

## Rimbaud : *incanto*, *excanto* et au-delà

Dans son essai *L'Enchantement littéraire* (1990), Yves Vadé insiste sur le rôle de l'enchantement dans les poèmes en vers d'Arthur Rimbaud, jusqu'à ceux de 1872, souvent appelés *Derniers vers*. Dans les écrits littéraires qui survivent à la destruction du vers, l'enchantement reste présent — quoique transformé radicalement — au sein d'*Une saison en enfer* aussi bien que dans les *Illuminations*, même si ces poèmes en prose sont nettement moins univoques quant au rôle du chant qu'on peut y déceler. Si Vadé a raison de constater que « l'espace magique des *Illuminations* » (440) se définit selon des axes de « sorcellerie du corps, féerie, métamorphoses » (440) et que « toutes les *Illuminations* manifestent bien la volonté de transformer magiquement le réel » (458), il est non moins vrai que « certaines pages de Rimbaud marquent un véritable désinvestissement, dont le point extrême sera le silence » (447).

La présente étude propose un cadre pour réfléchir au statut de l'incantation dans les écrits de Rimbaud. Nous tâcherons surtout d'esquisser une évolution : celle qu'on peut tracer de l'*incanto* à l'*excanto*, tout comme celle, annoncée dans la fameuse lettre du Voyant, qui mène de la poésie subjective à la poésie objective<sup>2</sup>. En plus des exemples de l'incantation dans son œuvre poétique, nous souhaitons considérer les écrits de Rimbaud après le moment où tout bascule entre une nouvelle expression du réel et le silence, même après le moment où apparaît ce silence poétique de manière définitive. Quand le geste incantatoire n'est plus, que veulent dire les écrits qui persistent ? S'il est vrai qu'on peut les associer à l'*excanto*, comment les caractériser ? Et, au-delà, avec le dépassement ou la péremption de ce régime de parole, comment envisager et qualifier l'écriture ? S'il serait dangereux de proposer une formule trop linéaire pour décrire

<sup>1</sup> Université d'Oxford (Queen's College).

<sup>2</sup> Pour Vadé, cette distinction se joue au niveau du point de départ du poème ; surtout par rapport aux poèmes contemporains à la *Saison*, qui « ne sont pas à lire comme l'expression d'un rapport entre une nature extérieure et la conscience du poète, pas plus que comme la "description" plus ou moins métaphorique d'un paysage. Leur point de départ n'est pas le monde extérieur, saisi dans sa cohérence massive et dans la diversité de ses correspondances possibles. Leur point de départ est un état intérieur, dont ils explorent le rapport moins avec le monde qu'avec le langage. Sans doute existe-t-il un déclencheur "réel" ; mais le texte tend constamment à l'expulser, ne l'admettant que déformé, devenu insaisissable, ou rejeté dans les marges, sous forme de titre ou d'indication liminaire » (424).

l'évolution poétique de Rimbaud, la notion d'un chiasme semble convenir — ne serait-ce qu'en partie — car en même temps que s'estompe l'incantation on voit la montée de l'*excanto* : c'est-à-dire d'une tentative non pas d'enchanter mais, par le biais du langage, de faire venir, sortir, ressurgir<sup>3</sup>. L'*excanto* semble prendre le dessus au moment du désespoir exprimé dans *Alchimie du verbe*, qui signale surtout la perte de foi de l'enchantement. En revanche, après avoir compris qu'il ne possédait pas encore « la vérité dans une âme et un corps » (*OC* : 280), Rimbaud cherche une nouvelle vérité ailleurs : dans la relation entre langage et objets. Au lieu d'introduire dans le monde un nouveau chant, l'arrivée de l'*excanto* offre la possibilité d'en tirer un de l'extérieur, de faire ressortir l'enchantement qui existe non pas dans l'âme poétique mais dans des objets autour du sujet, dans le perceptible, dans le tactile et, peut-être, dans l'interaction avec le corps.

Dans son analyse du chant chez Rimbaud, Robert Greer Cohn relève dans les poèmes en vers de nombreux exemples de l'incantation, ce qu'il appelle cette « totalité qui nous possède tous » ; que ce soit le « vin de la Paresse » des « Chercheuses de poux » ou encore ce qu'il associe dans « Le Bateau ivre » à une « immersion baptismale dans l'océan cosmique de béatitude désintéressée » (Cohn 1973 : 239, nous traduisons). À côté de la tension entre l'*incanto* et l'*excanto*, Rimbaud met souvent en question la capacité du mystère à transcender l'univers, surtout par référence à la clarté — ou au manque de clarté — de ce mystère. C'est le cas dans « Soleil et chair », par exemple, où la richesse de la nature vient justement des incantations qui proposent une sorte de clarté :

Nous ne pouvons savoir ! — Nous sommes accablés  
 D'un manteau d'ignorance et d'étroites chimères !  
 Singes d'hommes tombés de la vulve des mères,  
 Notre pâle raison nous cache l'infini !  
 Nous voulons regarder : — le Doute nous punit !  
 Le doute, morne oiseau, nous frappe de son aile...

<sup>3</sup> L'*excanto* renvoie originellement à l'action de « faire venir (attirer) par des incantations, des enchantements [...] », d'« attirer au moyen d'enchantements la récolte d'autrui dans son champ » (Gaffiot 1934 : 616). La définition de l'*incantō* offre quant à elle plusieurs acceptions ; au lieu de chanter tout court, c'est la possibilité de chanter des formules magiques, d'enchanter et d'ensorceler qui nous intéresse dans la présente étude. Pour une discussion de la proximité étymologique des mots « enchantement » et « chanson », voir Thomas M. Greene (1991 : 15) ; tout l'ouvrage est consacré à « définir le rapport entre la magie et la poésie lyrique » (Greene 1991 : 14). Quant à lui, Rimbaud fait souvent appel à la première acception du chant, avec une insistance toute particulière dans sa lettre dite « du Voyant » du 15 mai 1871, car les poèmes qui illustrent son propos sont présentés comme des exemples d'« une heure de littérature nouvelle ». « Chant de guerre parisien » est « un psaume d'actualité », après quoi, précise Rimbaud, « [n]i plaisanterie, ni paradoxe ». Pour son « second psaume », « Mes petites amoureuses », il demande à Paul Demeny de prêter « une oreille complaisante — et tout le monde sera charmé ». Puis, pour clore sa présentation, il offre « Accroupissements », « un chant pieux » (respectivement aux pages 342, 343, 344 et 348 des *Œuvres complètes* d'Arthur Rimbaud [2009] ; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *OC*, suivi du folio).

— Et l'horizon s'enfuit d'une fuite éternelle !...

.....  
Le grand ciel est ouvert ! les mystères sont morts  
Devant l'Homme, debout, qui croise ses bras forts  
Dans l'immense splendeur de la riche nature !  
Il chante... et le bois chante, et le fleuve murmure  
Un chant plein de bonheur qui monte vers le jour !...

— C'est la Rédemption ! c'est l'amour ! c'est l'amour !... (OC : 43-44)

On pense également à « Ma bohème (Fantaisie) », où les « bons soirs de septembre » se mêlent aux « gouttes de rosée » au front du sujet lyrique, qui apporte sa propre alchimie et transforme ce qu'il écoutait en rimes (OC : 106). Une pareille transcendance — présente dans le « chant mystérieux [qui] tombe des astres d'or » et « le chant de la Nature » qu'écoutait le cœur d'Ophélie dans « Ophélie » (OC : 46 ; 47) ou encore dans le « chant des ossements » du « Bal des pendus » (OC : 81) — est déformée par la moquerie du mystère du chant dans ces strophes de la dernière partie de « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » :

Quelqu'un dira le grand Amour,  
Voleur des Sombres Indulgences :  
Mais ni Renan, ni le chat Murr  
N'ont vu les Bleus Thryses immenses !

Toi, fais jouer dans nos torpeurs,  
Par les parfums les hystéries ;  
Exalte-nous vers les candeurs  
Plus candides que les Maries...

Commerçant ! colon ! médium !  
Ta Rime sourdra, rose ou blanche,  
Comme un rayon de sodium,  
Comme un caoutchouc qui s'épanche !

De tes noirs Poèmes, — Jongleur !  
Blancs, verts, et rouges dioptriques,  
Que s'évadent d'étranges fleurs  
Et des papillons électriques !

Voilà ! c'est le Siècle d'enfer !  
Et les poteaux télégraphiques  
Vont orner, — lyre aux chants de fer,  
Tes omoplastes magnifiques !

Surtout, rime une version  
Sur le mal des pommes de terre !

— Et, pour la composition  
De Poèmes pleins de mystère [...] (OC : 153-154<sup>4</sup>)

Les conséquences semblent se compliquer dans les poèmes rédigés après la chute du Second Empire et la Commune de Paris, avec un ton qui va tantôt vers la politique, comme dans « Chant de guerre parisien<sup>5</sup> », tantôt vers l'idylle comme dans « Ô saisons, ô châteaux... », où le Bonheur est comparé à un « Charme [qui] prit âme et corps, / et dispersa tous efforts » (OC : 226<sup>6</sup>). C'est également le cas dans « Chanson de la plus haute Tour » qui est, pour Cohn, « le poème qui se rapproche le plus d'une pure incantation, d'une sorte de blues délicat français » (Cohn 1973 : 198, nous traduisons). Dans *Une saison en enfer*, la notion d'incantation continue d'osciller entre *incanto* et *excanto* ; on le voit dans « Mauvais sang », où le sujet présente l'idée d'un nouveau chant divin comme source de clarté, donc contraire au mystérieux : « Je vois que la nature n'est qu'un spectacle de bonté. Adieu chimères, idéals, erreurs. Le chant raisonnable des anges s'élève du navire sauveur : c'est l'amour divin » (OC : 251). Plus loin, dans « Nuit de l'enfer », le sujet malmène les mystères et menace même de tout dévoiler :

Je vais dévoiler tous les mystères : mystères religieux ou naturels, mort, naissance, avenir, passé, cosmogonie, néant. Je suis maître en fantasmagories.  
Écoutez !...

J'ai tous les talents ! — Il n'y a personne ici et il y a quelqu'un : je ne voudrais pas répandre mon trésor. — Veut-on des chants nègres, des danses de houris ? Veut-on que je disparaisse, que je plonge à la recherche de l'*anneau* ? Veut-on ? Je ferai de l'or, des remèdes.

Fiez-vous donc à moi, la foi soulage, guide, guérit. Tous, venez, — même les petits enfants, — que je vous console, qu'on répande pour vous son cœur, — le cœur merveilleux ! — Pauvres hommes, travailleurs ! Je ne demande pas de prières ; avec votre confiance seulement, je serai heureux.

— Et pensons à moi. Ceci me fait un peu regretter le monde. J'ai de la chance de ne pas souffrir plus. Ma vie ne fut que folies douces, c'est regrettable.

Bah ! faisons toutes les grimaces imaginables.

Décidément, nous sommes hors du monde. Plus aucun son. (OC : 256-257, le soulignement est de Rimbaud)

Ce passage met en évidence l'omnipotence du sujet poétique, notamment sa capacité à créer, à nier et à établir tout seul les limites arbitraires de ce qu'il fait ; dans ce nouvel

<sup>4</sup> Une moquerie semblable s'exprime dans « Mes petites amoureuses », où le sujet lyrique s'exclame que c'est pour tous les laiderons qui l'ont déçu qu'il s'est tourné vers la poésie : « Et c'est pourtant pour ces éclanches / Que j'ai rimé ! / Je voudrais vous casser les hanches / D'avoir aimé ! » (OC : 122)

<sup>5</sup> Ce chant est, on le sait, une reprise sarcastique du « Chant de guerre circassien » de François Coppée ; la source a été identifiée par Jacques Gengoux (1950). Voir aussi Hermann H. Wetzel (1984), en particulier les pages 80-83.

<sup>6</sup> Rimbaud accentue le mot « Charme » en le dotant de la majuscule dans les deux versions antérieures du poème qui ne furent pas reprises dans *Une saison en enfer* (OC : 226 ; 227, respectivement).

univers poétique, les « chants nègres » et les « danses de houris » — sources potentielles d'une nouvelle expression — sont autant de sottises qu'il peut inventer en un tour de main. Mais plus important que tel ou tel chant, telle ou telle danse — telle ou telle incantation — est le fait qu'il pourra remédier à tout. Ce sont justement les « sophismes magiques » (OC : 265) du sujet poétique omnipotent qui sont répudiés dans « Délires II. Alchimie du verbe » et, après le reniement des « peintures idiotes » et des éléments traditionnels du chant tels que « refrains niais, rythmes naïfs », le sujet conclut : « Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de mœurs, déplacements de races et de continents : je croyais à tous les enchantements » (OC : 263). Menacé par ces enchantements si nombreux et variés, le sujet voit la solution dans une tentative d'*excanto* — d'exploitation imaginaire du monde ambiant —, une tentative évoquée en termes spatiaux, en termes de fuite : « Je dus voyager, écrit-il, distraire les enchantements assemblés sur mon cerveau » (OC : 268). Mais la fuite peut elle-même être un piège ; Rimbaud l'avait déjà en quelque sorte anticipé et il voulait à tout prix l'éviter, comme il le suggère dans « Soir historique » où il déplore « la même magie bourgeoise à tous les points où la malle nous déposera ! » (OC : 312)

Un autre exemple de ces incantations hétérogènes de la *Saison* se trouve dans « Matin », où le poète semble proposer un nouveau mode d'expression qui s'inspire d'un chant céleste :

[...] Moi, je ne puis pas plus m'expliquer que le mendiant avec ses continuels *Pater* et *Ave Maria*. *Je ne sais plus parler !*

Pourtant, aujourd'hui, je crois avoir fini la relation de mon enfer. C'était bien l'enfer : l'ancien, celui dont le fils de l'homme ouvrit les portes.

Du même désert, à la même nuit, toujours mes yeux las se réveillent à l'étoile d'argent, toujours, sans que s'émeuvent les Rois de la vie, les trois mages, le cœur, l'âme, l'esprit. Quand irons-nous, par-delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer — les premiers ! — Noël sur la terre !

Le chant des cieux, la marche des peuples ! Esclaves, ne maudissons pas la vie. (OC : 277, le soulignement est de Rimbaud)

Et pourtant un peu plus loin Rimbaud se distancie de ce chant céleste par l'appel à la modernité qu'il formule dans « Adieu », où il se dépouille de cette sorte d'expression : le trop célèbre dicton « Il faut être absolument moderne » est suivi immédiatement d'une négation sans équivoque du chant : « Point de cantiques : tenir le pas gagné » (OC : 280).

Comment peut-on envisager un « chant des cieux » tout neuf et céleste sans tomber dans le puits du chant des romantiques ? S'agit-il du « chant clair des malheurs nouveaux ! » (OC : 316) évoqué dans « Génie » des *Illuminations*, un chant dont la clarté est absolue parce qu'elle est rapportée à une nouvelle réalité ? S'agit-il de ce que

Rimbaud prépare dans « Dévotion », où, selon Edward Ahearn, « la structure même du poème est celle d'une incantation magique, "prière muette", le fait d'être prêt pour un événement définitif » (Ahearn 1983 : 206, nous traduisons) ? La fuite suggérée dans la *Saison* semble préparer le terrain pour l'*excanto* des *Illuminations* puisque le poète y trouve la magie qui vient de sources externes au sujet : aussi « Génie » s'ouvre-t-il avec la phrase suivante : « Il est l'affection et le présent puisqu'il a fait la maison ouverte à l'hiver écumeux et à la rumeur de l'été, — lui qui est le charme des lieux fuyants et le délice surhumain des stations » (OC : 315-316). On trouve une expression semblable dans « Veillées », qui opère ce que Pierre Brunel appelle « un glissement de l'intérieur, et même de l'intime, vers l'extérieur » (2003 : 11), surtout évident dans la dernière phrase du poème : « La plaque du foyer noir, de réels soleils des grèves : ah ! puits des magies ; seule vue d'aurore, cette fois » (OC : 305).

Ce « puits des magies » est le paroxysme rimbaldien de tout un geste poétique bien plus général des années 1860 et 1870 : geste d'une époque qui a vu naître, en dehors de l'*establishment* parnassien des trois volumes parus en 1866, 1871 et 1876, des textes poétiques résolument autres. Comme l'explique Yves Vadé,

C'est donc avec une convergence remarquable que les œuvres poétiques les plus novatrices écrites entre 1860 et 1875 remettent en question tout ensemble la conception analogique du monde [...], les sujets qui depuis toujours lui étaient liés [...] et les formes poétiques fondées sur les principes de clôture et de répétition [...] [et] on constate non seulement que motifs et personnages magiques (fées, sorcières, démons, génies, êtres merveilleux de toute espèce) continuent à hanter l'imaginaire de textes comme *Les Chants de Maldoror* ou les *Illuminations*, mais que ces textes semblent témoigner d'une véritable quête magique, et tendre à créer un univers fictif où se croisent la féerie et le monde du sorcier. Imagerie qu'on peut supposer en rapport avec la manière dont ces textes ont été produits, dans la mesure où leurs auteurs ont mobilisé à cette fin toutes les puissances de leur désir<sup>7</sup>. (Vadé 1990 : 428)

La fuite chez Rimbaud — depuis la conception analogique et déchue du monde et vers de nouveaux espaces qui puissent servir de terrain pour une expression poétique *excanto* — semble évoquer l'Orient des romantiques et s'en distancier aussitôt. Pour n'en citer qu'un exemple, dans son *Voyage en Orient* (1835), Lamartine cherchait ailleurs dans sa quête — bien ancrée dans la mythologie — une approche aux nouveaux espaces qui ressuscitent et animent la vie<sup>8</sup>. Cela va de pair avec le geste

<sup>7</sup> Vadé y voit un lien étroit avec le statut de l'analogie : « Remise en cause qui se produit au moment précis, notons-le en passant, où la pensée scientifique redéfinit l'analogie avec une rigueur nouvelle et redécouvre son efficacité opératoire » (Vadé 1990 : 428).

<sup>8</sup> Nous rappelons que Rimbaud s'en prend justement à Lamartine dans sa lettre à Paul Demeny : « Les premiers romantiques ont été voyants sans trop bien s'en rendre compte : la culture de leurs âmes s'est commencée aux accidents : locomotives abandonnées, mais brûlantes, que prennent quelque temps les rails. — Lamartine est quelquefois voyant, mais étranglé par la forme vieille. — Hugo, trop cabochard, a bien du vu dans les derniers volumes : *Les Misérables* sont un vrai poème. J'ai *Les Châtiments* sous la

néoclassique des Parnassiens qui, quant à eux, chantent l'Orient en faisant la louange de ses racines mythologiques.

Pour sa part, Rimbaud remet en question cette notion de racines, d'abord en la faisant intervenir de manière centrale dans « Mauvais sang » d' *Une saison en enfer*, en la problématisant davantage dans les *Illuminations* et puis, enfin, par le refus et la mise à distance de l'Europe et des Parnassiens dans sa propre quête d'une *terra incognita* géographique et poétique. Pour Pierre Brunel, il y a sur ce point une importante distinction à faire entre Rimbaud et Baudelaire, ce dernier étant le seul des deux à effectuer un véritable voyage à l'époque de sa production poétique :

Le charme poétique [...] invite moins à un « là-bas » qu'à une jouissance de l'ici : une nuance qui pourrait distinguer Rimbaud de Baudelaire, même si le plus jeune des deux a obéi au mirage de l'horizon, alors que depuis le voyage forcé dans les îles de l'Océan indien, le plus âgé en était vraiment *revenu* et ne voulait plus garder l'exotisme que des images et des parfums. (Brunel 2003 : 186)

Mais la tentative d'une poétique *excanto* a échoué ; Rimbaud a reconnu ce constat d'échec et, par conséquent, les limites de l'incantation, de la poésie et du langage<sup>9</sup>. Son départ d'Europe et ses pérégrinations ici et là sont autant de recherches de nouveaux horizons, de nouveaux espaces et de nouvelles expressions. Selon Verlaine, quand Rimbaud a quitté l'Europe, il ne s'intéressait pas du tout à l'écriture ; en Afrique il a cherché « non pas la fortune, ni même la chance, mais le Désennui, dans des voyages néanmoins occupés en des industries riches d'aspect et de ton (dents d'éléphants, poudre d'or) [...] » (*Arthur Rimbaud. Chronique*, dans Verlaine 1972 : 980). Et pourtant, sur son nouveau continent, Rimbaud a continué à écrire constamment, voire incessamment. Après sa rupture avec la littérature, quel rôle peut-on accorder aux traces écrites qui ont persisté, et de quelle sorte d'écriture pourrait-il s'agir ?

Une fois en Afrique, Rimbaud a maintenu son refus des racines et n'a pas cherché dans le passé une histoire de terres relativement inconnues ; dans ses écrits africains, il se limite résolument au présent, dans une écriture qui ne vise pas la chanson ni la louange, et qui désigne une nouvelle expression de l'*excanto*. Il propose de ce fait une nouvelle approche du récit de voyage : un récit de voyage postromantique, postparnassien, faisant intervenir une voix désincarnée et scientifique. C'est ainsi que Jean-Paul Vaillant caractérise la lettre de Rimbaud du 23 septembre 1883 :

main ; *Stella* donne à peu près la mesure de la vue de Hugo. Trop de Belmontet et de Lamennais, de Jéhovahs et de colonnes, vieilles énormités crevées » (*OC* : 437).

<sup>9</sup> Cet échec ne devrait pas nous étonner ; Yves Bonnefoy constate qu'il « se peut que la poésie ne soit jamais qu'une impasse. Qu'elle ne trouve sa vérité que dans l'aveu de l'échec. Mais cette vérité-là [...] ne saurait consoler Rimbaud. Il ne se soucie qu'assez peu de dire, il prétend toujours au salut » (Bonnefoy 1961 : 79).

D'une part, elle est plate, sèche, désordonnée ; d'autre part elle est sérieuse, précise, et elle révèle son activité. Elle possède tout simplement les *qualités* d'une lettre d'affaires.

Que si on la compare à celle qu'il adressait à Georges Izambard le 13 mai 1871, on demeure stupide. (Vaillant 1930 : 9)

Afin de ne pas demeurer stupide trop longtemps, nous proposons un nouveau cadre pour suivre les fils de l'expression écrite de Rimbaud pendant ses années en Afrique, surtout par le biais de la notion de l'écriture blanche définie par Roland Barthes ; une notion qui pourra nous aider à conceptualiser une nouvelle définition du poétique que tente d'établir Rimbaud, dans un contexte africain doté d'un espace et d'un mode d'écriture non littéraires et apoétiques<sup>10</sup>. Comme Barthes nous le rappelle dans *Le Degré zéro de l'écriture*,

[m]alheureusement rien n'est plus infidèle qu'une écriture blanche ; les automatismes s'élaborent à l'endroit même où se trouvait d'abord une liberté, un réseau de formes durcies serre de plus en plus la fraîcheur première du discours, une écriture renaît à la place d'un langage indéfini. (Barthes 1972 : 57)

Plus que ses attributs potentiellement poétiques ou littéraires, cette écriture est caractérisée d'abord par ce qui lui manque : la foi, et plus particulièrement la foi en la transcendance de la littérature (et en l'occurrence de la poésie), sa capacité incantatoire ou même excantatoire. Selon Dominique Viart, l'écriture blanche comprend « une certaine méfiance envers les formes travaillées d'écriture, les emportements lyriques ou rhétoriques, les élaborations littéraires complexes ou grandiloquentes<sup>11</sup> » (2009 : 10) ; il s'agit donc d'une écriture qui ne fait aucune confiance à la forme littéraire et qui est aussi dubitative envers ses modes, ses stances et ses lectures<sup>12</sup>. D'une écriture qui reste méfiante vis-à-vis de tout ce qui découle de la *fides* latine. Il est donc question de perdre la foi, la confiance, mais aussi, selon l'étymologie, la capacité de commander et de persuader. Si Rimbaud, dans ses écrits africains, ne prête pas foi aux questions

<sup>10</sup> Par là, la présente discussion s'inscrit dans la lignée de celle d'Annick Louis, qui se pose la question « de savoir comment et pourquoi l'expérience du voyage se construit dans le renoncement au récit "littéraire" en faveur d'une écriture qui relève de l'exploration géographique » (Louis 2007 : 439) ; l'auteure privilégie « une troisième perspective, basée sur l'idée qu'un lien d'un autre ordre unirait les deux parties de son œuvre » et selon laquelle la « continuité entre les deux périodes de son parcours serait déterminée par le désir anxieux du départ » (Louis 2007 : 444).

<sup>11</sup> Viart remarque également que Jérôme Lindon rapproche le minimalisme de l'écriture blanche d'un type d'écriture « impassible ». Suivant ce rapprochement, et en supposant que sa nouvelle écriture en Afrique manifeste une impassibilité semblable à celle de la poésie des Parnassiens (eux-mêmes appelés d'abord « Impassibles » par leurs détracteurs), Rimbaud aurait donc fait retour à ses débuts (Viart 2009 : 9).

<sup>12</sup> Bernard Vouilloux souligne l'importance de la forme dans toute discussion de l'écriture blanche quand il suggère qu'elle serait « une écriture qui n'exemplifierait rien, ni de manière littérale (des propriétés formelles), ni de manière figurée (des affects) » (Vouilloux 2009 : 33).

de forme et de genre, c'est qu'il a déjà perdu confiance en leur légitimité, leur puissance et leur promesse<sup>13</sup>. Bien entendu, la perte de la capacité persuasive de la littérature est un phénomène dont il n'a pas été simplement spectateur ; il y a participé activement, avec un détachement émotionnel dont témoigne bien sa lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 : si ce que le poète « rapporte *de là-bas* a forme, y écrit-il, il donne forme : si c'est informe, il donne de l'informe » (OC : 346). La distance que Rimbaud prend progressivement vis-à-vis de la poésie — ou, plutôt, le parcours dégénérateur qu'il définit à travers elle, dans l'érosion qu'il occasionne et dont il témoigne — signifie ainsi une perte de foi : en la poésie, en ses questions formelles et en sa puissance de transcendance. Le passage de la lettre à Demeny rappelle quant à lui des qualités spatiales claires : les pôles « forme » / « informe » ne surgissent pas de nulle part mais font partie de ce que le poète ramène « *de là-bas* ». Nous nous retrouvons donc dans un espace extraterrestre : ni ciel prométhéen, ni l'« ici-bas » des romantiques ni, même, le « n'importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde ! » de Baudelaire. La déictique de Rimbaud suppose un espace défini : un espace qui peut être sinon identifié ou nommé, du moins indiqué, vu ou imaginé.

Les écrits de Barthes peuvent nous donner une idée plus claire de cet espace où Rimbaud pouvait tenter quelque chose d'autre : les deux derniers essais du *Degré zéro de l'écriture* — censés répondre à la question du titre du chapitre qui les précède, « Par où commencer ? » — considèrent deux textes du dix-neuvième siècle, *Dominique* (1862) d'Eugène Fromentin et *Aziyadé* (1879) de Pierre Loti. Si ces exemples peuvent nous servir à penser l'écriture de Rimbaud en Afrique, c'est parce que tous les deux exposent quelque chose de fondamental à propos de leur auteur : Barthes souligne le fait que *Dominique* est un texte unique pour deux raisons, dont la première est que c'est le seul roman écrit par quelqu'un qui n'était pas vraiment un écrivain. L'autre aspect qui attire l'attention de Barthes est le statut du sujet dans *Dominique* : celui-ci « emplit tout le livre, qui tire de lui son unité, son contenu, son dévoilement ; pour plus de commodité, il dit *je* confondant, comme tout sujet de la culture bourgeoise, sa parole et sa conscience, et se faisant une gloire de cette confusion, sous le nom d'*authenticité* » (Barthes 1972 : 156). Autrement dit, le récit dépend de la capacité du sujet à forger la sorte de confiance textuelle que Rimbaud avait déjà laissée pour morte. Pour *Aziyadé*, Barthes lie à nouveau la spécificité du texte au statut unique de son auteur : « Où est le scripteur ? » (Barthes 1972 : 172), demande-t-il, et il trouve sa réponse dans la confusion entre les multiples Loti qui occupent cet espace encombrant : « Loti, c'est le héros du roman [...] : Loti est *dans* le roman (la créature fictive, Aziyadé, appelle sans cesse son amant *Loti* [...]) ; mais il est aussi en dehors, puisque le Loti qui a écrit le

<sup>13</sup> Dominique Combe a déjà esquissé le lien entre l'écriture blanche et le projet poétique de Rimbaud : « C'est dire que le blanc, comme absence de couleur, est ce qu'il reste lorsque la subjectivité lyrique s'efface : la trace graphique du sujet disparu (et avec lui de l'*ethos* lyrique et de ce que Rimbaud appelle la poésie "fadasse et subjective") » (Combe 2009 : 251).

livre ne coïncide nullement avec le héros Loti » (Barthes 1972 : 171). Certes, Barthes voit dans *Aziyadé* un véhicule prometteur pour ce passage à l'Orient : « le voyage [...] est sans mobile et sans fin, il n'a ni *pourquoi* ni *pour quoi* ; il n'appartient à aucune détermination, à aucune téléologie : quelque chose qui est très souvent du pur signifiant a été énoncé — et le signifiant n'est jamais démodé » (Barthes 1972 : 187).

Alors comment la notion barthienne d'écriture blanche peut-elle nous aider à comprendre l'écriture de Rimbaud en Afrique, cette écriture dénuée des modalités confessionnelles et orientales qu'on trouve chez Fromentin, Loti et tant d'autres ? Pouvons-nous penser l'écriture de Rimbaud en Afrique comme une sorte de négatif de l'écriture blanche où les formes restent reconnaissables mais où les ombres remplacent la clarté d'autrefois, où les tons confèrent une valeur différente de celle du texte oriental, voire contraire à elle ? Si oui, convient-il de concevoir ce négatif de l'écriture blanche comme une sorte d'écriture noire<sup>14</sup> ?

Peut-être Rimbaud offre-t-il la réponse à ces questions à la fin du poème « Adieu », qui clôt la *Saison* : « Un bel avantage, c'est que je puis rire des vieilles amours mensongères, et frapper de honte ces couples menteurs, — j'ai vu l'enfer des femmes là-bas ; — et il me sera loisible de *posséder la vérité dans une âme et un corps* » (souligné dans le texte, *OC* : 280<sup>15</sup>). Mais cette vérité ne se trouvera pas dans un Orient fertile et coloré qu'auraient reconnu Fromentin et Loti ; comme le constate Yann Frémy en commentant le poème « L'Impossible » de la *Saison*, pour Rimbaud l'Orient « offre l'image d'une sauvagerie raffinée, d'une énergie intacte à même de remédier aux dépressions de l'Occident. Toutefois, le locuteur pressent déjà l'impossibilité d'un tel ressourcement [...]. [Rimbaud] ne nie pas l'Occident, il en propose la radicalisation<sup>16</sup> » (Frémy 2009 : 367 ; 366).

<sup>14</sup> Le lien chez Rimbaud entre le noir et le négatif a déjà été évoqué : « Il y a chez Rimbaud tout un monde noir et négatif dont la violence court souterrainement d'un texte à l'autre, et se retrouve en manifestations hétéroclites ou multiples, mais constantes, pour aboutir à cette figuration dernière de l'homme noir où il sombre — s'il est vrai que le dernier Rimbaud à la recherche de l'or solaire et familial ne recherchait pas aussi dans le Harrar quelque impossible négritude » (Courtois 1973 : 85). Dans un autre sens, Alain Borer évoque le noir quand il décrit l'itinéraire de Rimbaud de Harar à Warambot comme une « bouleversante illumination noire » (1991 : 78). Voir aussi Michel Arouimi (1993 : 135).

<sup>15</sup> Nous remercions Robert St. Clair de nous avoir rappelé la dette à Hugo, qui écrit dans la préface de *Cromwell* — une préface qui non seulement annonce une nouvelle approche du théâtre mais qui insiste sur le fait qu'une « autre ère va commencer pour le monde et pour la poésie » — qu'une « religion spiritualiste, supplantant le paganisme matériel et extérieur, se glisse au cœur de la société antique, la tue, et dans ce cadavre d'une civilisation décrépète dépose le germe de la civilisation moderne. Cette religion [...] enseigne à l'homme qu'il a deux vies à vivre, l'une passagère, l'autre immortelle ; l'une de la terre, l'autre du ciel. Elle lui montre qu'il est double comme sa destinée, qu'il y a en lui un animal et une intelligence, une âme et un corps [...] Une partie de ces vérités avait peut-être été soupçonnée par certains sages de l'antiquité, mais c'est de l'évangile que date leur pleine, lumineuse et large révélation » (Hugo 1912 : 11-12).

<sup>16</sup> Annick Louis ajoute que les écrits de Rimbaud « s'écartent de la pratique du genre de l'époque sur deux points essentiels : le regard porté par Rimbaud est proche de l'ethnologie, et l'écriture est marquée par l'absence de récit et d'exotisme » (2007 : 445).

Malgré toute tentative de radicalisation, on ne peut pas tout à fait quitter le langage — Rimbaud a fait ce constat en faisant l'expérience des limites de sa poésie *excanto*. Aussi convient-il de chercher ailleurs. Là encore Barthes propose une solution en pointant le corps, et en rappelant que le « champ symbolique est occupé par un seul objet, dont il tire son unité [...] : le corps humain » (Barthes 1972 : 203). À titre d'exemple il retourne à *Dominique*, récit où « tout se noue, se déroule, se conclut *en dehors de la peau* » (Barthes 1972 : 163). Ainsi en fut-il pour Rimbaud : dans sa tentative de laisser derrière lui son âme trop européenne, peut-être n'a-t-il laissé subsister que le corps. On se rappellera à ce sujet la fin de « Mauvais sang », où le langage et le corps s'entremêlent dans un pays lointain :

Le plus malin est de quitter ce continent, où la folie rôde pour pourvoir d'otage ces misérables. J'entre au vrai royaume des enfants de Cham.

Connais-je encore la nature ? me connais-je ? — Plus de mots. J'ensevelis les morts dans mon ventre. Cris, tambour, danse, danse, danse, danse ! Je ne vois même pas l'heure où, les blancs débarquant, je tomberai au néant.

Faim, soif, cris, danse, danse, danse, danse ! (OC : 251)

Après le reniement du langage dans « Plus de mots », souligné par la proximité phonique de « mots » et « morts », suggérant que les mots sont eux aussi morts et ensevelis, on passe définitivement à un *excanto* vide de mots mais plus riche parce que composé d'oralité, de percussions et de corps. Comment interpréter cette transition — qui, à travers la phrase répétée « danse, danse, danse, danse ! », insiste sur l'expression corporelle — si ce n'est comme un départ vers une expression neuve, pour reprendre le vers final de « Départ<sup>17</sup> » ?

Une telle expression fait penser également à la notion de certitude qui vient du corps et à la notion de l'*excription* chez Jean-Luc Nancy, telle qu'elle intervient en particulier dans ce passage de *Corpus* qui reprend une formule de la lettre du Voyant :

Qui serait plus certain de ma présence *en chair et en sang* ? Ainsi, cette certitude sera la vôtre, avec ce corps que vous aurez incorporé [...]. Sitôt touchée, la certitude sensible vire au chaos, à la tempête, tous les sens s'y dérèglent. Corps est la certitude sidérée, mise en éclats. Rien de plus propre, rien de plus étranger à notre vieux monde. (Nancy 1992 : 8-9)

Tel Rimbaud évoquant son « *de là-bas* », Nancy insiste lui aussi sur un cadre spatial, sur une nouvelle topographie qui mène à un nouvel horizon :

Il faudrait un *corpus* [...] : repères dispersés, difficiles, lieux-dits incertains, plaques effacées en pays inconnu, itinéraire qui ne peut rien anticiper de son tracé dans les lieux étrangers. Écriture du corps : du pays étranger [...] l'étranger comme *pays* : cet étrangeté, cet écartement qu'est le pays, en tout pays et en tout lieu. Les pays : ni territoires, ni domaines, ni sols, ces étendues

<sup>17</sup> « Départ dans l'affection et le bruit neufs ! » (OC : 296).

que l'on parcourt sans jamais les ramasser dans un synopsis, ni les subsumer sous un concept. Les pays toujours étrangers — et l'étranger en tant que pays, contrées, parages, passages, traversées, ouverture de paysages, reliefs inattendus, chemins menant à part, à nulle part, départs, retours. *Corpus* : une écriture qui verrait du pays, l'un après l'autre tous les pays du corps<sup>18</sup>. (Nancy 1992 : 49-50)

L'exemple le plus intéressant, chez Rimbaud, de cette « écriture qui verrait du pays, l'un après l'autre tous les pays du corps » est son texte « Notice sur l'Ogadine<sup>19</sup> », rédigé en décembre 1883 à partir des notes de voyage de Constantin Sotiro à la suite de l'expédition à laquelle Rimbaud n'a pas participé personnellement<sup>20</sup>. Tout comme sa correspondance pendant sa vie en Afrique, ce texte est souvent écarté pour son manque de verve poétique ; et pourtant, avec des poèmes envoyés à Théodore de Banville, « Le Rêve de Bismarck », *Une saison en enfer* et la lettre que Rimbaud a envoyée au directeur du *Bosphore égyptien*<sup>21</sup>, la « Notice sur l'Ogadine » figure parmi les quelques rares textes que Rimbaud a essayé de faire publier de son vivant, et pour cette raison elle mérite qu'on s'y attarde, ne serait-ce que momentanément.

La « Notice sur l'Ogadine » semble confirmer nos idées reçues sur l'écriture de Rimbaud en Afrique : un style libre et sans ornements, sans marqueurs qui nous invitent à approfondir l'interprétation. Et pourtant, sans qu'il y ait lieu d'y voir un retour aux splendeurs charnelles (à ces « os » « revêtus d'un nouveau corps amoureux » [OC : 294] qu'évoque « Being Beauteous », par exemple), c'est au niveau du corps que se passe quelque chose qui mérite notre attention. Le seul passage du texte où Rimbaud offre une description corporelle est dans son paragraphe sur les Ogadines :

Les Ogadines, du moins ceux que nous avons vus, sont de haute taille, plus généralement rouges que noirs, gardent la tête nue et les cheveux courts, se drapent de robes assez propres, portent à l'épaule la sigada, à la hanche le sabre et la gourde des ablutions, à la main la canne, la grande et la petite lance, et marchent en sandales. Leur occupation journalière est d'aller s'accroupir en groupes sous les arbres à quelque distance du camp, et les armes en main, délibérer indéfiniment sur leurs divers intérêts de pasteurs. Hors de ces séances,

<sup>18</sup> Rappelons avec Yves Vadé comment, par ses nombreux « vertiges », « hallucinations », « lourde fièvre », « terreur », « sommeil de plusieurs jours », « Alchimie du verbe » offre « autant d'états où le corps est impliqué — moyens ou conséquences du dérèglement des sens — et que Rimbaud a cultivés dans l'espoir d'y trouver une énergie intérieure immédiatement transformable en états ou en paroles poétiques » (Vadé 1990 : 426).

<sup>19</sup> L'original de ce texte a été donné au Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud de Charleville en 2010. Voir Aurélia Cervoni et André Guyaux (2012).

<sup>20</sup> Rimbaud l'a donné à son patron Alfred Bardey, qui l'a soumis à la Société de géographie de Paris, qui l'a édité et publié dans ses *Comptes rendus de la Société de géographie de Paris* en 1884 sous son nouveau titre « Rapport sur l'Ogadine ».

<sup>21</sup> Lettre parue dans *Le Bosphore égyptien* les 25 et 27 août 1887 (voir OC : 593-602). Il s'agit d'une description de choses vues à la suite d'« un voyage en Abyssinie et au Harrar » (OC : 593) et du rapport entre Rimbaud et le roi Ménélik.

et aussi la patrouille à cheval aux abreuvements et les razouas chez leurs voisins, ils sont complètement inactifs. (OC : 539)

Ces corps ne sont pas remarquables ; ou, plutôt, ils sont remarquables pour leur rôle d'accessoires presque inanimés : leur taille, la couleur, les vêtements et tout ce qu'ils portent sur eux. Mais alors que ces objets sont des métonymies désignant une activité — tapis de prière, épée, gourde des ablutions, canne, lance —, les seules actions auxquelles Rimbaud réfère pour animer leur existence sont marcher, s'accroupir, délibérer et patrouiller à cheval. « Complètement inactifs » souligne le vide dans cet espace creux et, à travers cette description de leur corps, Rimbaud laisse les Ogadines vides, dépourvus du genre d'intérêt qui leur apporterait la moindre valeur littéraire ; mais toujours ils sont là, ce sont les seuls êtres dans ce tableau, les seuls ainsi décrits dans cet essai, dans cet essai géo-graphique, cet essai écrit à propos de l'espace.

Ils restent sans vie et sans intérêt, figures à deux dimensions dans ce qui semble être un monde à deux dimensions, jusqu'à ce que Rimbaud trouve la religion. Ou, plutôt, jusqu'à ce qu'il passe de la description physique aux coutumes communales : « Ils sont musulmans fanatiques. Chaque camp a son imam qui chante la prière aux heures dues. De wodads (lettrés) se trouvent dans chaque tribu ; ils connaissent le Coran et l'écriture arabe et sont poètes improvisateurs ! » (OC : 539). Comment réconcilier cette écriture incontestablement non poétique et une description de la poésie, sous la plume d'un ancien poète ? Comment interpréter la présence du point d'exclamation, le seul marqueur fort de subjectivité dans un essai autrement dépourvu d'émotion ? Quelle attention particulière ces « poètes improvisateurs » méritent-ils ? De quelle résonance ou signifiante semblent-ils être relevés ici ? Il semble clair que l'insistance de Rimbaud sur l'improvisation ancre les Wodads dans le royaume de la *poïesis* ; il ne s'agit pas de poètes qui ressuscitent ou recyclent des textes usés, hérités ou reçus par d'autres moyens. Au contraire : ils existent dans un monde de l'improvisation, de l'imprévu. Peut-être est-ce là ce qui est en jeu dans l'« écriture noire » de Rimbaud, dans cette écriture *post canto* : une écriture qui, pour être post-poétique, ne semble pas tout à fait immunisée contre les infimes suggestions d'un mystérieux supplément, se manifestant d'une manière pour le moins inopinée.

Après avoir tenté de passer de l'*incanto* à l'*excanto*, après avoir simultanément provoqué ce processus et en avoir vécu l'échec, l'écriture de Rimbaud persiste, bien que sans incantation. Il s'agit d'une écriture qui, comme son auteur d'ailleurs, semble être à la fois nulle part et incapable de trouver une direction. Sans motivation vers quelque chose de meilleur — car il faut dire que Rimbaud n'offre rien qui transcende la page écrite dans sa « Notice sur l'Ogadine » —, ses écrits restent de l'ordre de l'étranger, et il y manque l'exotique et la capacité de transmettre quelque *canto* que ce soit. Et pourtant, là où il est question du corps, si Rimbaud ne propose ni ne trouve la vérité annoncée à la fin d'*Une saison en enfer*, du moins plante-t-il une sublime exclamation dans les sables de l'Ogadine. Ce faisant, il pose un repère topo-graphique

dans l'espace de sa vie après la littérature : une vie remplie de traces écrites *excanto*, voire parfois *sine canto*, mais qui mérite toujours notre attention.

## *Bibliographie*

- Ahearn, Edward J. (1983). *Rimbaud: Visions and Habitations*. Berkeley, University of California Press.
- Arouimi, Michel (1993). « Ogadine : version noire d'Ornières ». *Francofoni* (n° 24, printemps 1993). 133-144.
- Barthes, Roland (1972). *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*. Paris, Seuil.
- Bonnefoy, Yves (1961). *Rimbaud par lui-même*. Paris, Seuil.
- Borer, Alain (1991). *Rimbaud l'heure de la fuite*. Paris, Gallimard.
- Brunel, Pierre (2003). *Baudelaire et le « puits des magies » : six essais sur Baudelaire et la poésie moderne*. Paris, José Corti.
- Cervoni, Aurélia et André Guyaux (2012). « Le fonds Bardey de la Bibliothèque de Charleville », dans *Rimbaud littéralement et dans tous les sens : hommage à Gérard Martin et Alain Tourneux*. Paris, Classiques Garnier. 70-98.
- Cohn, Robert Greer (1973). *The Poetry of Rimbaud*. Princeton, Princeton University Press.
- Combe, Dominique (2009). « “Travailler le blanc. Le pousser”. Notes sur la poésie “blanche” », dans D. Rabaté et D. Viart (dir.). *Écritures blanches*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne. 247-254.
- Courtois, Maurice (1973). « Le mythe du nègre chez Rimbaud ». *Littérature* (n° 11, octobre). 85-101.
- Frémy, Yann (2009). *Te voilà, c'est la force : essai sur Une saison en enfer de Rimbaud*. Paris, Classiques Garnier.
- Gaffiot, Félix (1934). *Dictionnaire latin-français*. Paris, Hachette.
- Gengoux, Jacques (1950). *La pensée poétique de Rimbaud*. Paris, Nizet.
- Greene, Thomas M. (1991). *Poésie et magie*. Paris, Julliard.
- Hugo, Victor (1912). *Œuvres complètes*, t. I (*Théâtre*). Paris, Librairie Ollendorff.
- Louis, Annick (2007). « *Homo explorator*. L'écriture “non littéraire” d'Arthur Rimbaud, Lucio V. Mansilla et Heinrich Schliemann ». *Revue de littérature comparée* (n° 324, 2007/4). 439-458.
- Nancy, Jean-Luc (1992). *Corpus*. Paris, Métailié.
- Rimbaud, Arthur (2009). *Œuvres complètes*, éd. A. Cervoni et A. Guyaux. Paris, Gallimard.
- Vadé, Yves (1990). *L'enchantement littéraire : écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*. Paris, Gallimard.

- Vaillant, Jean-Paul (1930). *Le vrai visage de Rimbaud l'Africain*. Paris, Le Mercure de France.
- Verlaine, Paul (1972). *Œuvres en prose complètes*, éd. J. Borel. Paris, Gallimard.
- Viart, Dominique (2009). « Ouverture. Blancheurs et minimalismes littéraires », dans D. Rabaté et D. Viart (dir.). *Écritures blanches*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne. 7-26.
- Vouilloux, Bernard (2009). « “L'écriture blanche” existe-t-elle ? », dans D. Rabaté et D. Viart (dir.). *Écritures blanches*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne. 27-42.
- Wetzel, Hermann H. (1984). « La Parodie chez Rimbaud », dans M. Bercot et Société des études romantiques (dir.). « *Minute d'éveil* ». *Rimbaud maintenant*. Paris, SEDES/CDU. 79-90.