BIBLIOGRAPHIE.....                                  | 80 |