



présente

Les lettres du «voyant» (1885)

Textes de RIMBAUD

Lettre à Georges Izambard

«Charleville, (13) mai 1871.

Cher Monsieur !

Vous revoilà professeur. On se doit à la Société, m'avez-vous dit ; vous faites partie des corps enseignants : vous roulez dans la bonne ornière. - Moi aussi, je suis le principe : je me fais cyniquement entretenir; je déterre d'anciens imbéciles de collègue : tout ce que je puis inventer de bête, de sale, de mauvais, en action et en paroles, je le leur livre : on me paie en bocks et en filles. "Stat mater dolorosa, dum pendet filius."- Je me dois à la Société, c'est juste, - et j'ai raison. - Vous aussi, vous avez raison, pour aujourd'hui. Au fond, vous ne voyez en votre principe que poésie subjective : votre obstination à regagner le râtelier universitaire - pardon ! - le prouve. Mais vous finirez toujours comme un satisfait qui n'a rien fait, n'ayant rien voulu faire. Sans compter que votre poésie subjective sera toujours horriblement fadasse. Un jour, j'espère, - bien d'autres espèrent la même chose, - je verrai dans votre principe la poésie objective, je la verrai plus sincèrement que vous ne le feriez ! - Je serai un travailleur : c'est l'idée qui me retient quand les colères folles me poussent vers la bataille de Paris, - où tant de travailleurs meurent pourtant encore tandis que je vous écris ! Travailler maintenant, jamais, jamais ; je suis en grève.

Maintenant, je m'encrapule le plus possible. Pourquoi? Je veux être poète, et je travaille à me rendre voyant : vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. Ce n'est pas du tout ma faute. C'est faux de dire : Je pense. On devrait dire : On me pense. Pardon du jeu de mots.

JE est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait !

Vous n'êtes pas enseignant pour moi. Je vous donne ceci : est-ce de la satire, comme vous diriez? Est-ce de la poésie? C'est de la fantaisie, toujours. - Mais, je vous en supplie, ne soulignez ni du crayon, ni trop de la pensée :

LE CŒUR SUPPLICIÉ

Mon triste cœur bave à la poupe...
etc.

Ça ne veut pas rien dire.

Répondez-moi : chez M. Deverrière, pour A. R.
Bonjour de cœur,

Arth. Rimbaud.»

Analyse

Cette lettre a été envoyée à Izambard deux jours avant la lettre à Paul Demeny. Izambard, qui en a parlé comme de la « profession de foi littératuricide d'un rhétoricien émancipé », l'a retrouvée en 1911 et publiée en 1926. On a dit, à tort, que cette lettre n'était que l'ébauche de la lettre à Demeny : en fait, elle la complète en posant un problème différent, celui de « l'encrapulement » nécessité par la méthode de la voyance. Cet encrapulement systématique met Rimbaud, tout d'abord, en état de grève : il se refuse à être « un travailleur », et, en second lieu, en état de rupture avec la société et ses conventions : à l'inverse de son professeur qui, dit-il sardoniquement, « roule dans la bonne ornière », il mène une vie volontairement dérégulée et scandaleuse. Nous sommes à l'époque, décrite par Delahaye, où il affectait des allures provocantes, la pipe au bec, les cheveux dans le cou, se refusait à travailler, passait des heures au café. Et, cependant, à son maître qui prônait qu'il « se doit à la Société », il répond que « c'est juste », tout en déclarant que néanmoins il a « raison ». Pourquoi? parce qu'il applique sa méthode personnelle pour se « réaliser » en tant que poète, et pour arriver à « faire » œuvre valable : en ce sens il est donc, paradoxalement, plus attaché à son devoir qu'Izambard qui, fixé au « râtelier universitaire », se refuse à faire aucun travail personnel : « Vous finirez toujours comme un satisfait qui n'a rien fait, n'ayant rien voulu faire ».

Les considérations proprement littéraires qui suivent sur la poésie « subjective » et « objective » sont à compléter par la lettre à Demeny, Rimbaud se bornant ici à quelques allusions. Il oppose la poésie « objective » au lyrisme impénitent de la poésie « subjective », celle des romantiques ou de leurs émules. Mais, parlant à trois reprises du « principe » d'Izambard (à savoir : « On se doit à la Société »), il accuse celui-ci de ne pas voir clairement et « sincèrement » ce que peut être une poésie « objective » : Izambard ne songe qu'à la poésie faussement objective des parnassiens, qui au fond n'était encore que de la poésie subjective : Rimbaud, lui, la lettre du 15 mai le confirma, voulait sortir de lui-même pour arriver à « l'inconnu ». On sait que Verlaine, qui est le type même du poète « subjectif », a caressé un moment, à Londres, l'idée d'écrire des poèmes descriptifs d'où « l'Homme » serait complètement banni (« Correspondance », t. I, page 98) : faut-il y voir l'influence de Rimbaud? En un sens, on peut dire qu'un certain nombre de textes des « Illuminations » sont « objectifs » ...

On a beaucoup épilogué sur « On me paie en bocks et en filles », jusqu'au jour où on s'est aperçu que « filles » (ou « fillettes ») désignaient tout bonnement, dans les Ardennes, des chopes de vin...

« Stat mater dolorosa, dum pendet filius » est une utilisation sarcastique du thème, qui a si souvent inspiré peintres et sculpteurs, de la « mater dolorosa », Marie au pied de la croix. C'est, bien entendu, à sa mère que Rimbaud fait allusion. Il était à cette époque en pleine rébellion contre cette mère qui prétendait, et prétendra, l'obliger à travailler, parlant tantôt de le mettre pensionnaire, tantôt de lui imposer « une place » (comme il le dira en août à Demeny).

C'est dans cette lettre qu'apparut pour la première apparition ce vocable célèbre, « voyant ». Rimbaud n'a évidemment pas inventé le terme, qui figure non seulement dans la Bible, mais chez quelques auteurs du XIXe siècle que le jeune poète connaissait bien :

- Novalis écrivit : « L'homme entièrement conscient s'appelle le voyant ».

- Ballanche fit toute une théorie de la « voyance » poétique dans son « Orphée ». On peut y relever dans le livre 7 cette curieuse phrase adressée à Thanyris par le prêtre égyptien qui se charge de son initiation : « Tu trouveras ici une école de voyants, car voir malgré le voile des objets extérieurs, voir au travers de l'illusion des sens, voir par-delà l'horizon des faits actuels, soit dans le passé, soit dans l'avenir, c'est une faculté qui se développe dans l'homme par l'étude, l'éducation, l'habitude de méditer ; elle se développe, comme toutes les autres facultés, lorsque d'ailleurs on en est doué. » Mais le prêtre ajoute : « Pour voir il faut surtout avoir un cœur droit ». Mais il n'est pas prouvé que Rimbaud ait lu Ballanche à Charleville, Delahaye ne l'ayant pas cité.

- Michelet employa le mot à plusieurs reprises dans ses œuvres historiques (et plus particulièrement dans l'introduction à *l' Histoire universelle* : «Les voyants, les prophètes, s'élèvent du peuple, et communiquent avec Dieu sans passer par le temple».

- Gautier considéra que le seul «adepte sobre» du *Club des Haschischins*, celui qui ne touche pas à la drogue, est appelé voyant.

- Leconte de Lisle employa le mot au début de ce *Qaïn* paru dans *Le Parnasse contemporain*, et que Rimbaud avait couvert, nous dit Delahaye, de points d'exclamation multipliés à proportion de son admiration : Thogorma, le «Voyant», y fait un rêve prophétique.

Mais Rimbaud ne doit qu'à lui-même sa théorie de l'entraînement à la voyance par le «*dérèglement de tous les sens*» (même s'il a réfléchi, après Leconte de Lisle, à l'entraînement auquel se livraient les sages de l'Inde pour se dégager des apparences). Au contraire de Ballanche et de Gautier, pour lui, c'est, au contraire, une «perversion» systématiquement cultivée qui permettra au poète de se faire «*l'âme monstrueuse*» et d'arriver à l'inconnu (voir la lettre du 15 mai). à faire l'expérience de tous les «poisons» pour se «dérégler» davantage.

Avec «*Je pense. On devrait dire : On me pense.*» Rimbaud ne recule pas devant le calembour involontaire (sur «penser» et «panser») pour essayer de se faire comprendre, de souligner cette sorte de passivité qui fait qu'il n'est pour rien dans le jaillissement de sa pensée, qu'il ne la contrôle pas. En somme, il retrouva (bien avant les surréalistes) la vieille conception de l'inspiration qui s'empare du poète-prophète.

On a vu mille choses dans «*Je est un autre*». La phrase décrit une constatation psychologique assez simple : on ne se comprend pas soi-même. On peut aussi penser que, lorsqu'un être croit agir et penser, c'est en réalité la conscience universelle qui agit et pense à travers lui. Il est vain de la part du poète de chercher à rendre compte de la transformation qui s'opère en lui : il s'aperçoit qu'il est doué du génie poétique, qu'il est «*un autre*» que celui qu'il croyait être, ou que celui qu'Izambard connaissait : un être possédé par le dieu, métamorphosé par le mystérieux travail de l'inspiration. Il distingue de son être apparent le moi profond capable de sonder l'inconnu.

Avec «*Tant pis pour le bois qui se trouve violon*», Rimbaud parle de lui qui, de «*bois*» qu'il était (de la même chair que le commun des êtres humains), se découvre «*violon*», et est bien obligé d'exhaler un son harmonieux, de jouer une musique qui est la création poétique. Il commentera de nouveau cette idée dans la lettre du 15 mai.

À la suite de sa citation de son poème «*Le cœur supplicié*» (qui a ensuite été appelé «*Le cœur volé*»), Rimbaud a bien écrit : «*Ça ne veut pas rien dire*» (mais, en 1931, on imprima par erreur : «*Ça ne veut rien dire*»), pour spécifier que ce poème, où l'on pourrait voir une fantaisie sans conséquence, achève d'éclairer la lettre, en nous faisant deviner à la suite de quelles expériences Rimbaud est devenu cynique. En effet, on peut considérer ce texte comme une véritable confession des amertumes qu'il avait connues pendant la Commune ; il y manifestait un écoëurement qui n'était pas seulement physique, mais surtout moral.

La lettre pose d'ailleurs le problème de la participation de Rimbaud à la Commune. Nous le voyons se refuser, ici, à partir pour Paris, retenu qu'il est par une idée : c'est qu'il s'intégrerait alors au jeu social, qu'il serait un «*travailleur*» - et cela, malgré la tendance «communarde» qui le pousse à aller au secours des «*travailleurs*» qui meurent encore dans la bataille de Paris. Si Rimbaud est allé à Paris, il n'a pu y aller qu'antérieurement à cette lettre (ce qui expliquerait le «*encore*» de sa phrase : «*où tant de travailleurs meurent pourtant encore*», au sens de : «depuis que j'en suis revenu»).

Lettre à Paul Demeny

«Charleville, 15 mai 1871.

J'ai résolu de vous donner une heure de littérature nouvelle. Je commence de suite par un psaume d'actualité :

Chant de guerre parisien

*Le Printemps est évident, car...
etc..*

A. Rimbaud.

- Voici de la prose sur l'avenir de la poésie : - Toute poésie antique aboutit à la poésie grecque, Vie harmonieuse. - De la Grèce au mouvement romantique, - moyen-âge, - il y a des lettrés, des versificateurs. D'Ennius à Théroldus, de Théroldus à Casimir Delavigne, tout est prose rimée, un jeu, avachissement et gloire d'innombrables générations idiotes : Racine est le pur, le fort, le grand. - On eût soufflé sur ses rimes, brouillé ses hémistiches, que le Divin Sot serait aujourd'hui aussi ignoré que le premier venu auteur d'"Origines". - Après Racine, le jeu moisit. Il a duré deux mille ans !

Ni plaisanterie, ni paradoxe. La raison m'inspire plus de certitudes sur le sujet que n'aurait jamais eu de colères un Jeune-France. Du reste, libre aux nouveaux d'exécrer les ancêtres : on est chez soi et l'on a le temps.

On n'a jamais bien jugé le romantisme. Qui l'aurait jugé? les critiques !! Les romantiques? qui prouvent si bien que la chanson est si peu souvent l'œuvre, c'est-à-dire la pensée chantée et comprise du chanteur?

Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée ; je la regarde, je l'écoute ; je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. [...]

La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver; cela semble simple : en tout cerveau s'accomplit un développement naturel ; tant d'égoïstes se proclament auteurs ; il en est bien d'autres qui s'attribuent leur progrès intellectuel ! - Mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse [...]

Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant.

Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant ! - Car il arrive à l'inconnu ! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé !

- la suite à six minutes -

Ici j'intercale un second psaume, hors du texte : veuillez tendre une oreille complaisante, - et tout le monde sera charmé. - J'ai l'archet en main, je commence :

Mes petites amoureuses

*Un hydralat lacrymal lave...
Etc..*

A. R.

Voilà. Et remarquez bien que, si je ne craignais de vous faire déboursier plus de 60 c. de port, - moi pauvre effaré qui, depuis sept mois, n'ai pas tenu un seul rond de bronze ! - je vous livrerais encore mes "Amants de Paris", cent hexamètres, Monsieur, et ma "Mort de Paris", deux cents hexamètres !
- Je reprends :

Donc le poète est vraiment voleur de feu.

Il est chargé de l'humanité, des animaux même ; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ; si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue ; - Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ! Il faut être académicien, - plus mort qu'un fossile, - pour parfaire un dictionnaire, de quelque langue que ce soit. Des faibles se mettraient à penser sur la première lettre de l'alphabet, qui pourraient vite ruer dans la folie !

Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant. Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle : il donnerait plus - que la formule de sa pensée, que la notation de sa marche au Progrès ! Énormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment un multiplicateur de progrès !

Cet avenir sera matérialiste, vous le voyez ; - Toujours pleins du Nombre et de l' Harmonie, ces poèmes seront faits pour rester. - Au fond, ce serait encore un peu la Poésie grecque.

L'art éternel aurait ses fonctions, comme les poètes sont citoyens. La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle sera en avant.

Ces poètes seront ! Quand sera brisé l'infini sauvage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme, - jusqu'ici abominable, - lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi ! La femme trouvera de l'inconnu ! Ses mondes d'idées différencieront-ils des nôtres ? - Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses ; nous les prendrons, nous les comprendrons.

En attendant, demandons aux poètes du nouveau, - idées et formes. Tous les habiles croiraient bientôt avoir satisfait à cette demande. - Ce n'est pas cela !

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 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.

Musset est quatorze fois exécration pour nous, générations douloureuses et prises de visions, - que sa paresse d'ange a insultées ! Ô les contes et les proverbes fadasses ! ô "les Nuits" ! ô "Rolla", ô "Namouna", ô "la Coupe" ! Tout est français, c'est-à-dire haïssable au suprême degré ; français, pas parisien ! Encore une œuvre de cet odieux génie qui a inspiré Rabelais, Voltaire, Jean La Fontaine ! commenté par M. Taine ! Printanier, l'esprit de Musset ! Charmant, son amour ! En voilà, de la peinture à l'émail, de la poésie solide !

On savourera longtemps la poésie française, mais en France. Tout garçon épicière est en mesure de débobiner une apostrophe Rollaque [à la façon du Rolla de Musset], tout séminariste en porte les cinq cents rimes dans le secret d'un carnet. À quinze ans, ces élans de passion mettent les jeunes en rut ; à seize ans, ils se contentent déjà de les réciter avec cœur ; à dix-huit ans, à dix-sept même, tout collégien qui a le moyen, fait le Rolla, écrit un Rolla ! Quelques-uns en meurent peut-être encore. Musset n'a rien su faire : il y avait des visions derrière la gaze des rideaux : il a fermé les yeux. Français, paradis, traîné de l'estaminet au pupitre de collège, le beau mort est mort, et, désormais, ne nous donnons même plus la peine de le réveiller par nos abominations !

Les seconds romantiques sont très voyants : Th. Gautier, Lec. de Lisle, Th. de Banville. Mais inspecter l'invisible et entendre l'inouï étant autre chose que reprendre l'esprit des choses mortes, Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu. Encore a-t-il vécu dans un milieu trop artiste ; et la forme si vantée en lui est mesquine : les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles. [...]

Analyse

Cette lettre fut adressée à Paul Demeny, jeune poète ami d'Izambard, qui avait publié en 1870 *‘Les glaneuses’*, recueil auquel Rimbaud fait allusion dans une lettre de 1870 à son professeur ; dont, en septembre, il fit la connaissance à Douai ; auquel il devait adresser, outre cette lettre, deux autres lettres importantes, l'une en juin 1871, l'autre en août. Mais la lettre du 15 mai est un document essentiel, le plus important de la correspondance de Rimbaud : elle précise, d'une part, la « méthode » de voyance à laquelle faisait déjà allusion la lettre adressée à Georges Izambard, le 13 mai ; d'autre part, elle contient des affirmations péremptoires sur la poésie du passé, du présent, de l'avenir.

Assurément, il y a une outrance juvénile dans la condamnation totale des poètes qui vont «*de la Grèce au mouvement romantique*». Rimbaud considérait qu'«*en Grèce, vers et lyres rythment l'Action*», que c'était une grande poésie (qu'il songe à Homère ou à Pindare) qu'il opposait à la poésie passe-temps, qui n'est que jeu de rimes. La raillerie à l'égard de Racine peut surprendre ; mais c'est que, précisément, il représentait aux yeux du jeune poète ce type de poésie classique, fondé sur la raison et sur la lucidité, qu'il abominait. L'«*odieux génie*» que stigmatisait Rimbaud est le génie dit «français» et «gaulois», à base de bon sens vulgaire, de grivoiserie, de persiflage superficiel. Il le voyait en particulier chez «*Jean de La Fontaine ! commenté par M. Taine !*» Ce dernier avait fait paraître son étude sur *‘La Fontaine et ses fables’* en 1860.

Si le jugement est péremptoire, ses attendus sont intéressants : la poésie s'est sclérosée, les poètes sont devenus «*des lettrés, des versificateurs, des fonctionnaires*». Il voulait rendre au nom de «*poète*» son plein sens, son sens antique : créateur, mage, voyant, le poète devrait être tout cela. Il devrait non seulement tout comprendre et tout dévoiler, mais entraîner ses contemporains : la poésie sera «*en avant*». Comment ne pas reconnaître les idées exprimées déjà par Ronsard qui, dans l'«*Avertissement*» de sa *‘Franciade’*, distingua poètes et versificateurs, par Hugo dans son poème *‘Les mages’*, par Lamartine dans son article *‘Les destinées de la poésie’*? Du reste, le jeune critique accordait à ces deux «*premiers romantiques*» et à certains autres ce don de voyance, alors qu'il lança contre Musset, type de poète doué mais cédant à la facilité, un brillant couplet satirique. Il en voulait en particulier à *‘Rolla’*, créant même pour mieux éreinter le poème l'ajectif péjoratif «*rollaque*». L'allusion au «*séminariste*» poète fut probablement inspirée à Rimbaud par le souvenir des élèves du séminaire qui venaient suivre des cours au collège (voir *‘Un cœur sous une soutane’*). Son jugement sur la postérité de Musset pourrait avoir été inspiré de *‘L'histoire du romantisme’* de Gautier : «*‘Namouna’* engendra une nombreuse famille... Tout jeune homme fit son volume de vers, empreint de l'imitation du maître préféré...» Mais Rimbaud n'avait, c'est probable, qu'à regarder autour de lui ou en lui : n'avait-il pas imité certaines apostrophes de *‘Rolla’* dans *‘Soleil et chair’*? avant de haïr Musset à cause précisément de l'influence de *‘Rolla’* sur les adolescents de sa génération.

L'allusion à *‘Stella’* (livre VI des *‘Châtiments’*) montre assez quelles fonctions Rimbaud, comme Hugo, assignait à la poésie. On y lit :

«Ô nations ! je suis la Poésie ardente,
J'ai brillé sur Moïse, et j'ai brillé sur Dante.
Le lion Océan est amoureux de moi.
J'arrive. Levez-vous, vertu, courage, foi !
Penseurs, esprits, montez sur la tour, sentinelles ;
Paupières, ouvrez-vous ; allumez-vous, prunelles ;
Terre, émeus le sillon ; vie, éveille le bruit ;
Debout, vous qui dormez, - car celui qui me suit,
Car celui qui m'envoie en avant la première,
C'est l'ange Liberté, c'est le géant Lumière !»

Belmontet, poète aujourd'hui bien oublié qui par un caprice du sort collabora à *‘La muse française’* des frères Hugo en 1824 avant de chanter l'Empire en vers pompeux, symbolisait pour Rimbaud le pseudo-classicisme qui encombra encore, en effet, la poésie de Lamartine et même de Hugo. Il est intéressant de signaler que Baudelaire écrivait à Sainte-Beuve en 1866 qu'il trouvait dans *‘Joseph Delorme’* «un peu trop de luths, de lyres, de harpes et de Jéhovahs», qui faisaient tache dans des

poèmes parisiens. C'est la notion du modernisme qui est ici en cause : le poète doit apporter «*du nouveau - idées et formes...*»

Baudelaire est justement placé par Rimbaud parmi «*les seconds romantiques*». Mais il le considérait comme «*le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu*». Est-ce si mal jugé, si l'on songe aux ricanements qui accueillait encore (surtout en province !) le nom du poète des «*Fleurs du mal*», mort quatre ans plus tôt?

Le paragraphe suivant est consacré à «*la nouvelle école, dite parnassienne*» (à quoi se rapporte «*rompue*»), dont Rimbaud cite divers représentants, se livrant à des exécutions sommaires mais justes : certains eurent leur heure de notoriété, mais ont laissé peu de traces dans l'histoire littéraire : Armand Renaud, Ch. Coran, A. Deschamps, E. des Essarts, R. Lazarche (Luzarches est-il une erreur?), L.-X. de Ricard ; parmi eux, seuls Dierx, Sully-Prudhomme et Coppée sont classés comme «*talents*» (Delahaye nous a appris l'admiration de Rimbaud pour le «*Lazare*» de Dierx). Mendès, qui avait dirigé en 1861 la «*Revue fantaisiste*», est peut-être appelé «*fantaisiste*» pour cette raison. Enfin viennent les deux «*voyants*» : Mérat et Verlaine. On est étonné de la place accordée à Mérat mis au même rang que Verlaine mais aujourd'hui bien oublié ; lui aussi figurait au «*Parnasse*», et ses «*Chimères*» avaient paru en 1866 (Rimbaud lui-même a fait quelques emprunts à ses poèmes). Quant à Verlaine, il le considère «*un vrai poète*», jugement qui fut ratifié par la postérité ; il le goûtait depuis longtemps puisqu'il déclara à Izambard, dans une lettre d'août 1870, que «*Les fêtes galantes*» sont «*adorables*», et qu'il lui conseille d'acheter «*La bonne chanson*». Il faut remarquer l'omission «*scandaleuse*» de Mallarmé, dont le premier «*Parnasse*» avait pourtant publié onze pièces, et le second «*Parnasse*» un fragment d'«*Hérodiade*» : Rimbaud n'a jamais prononcé son nom, ce qui ne veut pourtant pas dire qu'il ne lui a jamais emprunté nulle inspiration (comme on a pu le déceler dans «*Fairy*» où les «*éclats précieux*» et les «*influences froides*» rappellent «*Hérodiade*»).

Mais le véritable intérêt de la lettre se trouve dans la répétition de «*Je est un autre*» et dans les précisions qu'elle donne sur la «*méthode*» de voyance.

Dans «*car Je est un autre*», «*car*» nous montre que cette phrase est liée à la précédente : «*la chanson est si peu souvent l'œuvre, c'est-à-dire la pensée chantée et comprise du chanteur*». Rimbaud reprenait donc l'affirmation déjà proférée dans la lettre précédente, y ajoutant l'idée qu'on ne se comprend pas soi-même, et qu'il est vain de la part du poète de chercher à rendre compte de la transformation qui s'opère en lui pour en faire un génie. Il passe de l'image du «*violon*» à celle du «*clairon*», mais il revient au violon par l'image du «*coup d'archet*». Ce pouvoir visionnaire que se découvre le poète, cette pensée qui est au-dessus de la pensée humaine moyenne, et qui est génératrice d'art («*la symphonie*»), c'est ce qu'on appelle aussi l'inspiration, et on ne peut en expliquer l'éclosion à partir de données rationnelles.

D'autre part, de la simple mention dans la lettre précédente du «*dérèglement de tous les sens*», il passa ici à plus d'insistance et de précision : «*Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens.*» La revendication de «*toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie*» est une déclaration significative, et qui peut expliquer en grande partie l'attitude de Rimbaud au cours de son séjour à Paris. Il emploiera le mot de «*folie*» dans «*Alchimie du verbe*» : «*À moi. L'histoire d'une de mes folies.*» Il semble que, dès l'été de 1871, il commença à mettre ses théories en pratique, non seulement en «*s'encrapulant*», mais en se recueillant dans un travail «*infâme, inepte, obstiné, mystérieux*» (comme il le dira à Demeny dans sa lettre d'août), sorte d'ascèse à rebours, puisqu'il entendait se livrer à ses sens au lieu de les tenir en bride.

Dans «*le grand malade, le grand criminel, le grand maudit - et le suprême Savant*», il faut noter l'opposition caractéristique entre la volonté anarchique et «*désordonnante*» qui fait du poète un réprouvé, un malade, un criminel, et l'aspect systématique de la tentative, que caractérisent les mots «*raisonné*» et «*Savant*» ; il y eut toujours chez Rimbaud ce double aspect : l'anarchiste et le démiurge méthodique (ce qui explique pourquoi certains critiques ont mis l'accent sur le «*chaos*» de Rimbaud et d'autres, au contraire, sur son «*système*»). Cette dualité lui est propre, et elle caractérise aussi bien son art (dans les «*Illuminations*», par exemple) que la tournure de son esprit.

Il faisait comprendre que le poète, en cultivant en lui toutes les folies, tous les dérèglements, se mettrait au ban de la société. Il serait «*le grand malade, le grand criminel, le grand maudit*», mais aussi «*le suprême Savant*» puisqu'il arriverait à «*l'inconnu*». Car le dérèglement doit être «*raisonné*», serait pratiqué systématiquement et avec méthode, dans une perspective qui permettrait d'aboutir au délire interprétatif, à certaines formes provisoires de folie. Ce passage de la lettre justifia les interprétations, entre autres commentateurs, des surréalistes pour lesquels la poésie devient un moyen de connaissance, une manière de dépasser le monde des réalités quotidiennes, un effort de tout l'être pour arracher à l'inconnu ses secrets, le poète est «*voleur de feu*». Et comment ne pas songer aux réflexions de Hugo dans «*William Shakespeare*» : «*La contemplation du phénomène (la vie universelle), laquelle ne se laisse entrevoir, au-delà de nos sens, qu'à la contemplation et à l'extase, donne le vertige à l'esprit. Le penseur qui va jusque-là n'est plus pour les autres hommes qu'un visionnaire.*» Hugo distingua aussi «*Les mages*» (dans «*Les contemplations*») que sont les artistes, les savants, les chercheurs, qui ramassent «*dans les ténèbres*» les faits, les chiffres,

«*Et tous les morceaux noirs qui tombent
Du grand fronton de l'inconnu.*»

Rimbaud, lui aussi, se voulut un «*mage*» (il employa le mot dans «*Une saison en enfer*»), son but ayant été non pas le silence, mais le verbe. Même si des lectures occultistes ont pu lui inspirer ses considérations sur le langage poétique, elles sont remarquables : il est essentiel, en effet, pour un poète de «*trouver une langue*», c'est-à-dire non pas simplement de chercher l'originalité à tout prix, mais de trouver un langage en rapport avec la nature des choses, un langage doué, aussi, de ce pouvoir magique que les Anciens assignaient aux mots ; et capable, enfin, de parler directement à l'âme, d'être «*de l'âme pour l'âme*». Rimbaud s'inspira, dans tout ce passage de sa lettre, à la fois de Baudelaire, des théories occultistes et de révolutionnaires illuminés tels que Quinet et Michelet. Et, parce qu'il lui faudrait bien trouver «*forme*» pour ce qu'il rapporterait de «*là-bas*», il proclama la nécessité de formes neuves, remplaçant les «*formes vieilles*» qui ne correspondaient plus aux exigences de cette poésie nouvelle, car le poète doit apporter «*du nouveau - idées et formes*», et cette exigence explique les tentatives qu'il allait bientôt faire dans ses derniers vers, puis dans les «*Illuminations*».

Peu importe si la voyance doit être fatale au voyant : «*Quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables.*»

Son sort risque d'être celui de Prométhée qui déroba le feu aux dieux pour le donner à l'être humain et auquel Rimbaud fait allusion quand il déclare : «*Le poète est vraiment voleur de feu*». Le «*Prométhée*» de Quinet était de 1838. Michelet avait également, dans la «*Bible de l'humanité*» (1, 3), dégagé le symbolisme de ce mythe traité par Eschyle : «*Jusque-là, lourde argile, l'homme traînait, troupeau raillé des dieux. Prométhée (c'est son crime) met en lui l'étincelle. Et voilà qu'il commence à regarder les astres, à noter les saisons, à diviser le temps. Il assemble les lettres et fixe la mémoire. Il trouve la haute science, les nombres. Il fouille la terre et la parcourt, fait des chars, des vaisseaux. Il comprend, il prévoit, il perce l'avenir. Prométhée ouvre à l'homme la voie de l'affranchissement*». On comprend alors pourquoi, selon Rimbaud, le Poète-Prométhée est chargé de l'humanité.

Les idées exprimées dans le paragraphe suivant sont assez proches de celles des kabbalistes. Rimbaud a-t-il eu connaissance du livre de Franck sur «*La kabbale*», publié en 1843? L'idée essentielle de la Kabbale est qu'il y a une correspondance magique entre les choses et les noms qui les désignent, que les lettres de l'alphabet sont les intermédiaires entre le monde spirituel et le monde matériel, et que, par conséquent, le pouvoir sur les noms donne en même temps le pouvoir sur les choses. Le «*Sepher Ietzirah*», l'un des plus fameux des anciens textes kabbalistiques, déclare que Dieu a formé le monde «*avec les vingt-deux lettres, et en leur donnant une forme et une figure*». Éliphas Levi, dont Rimbaud aurait connu les écrits, déclara dans «*Dogmes et rituel de haute magie*» (1861) que «*la parole crée sa forme*», de sorte qu'en donnant un nom à une chose on la transforme réellement «*en la substance*» signifiée par ce nom. Mais, plus simplement, Rimbaud avait aussi pu lire dans le «*Cratyle*» de Platon la discussion relative à la question de savoir s'il y a des noms «*naturels*» aux choses.

Dans «*Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs*», il est facile de reconnaître une application de la théorie des correspondances, exposée dans le fameux sonnet de Baudelaire et résumée par : «*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*». Cette idée, chère aux «analogistes» tels que Fourier et Swedenborg, Rimbaud pouvait la retrouver chez divers écrivains plus ou moins illuminés de son temps et peut-être tout simplement chez son ami occultiste, Bretagne. Elle se juxtapose, sans se fondre, à l'idée hugolienne d'une poésie conductrice de peuples. Tout cet amalgame est, il faut bien le dire, assez peu cohérent.

Avec la poésie «*sera en avant*», Rimbaud attribuait un rôle social au poète, rejoignant ou reprenant les idées de Lamartine (dans son article sur «*Les destinées de la poésie*»), de Hugo, de Michelet. Il faut reconnaître que ses idées à lui (qui accusait au début de sa lettre les poètes d'être des «fonctionnaires») manquent un peu de cohérence. Il n'en est pas moins vrai que le rôle actif, vital, de la poésie se trouve ici marqué avec force. La poésie de l'avenir fera mieux encore que la poésie grecque, qui se contentait de «*rythmer l'action*» : elle entraînera les peuples.

La phrase «*Les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles*» indique une volonté de rompre avec les «*formes vieilles*» au nombre desquelles on peut ranger le vers classique. Rimbaud, il est vrai, écrira encore des vers «réguliers» en 1871 ; mais, à peine arrivé à Paris, il rompit des lances contre l'alexandrin, et en 1872, influencé sans doute par Verlaine qui fit en ce domaine figure de novateur, il fit dans ses derniers vers des tentatives de vers irréguliers, impairs, peu ou pas rimés.

Rimbaud, étant passé de l'idée d'inconnu à l'idée de progrès, s'est trouvé à l'aise pour lancer cette affirmation inattendue : «*Cet avenir sera matérialiste*» et nous avons cette fois l'impression qu'il reprend des idées «progressistes» puisées dans ses lectures ou peut-être dans les idées avancées des «communards».

Ceux-ci ont pu aussi lui inspirer sa considération pour la femme. Il souhaite que soit brisé «*l'infini servage*» qu'elle subit. Il dénonce le mariage en affirmant que la femme doit oser «*vivre pour elle et par elle*», faire seule, «*pour se connaître*», son chemin. Peut-être connaissait-il l'existence de la révolutionnaire anarchiste Louise Michel, mais l'idée de l'émancipation de la femme était un lieu commun de la littérature révolutionnaire et plus ou moins «illuministe» du XIXe siècle : on la trouve chez Michelet, chez le Père Enfantin, etc. On peut ajouter que, d'une part, Rimbaud, qui songeait à la Grèce, se souvint peut-être des déclarations de Platon qui, au livre V de «*La république*», mettait l'homme et la femme sur un pied d'égalité ; d'autre part, et plus probablement, avait-il présentes à l'esprit les déclarations «communardes» concernant l'émancipation des femmes, celles notamment de Vermersch qui déclara dans son «*Grand testament*» :

«Quand le jour de l'égalité
Pourra luire enfin pour la femme,
On n'étouffera plus son âme
En lui ravissant sa beauté.»

En ce qui concerne la «voyance» féminine, on peut rappeler que Michelet écrivait, dans l'introduction de «*La sorcière*» (1862), que, dans les pays primitifs, la femme «est voyante à certain jour».

La raillerie à l'égard du «*premier venu auteur d'Origines*» s'explique parce que ce titre était alors à la mode : Michelet avait écrit des «*Origines du droit français*», Renan terminera en 1883 son «*Histoire des origines du christianisme*», Quinet avait écrit «*L'origine des dieux*», Taine allait écrire «*Les origines de la France contemporaine*». Il traduit un état d'esprit «rationaliste» que Rimbaud repoussait. Il fait ensuite une allusion à la bataille d'Hernani, et au livre que Théophile Gautier a consacré aux «Jeune-France», les soutiens du romantisme. On voit la marche du raisonnement de Rimbaud : les colères des Jeune-France ne leur permettait ni de juger équitablement les classiques qu'ils «exécraient», ni du reste les romantiques : il est si rare, en effet, de bien se juger soi-même !

Le mot «*comprachicos*» est une allusion évidente à «*L'homme qui rit*», de Hugo (publié en 1869) : le mot s'appliquait chez Hugo à des voleurs d'enfants qui mutilaient leurs victimes pour en faire des monstres et pouvoir gagner de l'argent à les exhiber.

Le mot «*panadis*» est obscur : on a proposé «mangeur de panade» ou qui «se panade», se pavane. Avec «*Moi, pauvre effaré*», on constate que Rimbaud s'applique à lui-même le qualificatif hugolien dont il usait dans «*Les effarés*», pour faire allusion à la manière dont sa mère le tenait serré

financièrement. Il écrira bientôt à Verlaine (en septembre) que sa mère ne lui donne «*que dix centimes tous les dimanches*» pour payer sa chaise à l'église» (voir édition de la Pléiade, page 281).

On ne sait rien d'autre sur les poèmes " *Les amants de Paris*" et "*Mort de Paris*", à supposer qu'ils aient réellement existé.

D'après la dernière phrase, Rimbaud comptait retourner à Paris pour prendre part aux luttes de la Commune. Mais la « semaine sanglante » allait commencer (21-28 mai), et la victoire des Versaillais rendre désormais son départ sans objet.

Conclusion sur les "*lettres du voyant*"

Elles constituent un véritable manifeste par lequel Rimbaud entendait rompre avec toute la poésie traditionnelle ; définir sa nouvelle ambition poétique ; indiquer comment il voulait tenter d'embrasser l'univers par la magie des sensations, des hallucinations et d'un langage poétique renouvelé ; s'efforcer d'assouvir l'ardeur qui l'habitait, au lieu de se borner à n'en saisir que les reflets, de se découvrir et non de s'exploiter ; situer avec précision et acuité la place du poète et de la poésie dans la cité.

On a donc pu considérer qu'elles marquent la naissance de la poésie moderne.

En fait, ces lettres n'étaient qu'une déclaration d'intentions, qui émanait d'un collégien enthousiaste, âgé de dix-sept ans, un tissu de naïvetés qui ne diffère guère de ces jurements, serments et engagements littéraires qui sont plus faciles à formuler qu'à tenir, de ces condamnations des prédécesseurs et de ces projets mirifiques que profèrent à chaque génération un groupe ou un individu, qui ne bouleversent pas la littérature mais, éventuellement, la renouvellent et la font quelque peu progresser.

Peut-être a-t-on un peu trop admiré l'originalité de ces théories qui contiennent beaucoup de réminiscences de lectures ; elles montrent toutefois chez le rhétoricien de seize ans une maturité et une personnalité qui frappent, et aussi un don des formules vigoureuses, au service d'une imagination éclatante.

Cependant, de la conception du voyant que Rimbaud voulait devenir, on est passé trop aisément à la croyance en l'existence chez lui d'un véritable don de voyance, que rien n'est venu confirmer. Mais, par exemple, en se fondant sur le vers 32 du "*Bateau ivre*" : «*Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir !*» on a pu laisser entendre que le poème est hermétique car il serait le fruit des visions de Rimbaud, qu'il relève de la « poésie irrationnelle », ce qui présente l'avantage de dispenser de chercher à comprendre ce qu'on lit, des vogues comme celle du surréalisme étant venues accréditer l'hypothèse que certaines œuvres de Nerval, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, ne sauraient être élucidées sans dommage pour le lecteur, si bien que les universitaires eux-mêmes hésitent à entreprendre ces travaux de décryptage pourtant indispensables.

En fait, il vaut mieux oublier les déclarations de l'intéressé sur la poésie visionnaire, donner plutôt son attention au résultat, c'est-à-dire à l'œuvre même, qui paraîtra moins intimidante. Qu'il ne soit donc plus question, dans le cas encore du "*Bateau ivre*", de guetter, au détour d'une strophe, des visions, de la voyance, du surnaturel : on y trouve simplement quelques allusions à des récits, à des fables, à des fictions, comme les navigateurs ont su en forger à travers les siècles, ce qui n'empêche pas le poème, véritable chef-d'œuvre de Rimbaud, d'être un des plus admirables de la poésie française.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)