

# Impressions littéraires, musicales et sonores autour de l'oeuvre de Rimbaud

Martin Nadeau

Numéro 137, printemps 2021

Pratiques du silence, du son et de l'oralité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/95955ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Nadeau, M. (2021). Impressions littéraires, musicales et sonores autour de l'oeuvre de Rimbaud. *Inter*, (137), 126–129.

IMPRESSIONS LITTÉRAIRES,  
MUSICALES ET SONORES  
AUTOUR DE L'ŒUVRE  
DE RIMBAUD

MARTIN NADEAU

*Les sons émis par la voix sont  
les symboles des états de l'âme,  
et les mots écrits les symboles  
des mots émis par la voix.*

Aristote, *Organon*, circa -350

*Car Je est un autre. Si le  
cuivre s'éveille clairon, il n'y a  
rien de sa faute.*

Arthur Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny*,  
*dite Lettre du voyant*, 15 mai 1871

*Une saison en enfer* est le seul livre publié par Rimbaud, datant d'octobre 1873 ; son auteur, floraison précoce, est âgé de 19 ans. Il s'agit d'une plaquette, un « carnet de damné » lequel, en dépit de sa brièveté, pourrait être un roman autobiographique tendant à devenir « oraculaire et prophétique ». Animé par un « paradoxe central, il ouvre sur une lumière inattendue »<sup>1</sup>. La lumière en question serait le recueil des *Illuminations*, dont rend compte Paul Verlaine qui se charge de la publication, tandis que Rimbaud, dit le même Verlaine signant la préface, « voyage en Asie où il s'occupe de travaux d'art »<sup>2</sup>.

Je m'attacherai aux dimensions orales et musicales de la poésie rimbaldivienne, ainsi qu'à sa transposition dans les performances et installations sonores de Gilbert Amy. Au préalable, la question du silence littéraire de Rimbaud sera adressée à partir des lettres écrites à ses proches lors de ses voyages en Afrique et au Moyen-Orient. Son amitié avec Charles Cros, l'inventeur du paléophone qu'Edison fait breveter sous le nom de phonographe, sera également considérée.

Le contexte français dans lequel évolue Rimbaud est marqué entre autres par la Commune de Paris (avril-mai 1871) ; il s'engage moralement et poétiquement pour les Communards à travers, par exemple, le poème à clé *Chant de guerre parisien*. Sur le plan international, et cela concerne une part importante de la vie de Rimbaud dans les colonies britanniques et françaises, le contexte de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle se caractérise par l'essor de l'impérialisme européen.

Mentionnons, parmi les frontières qui se dessinent arbitrairement par les Européens sur le continent africain, entre 1874 et 1884, les voyages d'exploration dans la région du Congo au nom du roi des Belges Léopold II, les interventions française en Tunisie et anglaise en Égypte. La domination française s'étend dans les régions du Niger, de la Guinée, de la Côte-d'Ivoire et du Dahomey<sup>3</sup>. Rimbaud travaille notamment à Aden (Yémen) et au Harar (Abyssinie, future Éthiopie) pour le compte de compagnies françaises, telle Mazeran, Viannay et Bardey, Lyon-Marseille-Aden.

#### PAROLE ÉPISTOLAIRE ET SILENCE LITTÉRAIRE ?

La correspondance que Rimbaud échange avec ses proches et ses patrons donne un témoignage de ces voyages qui est d'un intérêt non seulement historique et anthropologique, mais aussi, plus souvent qu'il n'y paraît, littéraire et poétique. Il s'agit bien d'un homme aux semelles de vent qui a écrit la lettre suivante, et ce, en dépit de son début quelque peu comptable, mais où peut se percevoir en filigrane une critique du capitalisme exploitant les richesses naturelles et le travail des hommes : « Mon travail ici consiste à faire des achats de cafés. J'achète environ deux cent mille francs par mois. En 1883, j'avais acheté plus de trois millions dans l'année, et mon bénéfice là-dessus n'est rien de plus que mes malheureux appointements, soit trois, quatre mille francs par an : vous voyez que les emplois sont mal payés partout. » Après avoir ajouté qu'il fait également le commerce de gommes, d'encens, de plumes d'autruche, d'épices diverses, ainsi que quelques considérations sur les rigueurs du climat, il offre une apologie de la dérive vagabonde dans le monde : « En tous cas, ne comptez pas que mon humeur deviendrait moins vagabonde, au contraire, si j'avais le moyen de voyager sans être forcé de séjourner pour travailler et gagner l'existence, on ne me verrait pas deux mois à la même place. Le monde est très grand et plein de contrées magnifiques que l'existence de mille hommes ne suffirait pas à visiter<sup>4</sup>. »

Dans une autre lettre datée du 23 août 1887, en provenance du Caire, il semble que Rimbaud ait traversé une nouvelle forme de saison en enfer, voire aussi des saisons en affaires plutôt pénibles. Il y annonce le mal à sa jambe qui le conduit à la mort le 10 novembre 1891 à l'âge de 37 ans :

Je suis venu ici parce que les chaleurs étaient épouvantables cette année dans la mer Rouge, tout le temps 50 à 60 degrés ; et, me trouvant très affaibli après sept années de fatigues qu'on ne peut s'imaginer, et des privations les plus abominables, j'ai pensé que 2 ou 3 mois ici me remettraient, mais c'est encore des frais, car je ne trouve rien à faire ici et la vie est à l'européenne et assez chère. Je me trouve tourmenté ces jours-ci par un rhumatisme dans les reins qui me fait damner ; j'en ai un autre dans la cuisse gauche qui me paralyse de temps à autre, une douleur articulaire dans le genou gauche, un rhumatisme (déjà ancien) dans l'épaule droite, j'ai les cheveux absolument gris, je me figure que mon existence périlite<sup>5</sup>.

Ces lettres de Rimbaud, dites non littéraires<sup>6</sup>, prennent ainsi une autre dimension lorsque le lecteur est disposé, par leur contextualisation, à entendre leur résonance, parfois littéraire et poétique.

## LE PALÉOPHONE ET LA POÉSIE DE CHARLES CROS

Parmi l'entourage immédiat de Rimbaud figure le poète et Communard Charles Cros. Ce dernier est d'abord ami de la femme de Verlaine (Mathilde Mauté de Fleurville), et ce serait Cros lui-même qui aurait convaincu le poète d'inviter Rimbaud à Paris : « Il fut avec eux de toutes les errances dans la capitale, de toutes leurs "illuminations"<sup>7</sup>. » Les poésies de Cros, de son vivant, semblent ne pas avoir été reconnues publiquement, y compris au sein des avant-gardes comme les Parnassiens. Cros a également été infortuné avec ses multiples innovations et inventions techniques, dont un dispositif de photographie en couleurs et, surtout en ce qui concerne la question du son et de son enregistrement ou sa reproduction, un paléophone : « [À] la suite de longues recherches, il déposait à l'Académie des sciences un pli "contenant la description d'un procédé d'enregistrement et de reproduction des phénomènes perçus par l'ouïe". Le manque de compréhension des milieux scientifiques, l'absence de capitaux l'empêchèrent de construire ce "paléophone" qu'Edison devait réaliser sous le nom de phonographe<sup>8</sup>. »

La mansarde-laboratoire de Cros, dans les combles de l'immeuble abritant le cabaret du Chat Noir, dans le quartier Montmartre, peut rappeler celle de Nicolas Flamet et consorts. Quoi qu'il en soit des expériences et inventions *réelles* de Cros, ses contes, d'une ironie lyrique, doivent retenir notre attention, par exemple *La science de l'amour*. Il applique sa méthode, « [o]bserver, observer, surtout ne jamais penser, rêver, imaginer : voilà les splendeurs de la méthode actuelle », pour étudier l'amour « non comme les Don Juan, qui s'amusent sans écrire, non comme les littérateurs qui sentimentalisent nuageusement, mais comme les savants sérieux ». Il invente un compteur à baisers, qu'il place dans sa bouche, et calcule ainsi cette *performance orale* : « Dans l'espace d'une heure et demie à peu près, mon compteur avait enregistré *neuf cent quarante-quatre baisers* » ; ce qui justifie *scientifiquement*, en fin de compte, la formule convenue de « mille baisers qu'on met à la fin des billets amoureux »<sup>9</sup>.

## L'ŒUVRE DE GILBERT AMY

Le compositeur Gilbert Amy a été l'étudiant de Pierre Boulez auquel il succède comme chef d'orchestre du Domaine musical (fondé par Boulez à Paris en 1954), un lieu de rencontre des avant-gardes artistiques et littéraires ayant comme cofondateur l'acteur Jean-Louis Barrault. Amy, quant à lui, fonde en 1976 le Nouvel orchestre philharmonique de Radio France. C'est dans ce contexte qu'il compose en 1979-1980 une interprétation d'*Une saison en enfer*, pour deux voix, deux instrumentistes et bande avec voix.

Un des exégètes de cette œuvre d'Amy, Bruno Bossis, met en relief « la musicalisation très particulière de la parole ». Celle-ci devient beaucoup plus que le produit du corps – et de l'âme, ajouterait Aristote – de l'interprète car, à travers les interventions d'Amy, elle est mémorisée, métamorphosée, jusqu'à la rendre parfois méconnaissable. La question de l'interprétation s'élargit donc tandis que les possibilités expressives de la voix sont multipliées.

En outre, cette voix ou cette parole, manipulée par divers dispositifs techniques d'enregistrement, s'inscrit par la suite dans un réseau complexe et multiple de relations. « L'interprétation est en effet à double détente », poursuit-il : d'abord celle du compositeur, ensuite celle des interprètes performant devant un public, « avec l'émotion propre au temps du spectacle ».

L'œuvre d'Amy constitue une amplification très belle de la polysémie inhérente au poème *Une saison en enfer* : « Les différentes voix, sur bande et sur scène, expriment l'imaginaire complexe contenu dans le poème autobiographique. À l'image de la personnalité de Rimbaud vue par le compositeur, l'interprétation de la voix du poète est triple, entre nostalgie de la pureté enfantine, désespoir de l'homme et féminité poétique<sup>10</sup>. »

## « UNE PROSE ORACULAIRE »

La thématique de l'oracle est importante dans *Une saison en enfer*. « C'est très certain, c'est oracle ce que je dis » partage des origines étymologiques avec l'oralité, sans parler de l'Évangile de Jean, « Au commencement était le verbe ». Deux caractéristiques de la parole oraculaire peuvent être précisées. D'une part, la parole oraculaire est abrupte, péremptoire. La phrase rimbaldienne se distingue en effet par sa brièveté : « On ne part pas, "Les blancs débarquent". Elle se réduit même à des éléments nominaux – "Assez ! Voici la punition – En marche !" »<sup>11</sup>. De l'autre, la parole oraculaire est énigmatique, obscure ; l'oracle de Delphes dans l'Athènes antique s'exprimait toujours par des énigmes.

Pour rester dans la dimension religieuse ou spirituelle, mais sans entrer dans un débat spéculaire sur le mysticisme – ou non – de l'auteur d'*Une saison en enfer*, il faut noter également le caractère incantatoire de la poésie rimbaldienne. André Breton disait qu'il fallait soustraire le mot « à l'usure et à la *décoloration* qui résultent de sa fonction d'échange élémentaire »<sup>12</sup>. Plusieurs poètes depuis Rimbaud, en particulier autour de Mallarmé et des Parnassiens, se réclament de la parole mystérieuse, incantatoire, chamanique, et il faudrait un dossier complet pour élaborer sur la pratique de l'incantation dans le monde de la performance artistique (concert bruitiste Dada, poésie lettriste, Fluxus...).

## « UN OPÉRA FABULEUX »

Dans le film *Amadeus* de Milos Forman, adapté de la pièce de théâtre de Peter Shaffer, ce dernier fait dire à Mozart que, lorsque plusieurs voix parlent en même temps, c'est la cacophonie, alors qu'avec l'opéra plusieurs instruments accordés ensemble composent au contraire l'harmonie et la mélodie. Brunel affirme à ce sujet que « devenir un opéra fabuleux, c'est donc au moins deux fois entrer en déraison : on renonce au "je pense" au profit d'un "je chante" et le "je" s'abolit dans la pluralité des voix »<sup>13</sup>. Il ajoute qu'un musicien japonais, « Yoshikasu Nakajiri, a montré qu'on pouvait faire de "Délires II" un opéra, avec cinq récitatifs et une coda, entrecoupés de cinq airs. L'alchimie n'est-elle pas le lieu où "se cristallisent des airs" ? »<sup>14</sup>.

C'est un autre Japonais, Hisashi Mizuno, qui développe aussi, mais cela dit sans mentionner l'œuvre de Gilbert Amy, sur les implications de cette idée de considérer *Une saison en enfer* comme « un opéra fabuleux ». Dans une section de son livre intitulée « La coda », c'est-à-dire le nom donné à la partie conclusive d'une pièce musicale, quel que soit son style, Mizuno approfondit la question de l'alchimie du verbe :

La dernière partie d'« Alchimie du verbe » se résume en deux phrases extrêmement laconiques : « Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté. » L'une des folies du « je » s'est racontée, et cette histoire retrace les étapes de l'alchimie créatrice de l'or poétique, le lecteur a sous les yeux une poésie nouvelle qui ne connaît plus la distinction des genres. Le fruit de l'opération alchimique est justement le texte même d'« Alchimie du verbe ». La beauté est là et le poète la salue. C'est la fin d'une expérimentation, mais aussi un commencement pour la poésie nouvelle. C'est donc un adieu qui se mue en salut adressé à une nouvelle forme. Ainsi la Vie dure indéfiniment sans être dévouée entièrement à la force et à la beauté<sup>15</sup>.

L'alchimie, dont l'étymologie est parfois tirée du latin *alta chimera*, « haute chimère », consiste à l'origine dans l'art ou la technique de la transmutation des métaux, surtout des métaux vils comme le plomb, en or ainsi que dans la quête de la pierre philosophale, censée être le secret de la vie éternelle. Son histoire s'enracine dans la plus lointaine Antiquité, avec l'âge du fer et l'âge du bronze consécutifs à la maîtrise du feu. Mizuno cite un dictionnaire encyclopédique à ce sujet : « [I] est probable que chez les peuples les plus anciens, dès que l'on commença à fondre les métaux, on fut frappé des phénomènes qui accompagnaient cette opération, et qu'en remarquant que le mélange de divers métaux produit des masses d'une tout autre couleur ; que le cuivre, par exemple, avec le zinc forme un alliage qui imite l'or, on tira naturellement cette conclusion qu'il était possible de transformer un métal en un autre<sup>16</sup>. »

Mizuno remarque à juste titre que c'est la couleur qui témoigne de la réussite de la transmutation des métaux et qu'ainsi la prose de Rimbaud « A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert » s'applique pleinement à une formulation qui relève de l'alchimie. Une autre dimension que Mizuno assigne à la poésie rimbalienne est liée à l'idée que la *chanson* de la plus haute tour constitue « un haut lieu de l'hallucination des mots »<sup>17</sup>. Serait-ce une référence à la tour de Babel ?

#### RIMBAUD EN AFRIQUE ET LES IMPRESSIONS DE ROUSSEL

Pour conclure, je propose une ouverture autour de l'œuvre d'un autre poète, Raymond Roussel, dont le livre *Impressions d'Afrique* peut offrir un écho singulier à *Une saison en enfer*, ce « carnet des damnés » que Rimbaud appelle également son « livre païen ou livre nègre ».

Parmi les péripéties surréalistes qu'imprime Roussel dans ce roman à l'intrigue ineffable figure l'épisode du Breton Lelgoualch. Ce dernier doit se faire amputer la jambe et, en véritable virtuose de la résilience, il souhaite conserver son tibia afin d'en faire une flûte. L'humour noir dans les *Impressions d'Afrique* est bien reconnu : satire du colonialisme et des colonisateurs de la part de quelqu'un qui n'a jamais mis les pieds sur ce continent ? Est-ce que l'hypothèse d'une référence à Rimbaud est soutenable ?

Quoi qu'il en soit, cet épisode permet de clore autour de l'idée d'une musicalité inusitée :

Un mois après, Lelgoualch reçut dans un écrin noir, doublé de velours, l'os de sa jambe transformé en flûte étrangement sonore. Le jeune Breton apprit vite le doigté nouveau et commença une carrière lucrative en jouant les airs de son pays dans les cafés concerts et dans les cirques ; la bizarrerie de l'instrument, dont la provenance était chaque fois expliquée, attirait la foule des curieux et faisait partout croître la recette. L'amputation remontait à plus de vingt ans déjà, et depuis lors la résonance de la flûte s'était sans cesse améliorée, comme celle d'un violon qui se bonifie avec le temps<sup>18</sup>.

- 1 Pierre Brunel, cité dans Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, P. Brunel (éd.), Librairie générale française, 1999, p. 401.
- 2 Paul Verlaine, cité dans *ibid.*, p. 452-453.
- 3 Cf. Raoul Girardet, « Le nouveau partage du monde », *Le grand livre de l'histoire du monde*, Hachette, 1986, p. 234.
- 4 A. Rimbaud, « Lettre aux siens. Aden, le 15 janvier 1885 », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 631-632.
- 5 *Ibid.*, « Lettre aux siens. 23 août 1887, Caire », p. 668-669.
- 6 Ces lettres ne figurent pas, par exemple, dans le recueil intitulé *Lettres de la vie littéraire d'Arthur Rimbaud*, réunies et annotées par Jean-Marie Carré (Gallimard, 1990 [1931]).
- 7 Irène Merlin, *Poètes de la révolte : de Baudelaire à Michaux. Alchimie de l'être et du verbe*, L'École, 1971, p. 74.
- 8 *Ibid.*, p. 72-73.
- 9 Charles Cros, « La science de l'amour » (1874), *Le collier de griffes*, P.-V. Stock, 1908, p. 159-178 ; repris dans André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Pauvert, 1966 (1939), p. 163-169.
- 10 Bruno Bossis, « Une saison en enfer de Gilbert Amy : une lecture musicale d'Arthur Rimbaud », *Musurgia*, vol. XVIII, n° 3, 2011, p. 9-28 ; [doi], 10.3917/musur.113.0009.
- 11 P. Brunel, notice d'« Une saison en enfer », dans Rimbaud, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 403.
- 12 A. Breton, cité dans I. Merlin, op. cit., p. 5.
- 13 P. Brunel, cité dans Hisashi Mizuno, *Rimbaud entre vers et prose : des Lettres du voyant à l'Alchimie du verbe*, Kimé, 2014, p. 116-117.
- 14 *Id.*, notice d'« Une saison en enfer », dans Rimbaud, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 402.
- 15 H. Mizuno, op. cit., p. 122.
- 16 « Alchimie », *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, seconde édition, Firmin-Didot, 1863 ; repris dans *ibid.*, p. 86.
- 17 *Ibid.*, p. 104.
- 18 Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, Jean-Jacques Pauvert, 1963 (1910), p. 75.