

DE LA PROSE EN LE SACHANT

INVESTISSEMENT DE LA PROSE PAR LA POÉSIE AU XIXÈME SIÈCLE

La problématique d'un texte est celle de sa lecture: «Comment lire un texte?» revient à s'interroger sur «que lire dans un texte?». Alors que la prose met en avant le signifié diégétique du discours, la poésie pose toujours simultanément le dit et la manière de dire, l'organisation signifiante et le signifié. Elle marque visuellement la singularité de son fonctionnement linguistique par le choix d'une unité qui ne recouvre pas la segmentation syntaxique: le vers. Or cette marque formelle a été mise en cause par l'apparition d'une nouvelle forme poétique, le poème en prose, dont la lecture soulève immédiatement la question «en quoi le poème en prose se distingue-t-il de la prose courante, non poétique?», c'est à dire «quelles sont les marques formelles qui permettent d'identifier le poème en prose en tant que poème?». Toute interrogation soulevée par la lecture d'un texte de poésie renvoie à l'impossibilité de définir la poésie. L'étude d'un changement radical de forme dépassant la simple variation de nombre — de pieds ou de vers — devrait toutefois permettre de mettre au jour son fonctionnement, inséparable de sa fonction.

I. Bertrand et Baudelaire: «le miracle d'une prose poétique»

La première apparition du poème en prose date de la fin du XVIIIème siècle, sous la forme de traduction non-versifiée de poèmes étrangers. Elle coïncide avec un changement majeur en littérature, décrit de façon générale comme le passage de la littérature classique au romantisme sans que cette description rende compte de l'importance des transformations, depuis l'apparition de la forme roma-

nesque moderne jusqu'à celle du concept même de littérature; changement qui n'est lui-même, au niveau de la superstructure, que le reflet de la prise du pouvoir exécutif par une nouvelle classe sociale. A la conception classique de la langue qui se veut traduction fidèle de la pensée rationnelle, le romantisme va opposer l'affirmation d'une subjectivité dont les mouvements échappent à la raison. L'expression de cette pensée oblige écrivains et poètes à distendre le carcan formel enserrant la phrase classique, aussi bien au niveau de la période rhétorique encore calquée sur la syntaxe latine qu'à celui du vers: l'alexandrin hugolien enfreint souvent les règles de l'alexandrin classique, tant celle de la correspondance des segmentations syntaxique et métrique — emploi du rejet — que celle de la césure à l'hémistiche — emploi du trimètre —; or, cette atteinte, si superficielle qu'elle paraisse, aux canons du vers, constitue l'amorce d'un mouvement qui se poursuivra en s'accélégrant. La nécessité d'une transformation du vers tient par ailleurs à l'état de sclérose atteint au XVIIIème siècle — en particulier dans son emploi pour les textes dramatiques —, où les contraintes formelles identifiant le vers ne correspondent plus ni au niveau syntaxique ni au niveau sémantique à une expression où la poésie puisse se reconnaître.

Pourtant le moule métrique dont la poésie hérite n'est pas immédiatement mis en cause. Il est seulement élargi, «perfectionné». Les autres formes qui vont entrer en concurrence ne connaîtront qu'une existence passagère tant qu'elles ne pourront s'assimiler l'alexandrin. C'est ce qui explique que, de toutes les formes fixes, créées du Moyen-Age au XIVème siècle, que le romantisme a voulu ressusciter, seul le sonnet aura su s'imposer. Il fait passer les contraintes métriques derrière celle de la structure globale du poème, autre contrainte de nombre, certes, mais plus complexe — $14=4 + 4 + 3+3$, tandis que l'alexandrin classique n'offre à résoudre que $12 = 6 + 6$ — et qui permet d'appréhender le corps du texte, et non plus sa seule segmentation.

Dans ce contexte, le poème en prose ne s'est guère développé: quelques poèmes honteux se faisant passer pour des traductions et unique exemple de proposition assumée d'une nouvelle forme, «GASPARD DE LA NUIT» d'A. Bertrand. Les textes de Bertrand reprennent un certain nombre de structures du poème versifié: division en paragraphes, dont le nombre est relativement fixe — 5 à 7 — et correspondant dans la plupart des cas à une phrase — reprise de la

contrainte de correspondance des segmentations syntaxique et métrique, avec dissolution de la fixité de cette dernière —; construction anaphorique ou reprise de la première phrase au dernier paragraphe—sur le modèle des stances et des ballades, parfois même avec la présence, soulignée typographiquement, d'un refrain—; enchâssement enfin de segments comptés identifiables, alexandrins ou décasyllabes, dans la prosodie. La structure répétitive, en outre, fait apparaître un déplacement des contraintes d'écho phonique de la rime à l'apparition régulière de mots: l'écho ne porte plus sur une syllabe mais sur une unité syntaxique, sa régularité n'est plus à considérer à la fin de deux ou quatre vers, mais à l'intérieur des paragraphes, obéissant toutefois une structure connue — généralement structure d'embrasement —. Par ailleurs, au niveau de l'ensemble de l'ouvrage, on peut constater une permanence, de texte en texte, du mot «diable»: la problématique satanique, indiquée dès le préambule du livre, n'est pas une simple clause rhétorique; le diable est source aussi bien d'inspiration — «La nuit et ses prestiges» — que de toute action — or, la majorité des textes de «GASPARD DELA NUIT» met en scène des dialogues, la majorité des verbes sont des verbes déclaratifs ou à tout le moins indiquant une production sonore, c'est à dire que le diable commande la communication en général, à l'intérieur de laquelle s'inscrit la tentative poétique —; il est enfin la cause de leur échec. C'est sans doute au niveau de cette problématique, plus qu'au niveau formel, que la parenté dont Baudelaire se réclamera à propos du «SPLEEN DE PARIS» se justifie — par contre, l'association des textes à des «prétextes» iconographiques s'avérera très féconde pour l'histoire du poème en prose au XX^{ème} siècle—.

C'est en effet à Baudelaire que revient l'établissement et la nomination de la nouvelle forme. Baudelaire commence par écrire des poèmes en vers; il poursuit d'un côté l'élargissement des possibilités de segmentation inauguré par Hugo, et reprend de l'autre la leçon de Nerval en adoptant comme structure dominante le sonnet — l'apport en poésie de Nerval, dont la prose mériterait une étude particulière que le cadre de cet article ne permet pas, est fondamental: bien que l'alexandrin des «CHIMÈRES» soit l'un des plus «purs» de la langue, l'adoption du sonnet rejette définitivement la «platitude» de la rime pour faire de celle-ci un générateur de la poésie; la rime ne doit plus se soumettre à la phrase, à l'expression de la pensée, mais commande la construction du vers comme du poème (à l'inverse

du «remplissage» hugolien) —. L'innovation formelle dans «LES FLEURS DU MAL» est minime — premières atteintes à la rime avec la «rime normande», mais dans l'ensemble Baudelaire établit au contraire un catalogue personnel de sections rimantes—; le rôle de Baudelaire est bien plutôt d'ordonner les recherches romantiques, de fixer leurs fondements théoriques, tant au niveau formel qu'à celui de la définition d'une démarche et d'un objet poétique. Baudelaire établit la modalisation — mise en scène du «je» écrivain, catalyseur de la diégèse émotive; mais le lecteur intervient également dans cette modalisation, posé d'emblée comme double, «semblable», de l'auteur — comme critère-même de la poésie: réalisation définitive de la subjectivité revendiquée par les romantiques.

Baudelaire, bien qu'il ait commencé tôt à écrire ses «poèmes en prose», qu'il ait poursuivi parallèlement sa production versifiée et son écriture en prose, qu'il ait maintenu cette dernière tandis que la première allait en se raréfiant, a toujours établi une hiérarchie entre vers et prose où les premiers l'emportent sur la seconde: «Seigneur mon Dieu! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise!»¹. L'appellation-même de «poèmes en prose» est encore conçue par Baudelaire comme une antithèse provocatrice. Le «SPLEEN DE PARIS» s'ouvre sur un poème, «L'étranger», où est affirmée la valeur de la poésie, symbolisée par un concret «intouchable» — acquérant ainsi une caractéristique d'abstrait—: les nuages. «J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages!»². Or, cette réponse, sur laquelle s'achève le poème, est syntaxiquement construite sur une double répétition: le nom «nuages» et l'adverbe «là-bas», disposée selon une structure d'embrassement où l'adverbe répété sépare deux hexasyllabes en lesquels il n'est pas difficile de reconnaître les hémistiches disjoints de l'alexandrin patron.

¹ Pour toutes les citations de Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont, nous recourons aux éditions des Oeuvres Complètes de la collection «La Pléiade», N. R. F.; respectivement: *Baudelaire*, édition établie par Y.-G. LE DANTEC, 1954; *Rimbaud*, édition établie par A. ADAM, 1972; *Lautréamont*, édition établie par P.-O. WALZER, 1970. BAUDELAIRE, C. — *Les spleen de Paris*. «A une heure du matin», p. 293.

² *Idem* — «L'étranger», p. 283.

Le poème en prose du «SPLEEN DE PARIS» est fort éloigné du «modèle» de Bertrand; en fait, les modèles de référence sont très divers selon les textes, du récit didactique — «Le mauvais virier» — ou fantastique — «Le joueur généreux» — (où l'influence de Poe est prépondérante), à la chronique journalistique — «La solitude» —, voire le fait-divers — «Perte d'auréole» —. Pourtant, même dans ces textes ne correspondant *a priori* à aucun modèle de poème, l'enjeu est, toujours, la langue: la position de Baudelaire est à ce niveau contradictoire, faisant appel aux moralistes classiques contre le néologisme introduit dans «*la belle langue de (son) siècle*»³, mais détruisant cette morale et cette raison par le paradoxe — «*mon Dieu! faites que le diable me tienne sa parole!*»⁴ —, et cette langue par la création d'expressions originales débordant grammaticalement le modèle sur lequel elles sont calquées: «*La vie en beau!*»⁵. Une telle contradiction reflète celle de l'attitude active défendue dans des textes comme «Le mauvais vitrier» ou «Assommons les pauvres!», opposée à la contemplation absolue prônée dans «L'étranger» ou «Le port». La prose de Baudelaire, toutefois, respecte d'une manière générale les normes de la prosodie classique, dans laquelle sont évitées répétitions, assonances, tournures précieuses — sauf pour créer un effet particulier de référence à un genre que Baudelaire veut parodier —, expressions rares et même, dans une large mesure, les images.

Quelques textes présentent cependant, de façon visible, des structures reprises du poème versifié, structure d'embrassement des deux groupes «*de vin, de poésie ou de vertu, à votre guise!*» et «*le vent, la vague, Vétoile, Voiseau, l'horloge*» dans le poème «Enivrez-vous!»⁶; structure croisée dans la répétition de l'énumération de «La chambre double» ou dans l'alternance de l'évocation maritime et de la description de la terre d'arrivée dans le poème «Déjà!» — embrassement et croisement sont deux variations d'une même structure de symétrie—; structure répétitive dans «Anywhere out of the world!». En outre, Baudelaire expérimente diverses structures prosodiques originales qui demeureront associées à la nouvelle forme:

³ *Idem* — «La solitude», p. 316.

⁴ *Idem* — «Le joueur généreux», p. 329.

⁵ *Idem* — «Le mauvais vitrier», p. 292.

⁶ *Idem* — «Enivrez-vous», p. 338.

Le poème «Les fenêtres» est construit autour de trois apparitions du verbe «vivre», à trois temps différents, dont la permanence détermine le sens de la modification des verbes qui lui sont associés: de «rêver» et «souffrir» — «vit la vie, rêve la vie, souffre la vie»... «fier d'avoir vécu et souffert» — à «elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis»⁷. Dans le poème «Le port», il recourt à une organisation syntaxique mimétique de l'objet décrit:

*«Un port est un séjour charmant pour une âme fatiguée des luttes de la vie. L'ampleur du ciel, l'architecture mobile des nuages, les colorations changeantes de la mer, le scintillement des phares, sont un prisme merveilleusement propre à amuser les yeux sans jamais les lasser. Les formes élancées des navires, au grément compliqué, auxquels la houle imprime des oscillations harmonieuses, servent à entretenir dans l'âme le goût du rythme et de la beauté. Et puis, surtout, il y a une sorte de plaisir mystérieux et aristocratique pour celui qui n'a plus ni curiosité ni ambition, à contempler, couché dans le belvédère ou accoudé sur le môle, tous ces mouvements de ceux qui partent et de ceux qui reviennent, de ceux qui ont encore la force de vouloir, le désir de voyager ou de s'enrichir.»*⁸: Quatre sujets apposés — construits selon une structure d'embrassement: n.-c.n., n.-adj.-c.n., n.-adj.-c.n., n.-c.n., avec une variation en nombre selon une structure croisée des en. — pour évoquer le «prisme», complémentation successive à partir de la contraction «au» pour évoquer le «rythme»; construction en dédoublement disjonctif de chaque complément—par l'emploi des coordinations «et», «ni», «ou», reprises en «et», apposition, «ou» —pour traduire les «mouvements». Autre exemple, le poème «Déjà!» s'organise autour du déplacement de l'opposition entre les adverbes «déjà» et «enfin» — répétés dans le texte selon une structure d'embrassement—...

Le «SPLEEN DE PARIS» offre enfin deux «doublets» de poèmes versifiés des «FLEURS DU MAL» — «Un hémisphère dans une chevelure» et «Invitation au voyage» — où les qualités et fonctions poétiques spécifiques du poème en prose apparaissent clairement: Les sept paragraphes d'«Un hémisphère dans une chevelure» correspondent aux sept strophes du poème versifié «La chevelure», pré-

⁷ *Idem* — «Les fenêtres», p. 340.

⁸ *Idem* — «Le port», pp. 344-345.

sentant une même progression thématique attestée par la reprise littérale de certains segments d'un texte à l'autre:

Un hémisphère dans une chevelure (poème en prose): — 1er §:
«*et les agiter avec ma main comme un mouchoir*»

— 2ème §:
«*mon âme voyage sur le parfum comme l'âme des autres sur la musique*»

— 3ème §:
«*charmants climats*»
«*voilures et mâtues*»

— 4ème §:
«*un port fourmillant de chants*»
«*un ciel immense où se prélasse Vétérnelle chaleur*»

— 5ème §:
«*bercées par le roulis*»

— 6ème §:
«*je vois resplendir l'infini de l'azur tropical; sur les rivages duvetés de ta chevelure, je m'enivre des odeurs combinées du goudron, du musc et de l'huile de coco.*»

— 7ème §:
«*il me semble que je mange des souvenirs*»⁹.

La chevelure (poème en vers):
— 1ère strophe:

«*Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir!*»

— 2ème strophe:
«*Comme d'autres esprits voguent sur la musique.*

Le mien, ô mon amour, nage sur ton parfum.»

— 3ème strophe:
«*sous l'ardeur des climats*» «*De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts*»

— 4ème strophe:
«*Un port retentissant*»
«*D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur*»

— 5ème strophe:
«*que le roulis caresse*»
«*Infinis bercements*»

— 6ème strophe:
«*Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond; Sur les bords duvetés de vos mèches tordues*

Je m'enivre ardemment des senteurs confondues De Vhuile de coco, du musc et du goudron.»

— 7ème strophe:
«*je hume à longs traits le vin du souvenir*»¹⁰.

⁹ *Idem* — «Un hémisphère dans une chevelure», pp. 304-305.

¹⁰ BAUDELAIRE, C. — *Les fleurs du mal*: «La chevelure», pp. 101-102.

Pourtant, ' la structure des deux textes est profondément différente: Le poème versifié s'ordonne en strophes formant chacune un tout; leur régularité métrique assure au poème une progression continue de bloc, rimant et sémantique, en bloc. Le poème en prose doit compenser l'absence de régularité par d'autres structures de progression: au niveau formel, par l'anaphore — «*Dans Vocéan de ta chevelure*»; «*Dans les caresses de ta chevelure*»; «*Dans Vardent foyer de ta chevelure*» — ouvrant chaque paragraphe; au niveau sémantique, par la division d'une image initiale — «*comme un homme altéré dans Veau d'une source*» (tandis que le sème «soif» n'apparaît dans le poème en vers qu'à la dernière strophe) — en deux segments générateurs d'images successives: la source, menant par élargissement à la mer, et celle-ci au port; la soif qui, reprise et satisfaite par les «*gargoulettes rafraîchissantes*» du 5ème §, cède la place à d'autres associations, ou substituts: de l'acte de fumer — la chevelure se faisant foyer de pipe — à celui de manger. Cette organisation interne du poème en prose ne constitue plus une progression linéaire; la régularité métrique où s'enchaînaient les expressions reprises d'un poème à l'autre, en éclatant, se voit substituer d'autres procédés poétiques dont le nombre compense la non-fixité.

L'analyse de «L'invitation au voyage» confirme ce processus et permet d'en déterminer le sens: même si l'on peut constater une communauté des sèmes «mobilier» dans la seconde strophe et dans les paragraphes centraux du poème en prose, et «navigation» dans la strophe et le paragraphe final des deux poèmes, voire plus généralement l'évocation d'un paysage et d'un intérieur hollandais dans les deux textes, il n'y a pas directement reprise de segments d'un poème à l'autre. On peut remarquer cette fois encore que l'absence de régularité métrique est compensée par la construction anaphorique — autour de l'expression «*Un vrai pays de Cocagne*» — à partir de laquelle s'établit la métaphore finale — «*Cest toi*» — doublée d'une progression de l'impératif — «*il faut*» — à l'hypothétique — «*il ferait bon*», «*il faudrait*» — et à la tournure interro-négative — «*ne serais-tu pas*», «*vivrons-nous jamais*» —. Le rapport du poème en prose au poème versifié est d'un autre ordre: les vers sont antérieurs au texte en prose et celui-ci se réfère explicitement à leur existence: «*Un musicien a écrit l'Invitation à la valse, quel est celui qui composera l'Invitation au voyage, qu'on puisse offrir à la femme aimée, à la sœur d'élection?*». A travers cette référence, c'est en rapport à la poésie en soi que le poème en prose se pose, non comme doublet

mais comme commentaire. D'ailleurs, outre l'allusion au poème «L'invitation au voyage», nous trouvons une mention du système des «correspondances» dont on sait qu'il représente pour Baudelaire non seulement un poème, mais un procédé poétique essentiel — «*ne pourrais-tu pas te mirer, pour parler comme les mystiques, dans ta propre correspondance?*» —. Or, les connotations qui se dégagent de l'ensemble du texte en prose ajoutent à l'évocation versifiée un aspect de dérision: par la trivialité — «*pays de Cocagne*», «*un revez-y de Sumatra*» —, par l'apposition minorante — «*comme une belle conscience, comme une magnifique batterie de cuisine, comme une splendide orfèvrerie, comme une bijouterie bariolée*» — ou dégradante — «*alchimistes de Vhorticulture*», «*poétique, grasse et excitante à la fois*» —. L'ironie, qui n'est pas absente des «FLEURS DU MAL», y est cependant absorbée par la musicalité, par la régularité métrique et sonore des vers. Le poème en prose, en posant d'emblée sa différence d'essence d'écriture, reçoit comme fonction corollaire de détruire le cliché poétique engendré par le vers; la libération prosodique se justifie en dénonçant les limites, sémantiques et formelles indissociablement, imposées par la régularité.

On retrouve explicitement ce jeu dans le poème «Anywhere out of the world!», où la structure répétitive ne sert qu'à renforcer les traits communs des divers paysages réduits à l'état de clichés. L'ironie agresse en premier lieu le lecteur, dont Baudelaire, contrairement aux poèmes des «FLEURS DU MAL», se démarque constamment; cependant, elle se retourne bien vite contre l'auteur lui-même, pour avoir participé à l'élaboration des clichés ou, plus profondément et contradictoirement, pour voir se tarir en lui l'impulsion productrice de ces mêmes clichés. Le poème en prose ne saurait ignorer l'existence d'un vers, à la fois modèle et repoussoir, qui demeure pour Baudelaire l'étalon qualitatif de toute production poétique.

Simultanément à l'affirmation d'une conscience subjective, se déclare à partir de Baudelaire une fonction métalinguistique du poème, résultante de la reconnaissance d'une modalisation entre la langue et le signifié. Le poème en prose, dans «LE SPLEEN DE PARIS», en s'affirmant «autre» par rapport au modèle versifié, attaque ce modèle — soulignement de la fonction ironique — mais entre parallèlement en concurrence avec lui, déplaçant la nature des unités porteuses de la structure rythmique du phonème au mot, du vers au corps total du texte, compensant par ailleurs l'abandon de la fixité métrique par la multiplication des structures de symétrie — celles-ci

ne constituant qu'un élargissement des structures régissant aussi bien les formes fixes de poèmes, héritées du Moyen-Age, que les contraintes d'alternance des sections rimantes —. En outre, le recours à des modèles prosodiques variées correspond à une extension du champ poétique à celui de l'écriture tout entière.

Baudelaire toutefois n'établit pas une forme provisoirement fixe du poème en prose. Il en a conscience lorsqu'il écrit à A. Houssaye: *«je m'aperçus que non seulement je restais bien loin de mon mystérieux et brillant modèle, mais encore que je faisais quelque chose (si cela peut s'appeler quelque chose) de singulièrement différent...»*¹¹. La différence essentielle entre les poèmes de Bertrand et ceux de Baudelaire réside dans l'échec de ce dernier à créer une forme poétique nouvelle, à définir les propriétés prosodiques spécifiques de cette *«prose poétique, musicale sans rythme et sans rime»*. Certaines de celles qui établiront définitivement l'existence du poème en prose apparaissent dans quelques textes du «SPLEEN DE PARIS» — nous les retrouverons à propos des «ILLUMINATIONS» —; d'autres resurgiront curieusement dans l'oeuvre de poètes singuliers — isolés dans leur originalité — du XXème siècle, telle la prosodie mimétique de l'objet signifié, chez Ponge, ou la fonction ironique finissant par prendre pour cible le sujet écrivant lui-même, chez Michaux. Quant à la fonction métalinguistique du texte, rétrospectivement prévisible à partir de la formation même du concept de «littérature», elle fonde de double rôle d'auteur et de critique assumé par la majorité des poètes contemporains.

II. Rimbaud: de «la vieillerie poétique» à «saluer la beauté»

Si le parcours de Rimbaud reste sous tous aspects «exemplaire», c'est qu'il définit une trajectoire linéaire et continue du vers à la prose, sans retour en arrière possible, présentant le même caractère d'injonction que chacun des «oracles» prononcés dans les poèmes. Le choix de la prose apparaît comme l'aboutissement — la solution — d'une entreprise de remise en question systématique de chacune des contraintes de la versification: poursuite des infractions hugoliennes aux canons de l'alexandrin classique — rejets, non-respect de la césure —, abandon du signe du pluriel pour marquer une rime — pre-

¹¹ BAUDELAIRE, C. — *Le spleen de Paris*: dédicace, p. 282. 240

mière strophe de «Mes petites amoureuses» —, enfin, à partir de 1872 («DERNIERS VERS ET CHANSONS»), éclatement de la rime — abandon de l'alternance entre rimes «féminines» et «masculines», sections rimantes fonctionnant sur des traits phonétiques communs non encore admis à l'époque—, abandon de l'alexandrin — retour aux formes fixes moyennageuses telles qu'elles ont été conservées dans certaines chansons enfantines, choix du vers impair (l'influence de Verlaine est indéniable)—: le seul poème en alexandrins de cette période s'intitule «Mémoire» et transgresse de façon systématique les canons de ce vers, aussi bien au niveau de la césure — accentuations relatives des 5ème, 6ème et 7ème syllabes — que de la fin de vers — 1 lème syllabe par rapport à la dernière —; ces transgressions ayant fait l'objet d'analyses exhaustives, nous ne les décrivons pas plus en détail — on peut se reporter en particulier à l'excellente étude de J. Roubaud, in «LA VIEILLESSE D'ALEXANDRE», p. 19 à 32¹²—.

Or, tout ce travail de libération des contraintes de la versification s'accompagne, chez Rimbaud, d'une part d'une mise en cause des règles syntaxiques normatives — le bouleversement tient au choix des unités porteuses de sens autour desquelles s'ordonnent phrases, vers et poèmes—, d'autre part d'une définition des fonctions socio-historiques du poète et de la poésie; c'est à dire d'une réflexion théorique sur le fonctionnement de la poésie et d'une manipulation pratique de la langue pour élaborer les fondements syntaxiques d'une nouvelle poésie dont la «forme» sera justement le poème en prose. Il convient d'examiner ces processus au fur et à mesure de leur élaboration; ils apparaissent dès les premiers poèmes de Rimbaud:

*«Par les soirs bleus d'été, j'irais dans les sentiers,
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue: Rêveur,
j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds. Je laisserai le
vent baigner ma tête nue.*

*Je ne parlerai pas, je ne penserai rien:
Mais l'amour infini me montera dans l'âme,
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
Par la Nature, — heureux comme avec une femme.»*¹³:

¹² ROUBAUD, J.—*La vieillesse d'Alexandre (essai sur quelques états récents du vers français)*, Paris, Maspéro, 1978.

¹³ RIMBAUD, A. — *Poésies*: «Sensation», p. 6.

Le poème «Sensation» est construit entre deux prépositions «*par*», ouvrant le premier et le dernier vers et introduisant respectivement un complément circonstanciel de temps et un complément de lieu; or cette préposition est sémantiquement marquée en français par son rôle d'introducteur du complément d'agent dans une tournure passive, et nous la trouvons effectivement une troisième fois, avec cette fonction, au second vers. Lorsqu'on constate enfin que le mouvement syntaxique du poème, entre les deux propositions commandées par «*j'irai*» — vers 1 et 7 —, décrit une dissolution progressive du «*je*»—tournure passive, complétive dont le sujet n'est par «*je*», tournures négatives, position c.o.i. d'une proposition à sujet abstrait —, on peut conclure que l'organisateur linguistique du poème est bel et bien cette préposition «*par*» qui l'ouvre et le referme. C'est à dire que le poids sémantique a été déplacé des thèmes ou des prédicats — noms ou verbes — à de simples mots grammaticaux — connecteurs —. En outre, la répétition qui commande la structure du poème est constituée par des mots à l'intérieur des vers et non plus à des phonèmes en fin de vers: les sections rimantes perdant leur rôle prosodique ne fonctionnent plus que comme contrainte décorative. On retrouve le même processus dans «Le dormeur du val»: structuration du poème entre deux apparitions du mot «*trou*» au premier et au dernier vers:

«*C'est un trou de verdure où chante une rivière*
«*Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.*»¹⁴;

mouvement donné par le passage de «*de la montagne fière*» à «*dans l'herbe, sous la nue*» (descente), puis à «*dans le soleil*» (élévation), jouant donc sur le déplacement ou la permanence des prépositions. On peut voir dans ce poème une utilisation constante du rejet:

«	<i>...des haillons</i>	(v. 2)
<i>D'argent...</i>	<i>le soleil</i>	(v. 3)
<i>Luit...</i>		(v. 4)
<i>Un soldat jeune...</i>		(v. 5)
<i>Dort...</i>		(v. 7)

¹⁴ *Idem* — «Le dormeur du val», p. 32.

... <i>Souriant comme</i>	(v. 9)
<i>Sourirait...</i>	(v.10)
// <i>dort...</i>	(v.13)
<i>Tranquille. »</i>	(v. 14)

Mais chacun de ces rejets a pour fonction de décevoir l'attente provoquée: le rejet n'est plus employé par rapport au modèle de coïncidence vers/segment syntaxique — en tant qu'infraction — mais par rapport à un fonctionnement autonome déjà admis comme nouveau modèle. Les exemples abondent, nous nous bornerons à citer l'emploi particulier de la contraction «au» à partir du poème «Les Douaniers», dans la mesure où cette contraction jouera ensuite un rôle important dans l'organisation syntaxique des poèmes en prose:

«*Quand l'ombre bave aux bois comme un mufle de vache,*» (v. 6)
 «*Le Douanier se tient aux appas contrôlés*»¹⁵ (v.13)

Les deux emplois sont à la limite de l'a-grammaticalité; si le premier fonctionne comme «raccourci», le second provoque l'ambiguïté sémantique. Un autre processus à relever est lié au déplacement des termes associés aux mots répétés: le sonnet «Rêvé pour l'hiver» fonctionne autour de l'association «*folle araignée*», «*folle*» reprenant l'adjectif associé aux «*baisers*» dans le premier quatrain, «*araignée*» matérialisant les «*démons noirs*» du second quatrain¹⁶; la nouvelle association synthétise les deux aspects contradictoires du désir sexuel évoqué dans le poème.

Une première théorisation de ces recherches apparaît dans les lettres dites «du voyant», de Mai 1871, ainsi que leur systématisation pratique dans les poèmes accompagnant ces deux lettres. Rimbaud non seulement établit un rapport direct entre l'expression poétique et la pratique de la vie, mais situe l'expérience au niveau du corps: il s'agit d'une part de «voir», d'autre part de «trouver la formule». Le «*long et raisonné dérèglement de tous les sens*» s'applique aussi bien aux organes du corps qu'aux éléments de la langue. Le poème «Le coeur volé»—ou «Le coeur du pitre»; le fait que Rimbaud ait envoyé ce poème à ses deux correspondants est indice de son

¹⁵ *Idem* — «Les Douaniers», pp. 38-39.

¹⁶ *Idem* — «Rêvé pour l'hiver», pp. 31-32.

exemplarité — permet de recenser les ressources linguistiques utilisées: au niveau syntaxique, segmentation claire maintenue mais étendue aux limites de l'a-grammaticalité: le pronom «*ils*» (v. 3) ne peut avoir pour antécédant, postposé, que le collectif féminin singulier «*troupe*» (v. 5). Au niveau lexical, recours à l'argot pour jouer sur la polysémie des mots — 1ère strophe; il faut noter la fonction de la rime qui, détachant les mots «*caporal*» et «*général*», donne consistance au sème «militaire» qui n'est effectivement présent que par le seul thème, ambigu, «*troupe*» —; recours à la création de néologismes — 2ème strophe—; introduction enfin d'un vocabulaire savant dans le poème, dont la fonction est de faire passer, en la camouflant, l'obscénité de la description — 3ème strophe —. On voit pour la première fois l'image du bateau se superposer au «je», mais elle n'est présente, par synecdoque, qu'à travers les éléments «*poupe*» et «*gouvernail*»¹⁶ — ce fonctionnement des images par faisceaux d'indices ou d'allusions se généralisera dans les poèmes en prose (cf. infra) —: l'ensemble de la création linguistique dans ce poème est provoqué par l'insuffisance de la langue courante à traduire, et pas seulement décrire, une expérience érotique ressentie comme trop originale pour ne pas avoir à se dissimuler derrière une façade hermétique. On peut constater les mêmes recours linguistiques dans «Mes petites amoureuses»: première image obscène camouflée, recours aux néologismes et aux mots rares, superposition par allusion des sèmes «ballet» et «charcuterie», etc. Mais Rimbaud relie désormais l'expérience érotique et l'expérience poétique — «*rimé*» rime avec «*aimé*»¹⁷ — et cette dernière devient le noyau du discours rimbaldien, et non plus un sujet de tableau comme dans certains poèmes antérieurs — «Ma bohème», par exemple—: la forme et le fond sont non seulement indissociables mais identiques. Les entorses aux canons de la rime sont cependant encore timides; par contre, les contraintes formelles se multiplient: structures combinées de poèmes à forme fixe, anaphore, répétition de mots formant chaîne d'une strophe à l'autre à des places complémentaires, etc. Dans les poèmes plus longs, depuis «Les poètes de sept ans» jusqu'à «Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs», on retrouve aussi bien la superposition des thèmes — articulée autour de certains mots-clés pouvant servir de support aux différentes images: ainsi les «*fleurs*» sont à la fois objet réel, appartenant au

¹⁷ *Idem*—«Mes petites amoureuses», p. 41.

domaine de la botanique, et objet mimétique, projeté sur le papier, donc image du poème («*Fade Açoka*», «*tu torcherais des floraisons*») et de l'acte poétique, sans négliger toute la symbolique sexuelle, mais également politique, qui s'y rattache conventionnellement (la fleur dominante est le «*lys*») —, qu'une division en sections autour de certains repères syntaxiques — temps verbaux principalement — qui représentent un premier éclatement de l'unité strophique, qu'une structure enfin jouant sur la répétition de quelques mots de section en section, avec effet d'enchaînement, de symétrie ou de synthèse — reprise d'un certain nombre de mots-clés dans un groupe de vers fonctionnant comme pivot dans la progression du poème, ou plus souvent à la fin du poème comme conclusion—. Apparaissent également plus fréquentes à partir du poème «*Les poètes de sept ans*» des constructions nominales, d'abord sous forme d'énumération ou d'apposition, puis sous forme d'apostrophe, enfin — par exemple, dans «*Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*», les strophes 10, 11, 13, 14 (2ème section) — constructions avec copule ou présentatif sous-entendus. Ce déplacement du noyau de la phrase du verbe au nom est la conséquence directe de la multiplication des compléments introduites par des contractions — au, aux ou du, des —: les compléments circonstanciels fonctionnent grammaticalement comme des compléments de nom, mais transportent sur ceux-ci la valeur sémantique dont ils étaient affectés: ainsi, dans le sonnet «*Voyelles*», au vers 13:

«*Silences traversés des Mondes et des Anges*»¹⁸

on ne peut décider si «*des*¹» introduit un complément du nom «*silences*» ou un complément d'agent du participe passé «*traversés*» — donc si celui-ci fonctionne comme verbe ou comme adjectif—; cette ambiguïté grammaticale, jointe à la polysémie des éléments nominaux, assure le «*dérèglement des sens*», leur superposition.

Dans le dernier poème de cette période, «*Le bateau ivre*», on retrouve aisément rassemblées toutes les manipulations linguistiques que nous avons décrites:

1) multiplication des contraintes formelles par des indices internes aux vers: anaphore à partir de la répétition de «*j'ai vu*»

¹⁸ *Idem*— «*Voyelles*», p. 53.

du vers 32 au vers 33, ouvrant les strophes 9 à 13 sur un passé composé à la 1^{ère} personne du singulier; chaîne entre les répétitions des mots «*Mer*»—vers 22, 62, 92—, «*soleil*»—vers 33, 53, 76, 90—, «*eau*»—vers 18, 51, 72, 93 — et «*deux*»—vers 29, 53, 74, 80, 86 — (avec un jeu de symétrie entre ces deux derniers: changement de nombre et passage d'une fonction sujet à une fonction à l'intérieur de la complémentation, et vice-versa); refrain sur le verbe «*descendre*»—vers 1, 8, 24, 68 — renforcé par l'identité du sujet «*noyé*»; apparitions alternées et symétriques: «*enfants*»—vers 10, 57, 95, passant du pluriel au singulier — et «*oeil*»—vers 16, 46, 100, passant du singulier au pluriel —, couple d'autant plus important que l'un de ses éléments ouvre, à la 15^{ème} strophe, une nouvelle section, et que l'autre clôt le poème.

2) constructions nominales par énumération: vers 53:

«Glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, deux de braises!»

multiplication de la complémentation de nom avec les prépositions «à» et «de»: vers 46-47:

*«Mélant aux fleurs des yeux de panthères à peaux
D'hommes!»*

manipulation lexicale à la limite du néologisme: «*Péninsules démarquées*», «*deux ultramarins*».

3) superposition des sèmes «maritime» et «cosmique», et surtout des trois thèmes «navigation», «poésie» et «amour»:

*«Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,
Dévorant les azurs verts; où, flottaison blême
Et ravie, un noyé pensif parfois descend;*

*Où, teignant tout à coup les bleuités, délires Et
rythmes lents sous les rutillements du jour, Plus
fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres,
Fermentent les rousseurs amères de l'amour!»¹⁹.*

¹⁹ *Idem*—«Le bateau ivre», p. 67.

L'étape suivante, les derniers vers, voit l'abandon des liens logiques entre les différents éléments sémantiques du poème, le choix de mètres impairs, la référence à des chansons populaires, etc. Rimbaud, un an plus tard, décrit cette période dans «Alchimie du verbe»; or, dans ce chapitre de «UNE SAISON EN ENFER», à une époque où il n'écrit justement plus de vers, il cite de mémoire certains de ses derniers poèmes. La comparaison des deux versions de ceux-ci fait apparaître les dernières libérations de contraintes de la versification: abandon de la régularité métrique, rime lâche ne prenant plus appui que sur une consonne: «*Votre ardeur*
Est le devoir»²⁰.

On constate que s'est accentué le mouvement général d'économie des prépositions porteuses de valeur circonstancielle: de «*Vers le soleil des Hespérides*»²¹ à «*Au soleil des Hespérides*»²², de «*C'est la mer allée I Avec le soleil*»²³ à «*C'est la mer mêlée I Au soleil*».

Ce que Rimbaud a progressivement abandonné, au cours de son trajet poétique du vers à la prose, c'est la régularité, la fixité des contraintes. Des règles de versification, il ne retient que leur essence phonique et leur fonction rythmique, en les faisant porter non plus sur une segmentation, mais sur l'ensemble du poème. Ces contraintes, dont le poids a été déplacé, sont devenues échos et ont acquis de nouvelles fonctions. A partir de leur valeur régénérée, le poème en prose, loin d'abandonner les contraintes et les structures du vers, les a multipliées. Ce nouveau fonctionnement de la langue, qui s'est donc élaboré avant la constitution de la nouvelle forme — le poème en prose — correspond à une nouvelle fonction du poème: dans une conception cosmogonique où les forces en présence, les actants — le «je» et la Nature d'une part, l'objet nommé et l'acte de nomination, d'écriture, de l'autre—, sont interchangeables, l'acte poétique consiste à formuler les rapports qui les unissent, à établir entre eux un réseau linguistique. Les propriétés de cette écriture résident dans l'extrême concentration — abolition de la distance sépa-

²⁰ RIMBAUD, A. — *Une saison en enfer*: «Délires II, Alchimie du verbe», p. 110.

²¹ RIMBAUD, A. — *Vers nouveaux et chansons*: «Bonne pensée du matin», p. 76.

²² RIMBAUD, A. — *Une saison en enfer*: «Délires II, Alchimie du verbe», p. 107.

²³ RIMBAUD, A. — *Vers nouveaux et chansons*: «L'éternité», p. 79.

rant les deux termes de l'image — et dans la cohérence de tous les sens connotés autour du noyau nominal. Une caractéristique du poème en prose de Rimbaud tient à la cristallisation à l'intérieur du texte, et plus encore à la fin du texte, de l'expression en une «formule» en laquelle on retrouvera le vers sous sa forme la plus pure, débarrassé de son environnement fixe, superflu ou décoratif. En analysant les textes des «ILLUMINATIONS», on peut mettre en lumière un certain nombre de procédés appartenant structurellement à l'arsenal qui sous forme de contraintes réglait la versification, lieu d'identification formelle de la poésie dont hérita Rimbaud:

a) La division en paragraphes: Dans de nombreux textes, Rimbaud adopte une structure typographique d'organisation de la prosodie proche de celle de Bertrand, c'est à dire située entre la segmentation en vers et celle en strophes; les unes respectent la coïncidence segment syntaxique/paragraphe — «Après le déluge», certaines parties d'«Enfance», «Départ», «A une raison», «Fleurs», «Angoisse», «Métropolitain», «Bottom», etc.—; d'autres, plus complexes, fonctionnent par alternance de segments syntaxiquement incomplets entrecroisés — «Barbare» —; d'autres enfin se présentent comme une unité prosodique classique—«Parade», «Vies», «Royauté», «Matinée d'ivresse», «Les ponts», «Ville», «Ornières», «Villes», «Promontoire», etc.—; il ne s'agit pourtant que de différences de présentation, des similitudes de structures poétiques se retrouvant dans tous ces textes.

b) Structure anaphorique: Elle apparaît liée à l'emploi de certaines structures syntaxiques particulières: l'apostrophe — les dédicaces de «Dévotion» —; les formes verbales neutres, copule — «Je suis», 4ème section du poème «Enfance»—, présentatif—«Il y a», 3ème section du poème «Enfance»—, forme infinitive — le cri «A vendre» du poème «Solde»—, ablatif absolu au participe — *Assez vu*... *Assez eu*... *Assez connu*», avec rime intérieure, dans le poème «Départ» —. Mais on trouve également une forme anaphorique structurelle, où le sème est nommé à chaque fin de strophe — «Métropolitain» —.

c) Refrain: On trouve dans quelques poèmes la répétition de tout un segment syntaxique, pouvant fonctionner comme énigme reprenant les autres éléments du poème et les éclairant symboliquement

— «*Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques; (elles n'existent pas)*»²⁴, in «Barbare» —, comme parenthèse s'opposant à la progression générale du texte — «*Oh! les pierres précieuses qui se cachaient, — les fleurs qui regardaient déjà*» au début du poème «Après le déluge», repris avec changement de forme verbale au dernier paragraphe: «—*oh! les pierres précieuses s'enfouissant, et les fleurs ouvertes!* —»²⁵ —, ou au contraire assurant, par le maintien de la forme verbale alors que les thèmes changent, la progression sémantique du texte (nous la distinguons de l'anaphore dans la mesure où cette structure apparaît moins soulignée, et intégrée au sein du poème): «*Matinée d'ivresse*» se développe de «*Cela commença sous le rire des enfants, cela finira par eux*» à «*Cela commença par quelques dégoûts et cela finit (...) par une débandade de parfums*», à «*Cela commençait par toute la rustrerie, voici que cela finit par des anges de flamme et de glace*»²⁶.

d) Synthèse — reprise de divers thèmes, noms, au paragraphe final—: Ce processus peut impliquer une progression — variation de nombre: «*Déluge*»/«*Déluges*» in «Après le déluge»; «*La vision*»/«*Rumeurs*»/«*O Rumeurs et Visions!*» in «Départ»; «*rires des enfants*» / «*Rire des enfants*» in «Matinée d'ivresse»—ou une permanence — «*Douceurs!*»/«*O monde!*»/«*La musique*»/«*O Douceurs, ô monde, ô musique*» in «Barbare»; «*Les Voix*»/«*A vendre les Corps*»/«*A vendre les Corps, les voix*» in «Solde»; «*O ses souffles*»/«*Son corps!*»/«*Son jour!*»/«*Son pas!*»/«*ses vues, ses souffles, son corps, son jour*» in «Génie» —. La synthèse peut s'opposer — variation en genre et en nombre — aux propositions qu'elle reprend: ainsi, dans «Royauté», la réalisation du désir — «*ils furent rois*» — ne correspond pas au désir exprimé — «*Je veux qu'elle soit reine!*» «*Je veux être reine!*»²⁷ —.

è) Chaîne: La répétition d'un nom assure la progression de paragraphe en paragraphe — l'adjectif «*nouveau*» dans les trois premiers paragraphes du poème «A une raison» —, de section en

²⁴ RIMBAUD, A.—*Illuminations*: «Barbare», pp. 144-145.

²⁵ *Idem* — «Après le déluge», pp. 121-122.

²⁶ *Idem* — «Matinée d'ivresse», pp. 130-131.

²⁷ *Idem* — «Royauté», pp. 129-130.

section — le nom «*oeuvre*» dans diverses expressions, «*chefs d'oeuvre*», «*être mis en oeuvre*», «*mon oeuvre*» a. chacune des parties du poème «*Vies*»; «*mers*» et «*fables*» dans le poème «*Enfance*» (avec dérivation du second terme en «*fabuleuses*») —. La chaîne peut également être formée de plusieurs noms, chacun assurant le lien entre un paragraphe et le suivant — Le poème «*Fleurs*» offre un exemple de chaîne fermée: «*d'or*» répété du 1er au 2ème §, «*rosé*» du 2ème au 3ème §, et «*yeux*» du 1er au 3ème §; le poème «*Bottom*» présente une chaîne ouverte: «*gros*» du 1er au 2ème §, «*ombre*» du 1er au 3ème § —.

f) Unité sémantique/prosodique: Si Ton étend le champ d'analyse de la répétition de mots à la redondance sémantique, la répétitivité de chaque texte apparaît clairement: les textes peuvent être construits sur un sème se répétant à chaque paragraphe — «*digitale*», «*rosé d'eau*», «*rosés*», une fleur par paragraphe au poème «*Fleurs*»; «*oiseau*», «*ours*», «*âne*», une métamorphose animale par paragraphe au poème «*Bottom*»; l'opposition entre «*apprentissage/passé*» et «*retraite/présent*» se répète à chaque paragraphe-section du poème «*Vies*» (la construction ternaire est la plus employée par Rimbaud) —. Mais on constate dans la plupart des textes une reprise métonymique des thèmes au cours du poème: construction croisée ville (de «*palais*» à «*clochers et dômes*»)/campagne (de «*la route du bois*» à «*la route, près d'un bois*») in «*Aube*»; construction répétitive du poème «*Barbare*» autour de l'opposition feu-glace — «*Les brasiers pleuvant aux rafales de givre*», «*les feux à la pluie du vent*», «*les brasiers et les écumes*», «*virement des gouffres et choc des glaçons aux astres*», «*au fond des volcans et des grottes arctiques*»²⁸ —; décomposition des éléments du premier paragraphe dans les paragraphes suivants (procédé symétrique de la synthèse décrite en *d*) — cf. supra—: dans le poème «*Solde*», les éléments du 1er § sont repris tout au long du poème — «*noblesse*» en «*amateurs supérieurs*» (4ème §), «*crime*» en «*vice*» (7ème §), «*amour maudit*» en «*fidèles et amants*» (4ème §), «*masses*», répété au 4ème §, puis repris en «*foule*» (7ème §) (il y a donc une certaine régularité, de trois en trois paragraphes), «*temps*» en «*descendance*» (3ème §) et «*avenir*» (5ème §), «*science*» en «*applications de calcul*» (6ème §) qui répète le terme «*applications*» du 2ème § (structure d'embrassement pour les deux derniers éléments,

²⁸ *Idem* — «*Barbare*», pp. 144-145.

abstrait non-humain) —²⁹. Les variations de structure correspondent à celles décrites à propos des répétitions de mots: Rimbaud a multiplié le jeu des contraintes en déplaçant leur point d'application des sections rimantes aux mots, aux sèmes développés, etc. Le fonctionnement des structures à tous les niveaux linguistiques assure la cohérence sans égale des poèmes de Rimbaud. Nous ne prétendons pas opérer une description exhaustive de ces structures, mais mettre en lumière leur fonctionnement, qui a engendré la quasi-totalité des figures poétiques du XX^e siècle. Nous indiquerons encore deux structures remarquables avant d'aborder le problème des traces du vers intact à l'intérieur des poèmes en prose.

g) Symétrie absolue: Dans le poème «Fleurs», on peut rassembler tous les éléments des deux premiers paragraphes autour de trois sèmes «matières»: «métaux», «tissus» et «pierres»; or ceux-ci se répartissent d'un paragraphe à l'autre symétriquement: 1^{er} §: 3 métaux—«or», «bronze», «argent»—, 3 tissus — «soie», «gaze», «velours» —, 1 pierre — «cristal» —; 2^eme §: 1 métal— «or» —, 1 tissu— «satin» —, 3 pierres — «agate», «émeraude», «rubis» —³⁰.

h) Alternance et fusion des sèmes: Nous trouvons cette construction particulière dans les deux poèmes en vers libres — historiquement, les premiers de la littérature française—des «ILLUMINATIONNATIONS». La régularité de la construction permet d'admettre, avec A. Breton³¹, que le «vers libre» a constitué pour Rimbaud une étape dans l'élaboration du poème en prose. Elle mérite une analyse: Dans «Marine», des vers, de constructions syntaxiques identiques par paire, présentent alternativement un sème «terre» et un sème «mer»:

- 1 — «*Les chars d'argent et de cuivre* — (sème «terre», thème + double c. de nom — «matière» —).
- 2 — «*Les proues d'acier et d'argent* — (sème «mer», thème + double c. de nom—«matière»; maintien du nom «argent» en structure embrassée).

²⁹ *Idem* — «Solde», pp. 145-146. ⁸⁰

Idem — «Fleurs», p. 141.

³¹ BRETON, A. — *Flagrant délit, réédité dans La clé des champs*, Pauvert, 1967, pp.192-193.

- 3 — *Battent Vécume* — (sème «mer», prédicat + COD).
A — *Soulèvent les souches des ronces* — (sème «terre», prédicat+
+ COD; structure embrassée d'alternance des sèmes).
5 — *Les courants de la lande* — (thème appartenant au sème «mer»,
c. de nom appartenant au sème «terre»).
6 — *Et les ornières immenses du reflux* • — (même construction avec
inversion des sèmes — structure embrassée).
7 — *Filent circulairement vers Vest*.
8 — *Vers les piliers de la forêt* — (reprise de la construction du
vers 5).
9 — *Vers les fûts de la jetée* — (reprise de la construction du
vers 6 — même structure embrassée—).
10 — *Dont Vangle est heurté par des tourbillons de lumière*²ⁿ².

La même structure se retrouve dans «Mouvement» — qui au contraire de «Marine» a été donné par la plupart des commentateurs comme un poème d'interprétation difficile³³, alors que la principale difficulté provient justement du jeu de cette alternance:

- 1 — *«Le mouvement de lacet sur la berge des chutes du fleuve —*
(sème «terre»).
2 — *Le gouffre à l'étambot* — (sème «eau»).
3 — *La célérité de la rampe* — (sème «terre»).
4 — *Uénorme passade du courant* — (sème «eau» — alternance en
structure croisée—). 5 —
Mènent par les lumières inouïes. 6 — *Et*
la nouveauté chimique.
1 — *Les voyageurs entourés des trombes du val* — (sème «terre»).
8 — *Et du strom*» — (sème «eau»).

Le «couple de jeunesse» du vers 24 «*s'isole sur l'arche*», mot à double sens qui résout cette opposition des sèmes affectés aux «*voyageurs*» auxquels le couple s'oppose³⁴.

² RIMBAUD, A. — *Illuminations*: «Marine», p. 142.

³³ Cf. CHARCUTES, M. — *Le texte poétique et sa signification*, revue «Europe», n° 529-530, Juin 1973, pp. 97 à 114.

³⁴ RIMBAUD, A. — *Illuminations*: «Mouvement», p. 152.

i) Présence du vers dans les poèmes en prose: Outre le jeu des contraintes trans-posées de la versification au poème en prose, on rencontre des segments mesurés à certaines places privilégiées du poème en prose — nous ne considérons que des vers «justes»; la recherche de phrases ou de segments dont le nombre de syllabes est proche du vers classique (11, 13, voire 14), n'obéissant à aucun critère, nous paraît vaine—: ainsi, «Aube» s'ouvre et se clôt sur un octosyllabe:

«J'ai embrassé l'aube d'été».
«Au réveil, il était midi»³⁵.

Il s'agit presque toujours de la dernière phrase du poème; nous trouvons des octosyllabes — *«Voici le temps des assassins»* —, des décasyllabes — *«Départ dans Vaffection et le bruit neufs»* —, et surtout des alexandrins — *«C'est aussi simple qu'une phrase musicale»*; *«J'ai seul la clef de cette parade sauvage»*; *«Arrivée de toujours, qui t'en iras partout»*; *«La musique savante manque à notre désir»* (avec césure épique); etc. —. Le vers est à chaque fois détaché du corps du texte, i.e. sa présence en tant que vers est soulignée. Il se présente comme la «formule» linguistique à l'élaboration de laquelle travaillait Rimbaud, non plus enchâssée parmi d'autres vers où elle se perd, mais au contraire mise en relief par l'absence de contexte versifié. Ces formules présentent toutes une remarquable composition phonique où le dernier terme rassemble les traits éparpillés dans le début du vers: le [a] et le [s] de *«voici»*, la nasale de *«temps»*, se retrouvent dans *«assassins»* — *«Matinée d'ivresse»³⁶* —; le [z] ouvre et referme la formule de *«Parade»*: *«J'ai seul... sauvage»³⁷*; la première syllabe des éléments du premier hémistiche — AR de *«arrivée»* et TOU de *«toujours»* — se retrouvent dans *«partout»* — *«A une raison»³⁸* —; les sons du premier hémistiche sont les mêmes, dans une autre combinaison, que ceux du second hémistiche, dans la formule de *«Conte»*: [m], [k] de *«musique»* et [a] de *«savante»* forment le mot *«manque»*, tandis que la syllabe [zi] de

³⁵ *Idem* — «Aube», p. 140.

³⁶ *Idem* — «Matinée d'ivresse», p. 131.

³⁷ *Idem* — «Parade», p. 126.

³⁸ *Idem* — «A une raison», p. 130.

«*musique*» se retrouve dans «*désir*» — l'identité phonétique est rehaussée par la permanence de l'accenuation des syllabes en cause —³⁹.

/) Jeu phonique: L'élargissement au niveau prosodique et sémantique des phénomènes d'échos et de symétries fondant la versification rimée n'exclut pas leur maintien au niveau phonique — allitérations — redoublant la contrainte structurelle et renforçant la cohérence linguistique du poème: «Bottom» est construit sur le son [R] associé à une autre consonne — «*trop... grand... trouvai... gros... gris... traînant... ombre... oeuvre... gros... chagrin... cristaux... ombre... brandissant... grief... poitrail*»⁴⁰ —; les associations du poème «Fleurs» sont construites par allitérations — [g, z] «*gazes grises*», [v, R] «*velours verts*», [s, k, i] «*disques de cristal qui noircissent*», [d, o, m] «*dôme d'émeraude*», etc. —; on peut voir dans un court poème comment les allitérations redoublent les jeux de symétrie terme à terme:

DÉPART

«Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs. Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours. Assez connu. Les arrêts de la vie. — Ô Rumeurs et Visions! Départ dans Vaffection et le bruit neufs!»⁴¹.

L'anaphore «*Assez*» + participe passé en [y] se retrouve, au niveau de la structure vocalique [a, e], dans «*arrêts*» — 3ème proposition, synthétique des deux premières — et, inversée, dans «*départ*», antithèse justement du terme antérieur. Le premier [v] se redouble de «*vu*» à «*vision*», et le [R] de «*rencontrée*» à «*airs*» (structure plate interne à la première proposition); or ces deux phonèmes se retrouvent, en position inversée, dans «*Rumeurs des villes*» (structure embrassée entre les deux premières propositions) et «*arrêts de la vie*» puis «*Rumeurs et Visions*» (structure croisée interne à la 3ème proposition); enfin, dans la 4ème proposition, ils apparaissent dans l'ordre — le [v] ayant perdu son voisement est devenu [f] —:

³⁹ *Idem* — «Conte», p. 125.

⁴⁰ *Idem* — «Bottom», p. 151.

⁴¹ *idem* — «Départ», p. 129.

«Départ... affection... bruit... neufs» (structure croisée interne); si «départ» est antonyme à «arrêts», «bruit» est synonyme de «rumeurs» et, par symétrie, «affection» doit être considéré comme sémantiquement lié à «vision» — le mot Test phonétiquement: l'assourdissement du [v] en [f] se retrouve de [z] à [s] —; en outre, la «vision» est associée dans la 1^{ère} proposition à un élément sonore — «tous les airs» —, tandis que les «rumeurs» sont caractérisées dans la seconde par des traits temporels visuels—«toujours» reprenant «tous», et ces deux quantitatifs absolus s'opposant au «neufs» de la dernière proposition—.

k) La superposition sémantique: La plupart des poèmes des «ILLUMINATIONS» se présentent comme des descriptions ou comme des bilans biographiques; l'enjeu pourtant est toujours la poésie: les sèmes «littérature» ou «musique» apparaissent pratiquement dans tous les textes, allusivement, en des phrases sybillines: la «Sorcière» de «Après le déluge» ne veut pas «raconter» ses secrets; le narrateur d'«Enfance» relit livres et journaux, est «maître du silence»; l'enjeu du «Conte» est la «musique savante») les personnages de «Parade» s'avèrent acteurs et chanteurs; la poitrine du satyre d'«Antique» «ressemble à une cithare»; l'Être de beauté» est créé par des «cercles de musique sourde»; le narrateur de «Vies» est «un musicien»; la «Raison» commande la «nouvelle harmonie»; sur «Les ponts», «des accords mineurs se croisent»; etc. Certains poèmes comme «Solde» sont explicitement consacrés à la poésie, mais des poèmes comme «Fleurs» — «D'un gradin d'or» — ou «Royauté» — «une matinée où les tentures carminées se relevèrent» — font apparaître comme en palimpseste le décor d'une scène de théâtre. L'expérience poétique ne se limite pas à la «vision», mais comprend la traduction musicale de cette dernière, i. e. l'écriture du poème. Le poème conte sa propre composition selon une technique prosodique où la nomination suffit à l'évocation, se confond avec elle: le «Promontoire» devient au cours de la description le lieu de rencontre de tous les paysages du monde et, décoré par «toutes les tarentelles» et «ritournelles des vallées illustres de l'art», se compose en «Palais-Promontoire»⁴².

Cette première superposition fonctionne par introduction, parmi les éléments du décor, de termes appartenant au sème «musique». La seconde superposition n'est pas toujours nommée, sinon abstrai-

⁴² *Idem* — «Promontoire», pp. 148-149.

tement et génériquement sous le terme «amour» — «un amour multiple et complexe» in «Conte», «un nouveau corps amoureux» in «Being beaux», «la clef de Vamour» in «Vies», «le nouvel amour» in «A une raison», «notre très pur amour» in «Matinée d'ivresse», etc.—. Elle fonctionne par le double sens des mots, sens argotique ou symbolique à l'oeuvre simultanément avec le sens commun — R. Faurisson en a entrepris un recensement systématique ⁴³ —; les éléments floraux et animaux y jouent en particulier un rôle important; mais les références sensuelles explicites abondent suffisamment pour que le lien entre la «vision» et la «sensation» — conscience au niveau du corps—apparaisse dans pratiquement tous les textes. Les poèmes des «ILLUMINATIONS» peuvent se partager entre ceux qui célèbrent la naissance d'un nouveau corps, corps régénéré — corps physique et corps écrit —, et ceux qui indiquent une déception—l'angoisse de l'échec amoureux et de l'anéantissement poétique —■. La complexité des poèmes des «ILLUMINATIONS» tient à ce jeu des divers niveau de sens fonctionnant simultanément, souvent par allusion, simple nomination que Rimbaud ne détaille pas dans la suite du texte, voire connotations divergentes, où s'affirme cependant une cohérence absolue de chacun d'eux, de par leur organisation linguistique formelle obéissant à de multiples contraintes. Le foisonnement des images va de pair avec l'emploi ^{im} je.gUe relativement restreint: Rimbaud redit indéfiniment son expérience en recourant toujours aux mêmes mots-clefs; c'est du rapprochement des mots que surgit la richesse inédite des images; nous retrouvons dans les «ILLUMINATIONS» les écarts à la norme prosodique que nous relevions dans ses derniers poèmes versifiés: plus que la polysémie de certains mots — «Le pavillon»... in «Barbare» —, c'est l'incertitude quant à la valeur sémantique des connecteurs qui assure le «dérèglement des sens», leur multiplication. L'économie lexicale qui maintient une même préposition devant deux compléments différents défait l'ordre syntaxique et atteint directement le sens logique. La ponctuation offre parfois une indication — «Hourra pour l'oeuvre inouïe et pour le corps merveilleux, pour la première fois!» in «Matinée d'ivresse» —, mais la construction par énumération

⁴³ FAURISSON, R.— *A-t-on lu Rimbaud?*, Revue «Bizarre», Pauvert, 4ème trimestre 1961; cf. également: ASCIONE, M.; CHAMBON, J.-P. — *Les «zolismes» de Rimbaud*, revue «Europe», n° 529-530, Juin 1973, pp. 114 à 132.

interdit le plus souvent l'interprétation univoque des liens sémantiques entre les termes:

«*Rire des enfants, discrétion des esclaves, austérité des vierges, horreur des figures et des objets d'ici*»: les trois premiers éléments sont rapportés à des humains et représentent des qualités abstraites leur appartenant, le quatrième est rapporté à des inanimés et devrait représenter un sentiment extérieur provoqué par ces derniers; pourtant l'identité de construction avec la préposition «de» met en cause ce sens commun⁴⁴.

« — *et ses secrets affolants pour chaque vice — et sa gaiété effrayante pour la foule* »', la première préposition «pour» devrait logiquement introduire un complément du nom, la seconde un complément de l'adjectif; l'identité de construction et l'apposition «en série» oblige à poser le rapport des termes hors de tout lien logique *a priori*⁴⁵.

Un texte comme «*Démocratie*» met en scène la contraction «au» dans toutes ses fonctions figées traditionnelles — «*va au paysage*»... «*Aux centres nous alimenterons*»... «*Aux pays poivrés et détremés!*»... «*au service des*»... «*Au revoir*»—; mais leur disposition anaphorique ne coïncide pas avec une progression sémantique du texte, et la proposition exclamative «*Aux pays poivrés!*» acquiert une valeur ambiguë. Dans le même poème, la préposition «pour», dans des phrases nominales, change de valeur selon la transformation verbale que l'on sous-entend, de «à l'égard de» à «du point de vue de»: «*ignorants pour la science, roués pour le confort*». L'existence d'un modèle sémantiquement proche ne fait que renforcer la polysémie contradictoire de la préposition — «mort pour la patrie» s'oppose à «*la crevaision pour le monde qui va*» —⁴⁶.

A la base de cette concentration sémantique provoquée par le «dérèglement» des sens, on trouve en effet l'emploi privilégié des constructions nominales: à partir du recours aux tournures exclamatives pour renforcer le ton prophétique du message, la phrase nominale devient peu à peu la principale construction syntaxique des «ILLUMINATIONS». Le noyau verbal disparaît et, avec lui, le lien logique permettant d'attribuer des valeurs sémantiques univoques. L'adjecti-

⁴⁴ RIMBAUD, A.—*Illuminations*: «*Matinée d'ivresse*», pp. 130-131.

⁴⁵ *Idem* — «*Solde*», p. 145.

⁴⁶ *Idem* — «*Démocratie*», pp. 153-154.

vation même, quand le nom devient noyau syntaxique, se raréfie au profit de la complémentation nominale. C'est toute l'armature sémantique régissant l'ordre syntaxique qui est ici rejetée. La conséquence immédiate est double: d'une part l'incertitude, ou plutôt l'impossibilité, d'un sens univoque de l'affirmation; l'affirmation n'est plus ni rationnelle — modèle de la pensée «classique» — ni subjective — pensée «romantique» —; l'ordre syntaxique qui modèle la pensée, donc l'appréhension et la transformation du monde, est enfreint; la possibilité d'une langue nouvelle dans son fonctionnement, d'une forme nouvelle de l'écriture poétique, s'accompagne d'une conception cosmogonique révolutionnaire, avec création d'un nouveau corps, découverte d'un nouvel amour; la fonction politique profonde, révolutionnaire, du poète est linguistiquement mise en pratique — la poursuite de cette pratique fonde aussi bien le mouvement «Dada» que le surréalisme—. D'autre part, la liaison entre les éléments lexicaux, réduite au rôle sémantiquement ambigu des connecteurs débarrassés du pôle verbal, assure la fulgurance de l'image; l'absence du verbe — ou sa neutralité, sous forme de copule, de présentatif ou aux modes infinitif et participe— place la nouvelle image hors du cadre traditionnel de la figure de style; il ne s'agit plus de comparaisons ou de métaphores, mais «*du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées*» —selon la définition de P. Reverdy⁴⁷ —. L'écriture de Rimbaud fonde toute la conception moderne de la poésie —ce n'est qu'à partir de lui que le sens des contraintes formelles peut être perçu et conservé, consciemment ou non, malgré leurs métamorphoses lors du passage du vers à la prose: ainsi R. Roussel a-t-il l'intuition que son «*procédé, en somme, est parent de la rime. Dans les deux cas il y a création imprévue due à des combinaisons phoniques*»⁴⁸; ainsi A. Breton et P. Eluard peuvent-ils concevoir *V «essai de simulation de maladies qu'on enferme»* comme un exercice poétique à contraintes formelles, comparable et pouvant remplacer «*la ballade, le sonnet, Vépopée, le poème sans queue ni tête et autres genres caducs*»⁴⁹; ainsi la con-

⁴⁷ REVERDY, F. — *L'image*, revue «Nord-Sud», n° 13, Mars 1918, réédité dans les O. C: *Nord-Sud, Self defence et autres écrits*, Paris, Flammarion, 1975, p. 73.

⁴⁸ ROUSSEL, R. — *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, 1963, p. 23.

⁴⁹ BRETON, A.; ELUARD, P. — *L'immaculée conception: «Les posses sions»*, avant-propos, Paris, Seghers, 1961, p. 27.

trainte peut-elle devenir l'objet de recherche systématiques dans les travaux de l'Oulipo⁵⁰ —.

On ne saurait s'étonner que l'analyse linguistique formelle des poèmes de Rimbaud coïncide avec ce que les données biographiques par ailleurs peuvent nous apprendre. L'interprétation explicative des textes n'entre pas dans le cadre de cette étude — elle ferait apparaître, outre une économie lexicale général fondée sur la permanence de certains noms, la difficulté de Rimbaud à verbaliser ce nouvel ordre cosmogonique: référence constante à la «science», emploi de superlatifs comme «merveilleux», «inouïs», qui s'opposent à la précision, même polysémique, de la nomination —. Le maintien dans les textes de poésie du XXème siècle des structures linguistiques et poétiques que nous avons décrites est aisé à vérifier — nous ne présentons pas cette vérification, qui déborde également le propos fixé —; elles ne fonctionnent toutefois plus de façon aussi concomitante. L'évolution postérieure du poème en prose tient d'une part à l'introduction de nouveaux modèles prosodiques—le récit principalement, même sous une forme peu fictionnalisée comme le «récit de rêve» —, reprenant donc la forme à un stade antérieur de son élaboration en tant que telle — nous avons analysé cette démarche à propos des poèmes de Baudelaire; cf. supra—; d'autre part à la perte des références de la versification classique à mesure que vers libre et poème en prose se posaient comme nouveaux «modèles» formels, d'où relâchement des structures régulières. Mais la forme créée par Rimbaud s'est maintenue fondamentalement intacte jusqu'à nos jours; on ne découvre en particulier guère d'innovations formelles — il n'est pas jusqu'aux segments syntaxiques incomplets de D. Roche qui n'aient été anticipés par Rimbaud par exemple dans «Barbare» —. Parallèlement, tandis que la superstructure sociale intégrait les valeurs fondant la révolution poétique rimbaldienne — enfance, symbolisme inconscient irrationnel, etc.—, Rimbaud est devenu «lisible». La lecture de Rimbaud suppose au départ l'acceptation de la valeur de la poésie en tant que concept, instrument d'appréhension du monde, sa compréhension passe par celle du fonctionnement de la poésie en tant que pratique d'écriture.

⁵⁰ Cf. OULIPO— *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. «idées», 1973, ainsi que: OULIPO — *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. «idées», 1981.

III. Ducasse: «un son si étrange!»

Il est cependant une autre expérience poétique d'assimilation du domaine de la prose qui doit être décrite à côté de celle de Rimbaud car, contemporaine—1868-1869—, elle découvre d'autres ressources poétiques de la prosodie: celle d'Isidore Ducasse. «LES CHANTS DE MALDOROR» restent une oeuvre isolée de par l'envergure même du poème, unique en son genre. Celle-ci pose d'ailleurs des problèmes de lecture et d'analyse du texte — rendant en particulier difficile une analyse globale du poème au niveau linguistique. En outre, comme l'a montré M. Blanchot⁵¹, le poème se construit au fur et à mesure de son écriture, et celle-ci évolue du premier au sixième Chant. Thèmes, personnages, situations, etc., apparaissent de façon récurrente de Chant en Chant, traités à chaque fois de manière différente — avec des effets de symétrie, d'inversion, etc.—. Nous ne prendrons qu'un exemple: «LES CHANTS DE MALDOROR» s'achèvent sur l'image de la «fronde humaine»: Mervyn, pendu par les pieds à une corde du haut de la colonne Vendôme, est projeté, après que Maldoror l'ait fait tourner dans l'espace, sur le dôme du Panthéon. Cet assassinat singulier avait déjà été présenté dans les Chants antérieurs — puisque Lautréamont avise le lecteur au début du sixième Chant que les premiers Chants «*étaient le fontispice de (V) ouvrage, le fondement de la construction, Y explication préalable de (sa) poétique future*»⁵², où était élaborée la matière du «*petit roman de trente pages*» que constitue le sixième —: d'abord sous forme hypothétique — Chant II, strophe 5: «*je pourrais (...) te faire rouler autour de moi, comme une fronde, concentrer mes forces en décrivant la dernière circonférence, et te lancer contre la muraille*»⁵³ —, puis comme réminiscence obsessionnelle — Chant IV, strophe 8: «*je (...) le fis tourner dans F air avec une telle vitesse, que la chevelure me resta dans la main, et que son corps, lancé par la force centrifuge, alla cogner contre le tronc d'un chêne...*»⁵⁴—.

⁵¹ BLANCHOT, M.—*Lautréamont et Sade: «L'expérience de Lautréamont»*, Paris, Editions de Minuit, 1963.

⁵² LAUTREAMONT — *Les Chants de Maldoror*: Chant VI strophe 1, p. 220.

⁵³ *Idem* — Chant II strophe 5, p. 89.

⁵⁴ *Idem* — Chant IV strophe 8, p. 185.

De l'un à l'autre épisode, plusieurs changements s'étaient effectués: passage de l'hypothétique futur au factitif passé — ce passage s'opérait en fait à l'intérieur du premier épisode, puisque Maldoror anticipait la réalisation du crime et constatait que «*le corps est resté plaqué contre la muraille*» —; mais surtout changement de sexe — la première est une jeune fille, le second, Falmer, un adolescent — et de position — la première est tenue par les jambes, le second par les cheveux —. Chacun de ces changements renvoie à d'autres strophes qui en explicitent le sens: l'inversion de sexe commande la symétrie entre la 3ème strophe du Chant IV — l'homme pendu par les cheveux, persécuté par sa femme et sa belle-mère — et la 2ème strophe du Chant V — la femme réduite à une boule d'excréments, persécutée par son mari et son beau-frère—, avant d'être considérée au pied de la lettre dans l'ode aux «pédérastes» —. Chant V, strophe 5 —; la perte de la chevelure, quant à elle, a été donnée comme marque d'identification de Maldoror lui-même à la 5ème strophe du Chant IV, identification malgré la non-reconnaissance par Maldoror de son image reflétée dans le miroir — i. e. c'est Maldoror lui-même qui se projette dans des êtres fictifs qui ne sont que son propre reflet —; la perte des cheveux, et sa signification symbolique évidente, se retrouve comme thème central de la strophe 5 du Chant III — c'est cette fois le Créateur qui a laissé un cheveu dans un bordel; l'identité profonde des deux adversaires, Créateur et Maldoror, est rappelée lors de chaque combat —■. Cette identité des divers personnages fictifs créés fonde justement la structure de composition de la strophe 8 du Chant IV — strophe du meurtre de Falmer—: la strophe s'ouvre par l'évocation du nom de «*Falmer*» à la conscience de Maldoror par une voix qui n'est autre que la sienne — «*C'est moi-même qui parle*» —, et s'achève symétriquement par l'évocation du nom de «*Maldoror*» aux oreilles du narrateur, évocation comparée à un bruissement perçu par «*un jeune homme qui aspire à la gloire*» en lequel on reconnaît facilement l'auteur lui-même⁵⁵. Dans cette strophe se noue donc tout un jeu de démultiplication des reflets sur divers plans, de la diégèse à l'écriture. Mais dans cette même strophe, la répétition insistante du segment «*Chaque nuit*», qui ouvre la strophe, renvoie à la 7ème strophe du Chant V — la 5ème strophe du Chant IV et la 7ème strophe du Chant V sont chacune la

⁵⁵ *Idem* — Chant IV strophe 8, p. 186.

dernière de leur Chant respectif — qui s'ouvre sur le même segment; tandis que la répétition d'un autre segment tout au long du texte — «*les petits enfants et les vieilles femmes qui me poursuivent à coups de pierre*» — reprend le refrain d'une strophe antérieure — Chant III, strophe 2: «*Les enfants la poursuivent à coups de pierre*»⁵⁶ — avec, encore une fois, un déplacement, une inversion, des actants, sujets et objets.

En outre, l'image du tourbillon, après avoir plusieurs fois été évoquée rapidement au cours des Chants, est donnée, dans la métaphore du vol des étourneaux — Chant V, strophe 1 — comme la structure de composition de l'ensemble de l'ouvrage, non plus image de la création fictionnelle ou de l'acte d'écriture, mais image de l'organisation formelle du «*continuum de mots*» que forment les Chants. Cette image est précisée dès la strophe suivante où, au-dessus des trois personnages métamorphosés — le pélican, le scarabée et la femme changée en boule — discutant leur destin, se déroule un combat entre «*le grand-duc de Virginie et le vautour des agneaux*», reflet sur un autre plan du drame diégétique sur terre. Ainsi, chaque strophe apparaît comme le centre d'une constellation thématique en mouvement où se rejoignent diverses figures sur les plans imbriqués de la représentation fictionnelle, de la progression introspective, de l'acte d'écriture et de la composition formelle du Chant.

Il ne saurait être question d'analyser la structure d'ensemble des «*CHANTS DE MALDOROR*»; nous pouvons seulement entreprendre un relevé des structures linguistiques particulières fonctionnant dans ce livre, en établissant leurs liens avec les moyens traditionnels de la versification — nous ne prétendons, encore moins pour les textes de Ducasse que pour ceux de Rimbaud, à l'exhaustivité—. Il convient pourtant de signaler d'ores et déjà que la fiction elle-même s'ordonne selon des rapports de symétrie, de récurrence plus ou moins régulière, avec concentration progressive, d'inversion et d'alternance qui constituent les figures commandant la régularité des contraintes de la rime et du rythme dans la versification. Mais l'un des apports fondamentaux de Ducasse est justement d'avoir proposé une transposition géométrique des structures formelles de la composition textuelle, i. e. un modèle abstrait applicable à toute structure, y

⁵⁶ *Idem* — Chant III strophe 2, pp. 136 à 141.

compris celles d'ordre musical, syntaxique ou même diégétique, en jeu dans l'écriture poétique.

En effet, Ducasse joint systématiquement à renonciation son commentaire stylistique — «*Si le lecteur trouve cette phrase trop longue, qu'il accepte mes excuses*»⁵⁷ —; cette introduction du discours métalinguistique dans la diégèse est liée au rôle primordial d'un nouveau personnage, le lecteur, avec lequel l'auteur partage la fonction de modalisateur. Au triangle diégétique homme/Maldoror/Créateur — où Maldoror peut se substituer tantôt à l'un tantôt à l'autre des actants de ce triangle — correspond un triangle modalisateur lecteur/je (Maldoror)/auteur, où Maldoror est aussi bien le livre qui s'écrit que le narrateur, appartenant à l'un et à l'autre triangle et y jouant le même rôle. «LES CHANTS DE MALDOROR» s'ouvrent sur ce souhait: «*Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit*»⁵⁸. Le lecteur n'est plus une convention comme chez Baudelaire — «*hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère*»⁵⁹, ce qui est une manière de ne pas avoir à en tenir compte —, mais un interlocuteur doué de volonté — «*Lecteur, c'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque dans le commencement de cet ouvrage!*»⁶⁰ —, de réaction affective — «*Que le lecteur ne se fâche pas contre moi, si ma prose n'a pas le bonheur de lui plaire*»⁶¹ —; il est le véritable enjeu de l'écriture. Sa présence crée d'office la distanciation qui amène Ducasse à proposer des images de la composition de son livre ou à toujours maintenir la diégèse en perspective par rapport au plan de la lecture — les deux types de perspective, discours métalinguistique ou présentation du plan, sont du même ordre, car au fond Ducasse est son propre lecteur; mais il joue ce dédoublement sur la différence, non sur la similitude—. Aussi l'emploi de structures héritées de la versification n'apparaît-il que comme l'un des commentaires métalinguistiques possibles — ayant une fonction précise de monstration de l'espace littéraire où s'inscrit la diégèse—. Mais les autres manipulations linguistiques, ayant une fonction distincte dans le cadre

⁵⁷ *Idem* — Chant IV strophe 2, p. 160.

⁵⁸ *Idem* — Chant I strophe 1, p. 45.

⁵⁹ BAUDELAIRE, C. — *Les fleurs du mal*: «Au lecteur», p. 82.

⁶⁰ LAUTREAMONT — *Les Chants de Maldoror*: Chant I strophe 2, p. 46.

⁶¹ *Idem* — Chant V strophe 1, p. 187.

d'une perspective semblable, se poétisent en s'apparentant à elles, et au bout du compte ne contribuent qu'à élargir le champ poétique.

a) La division en Chants et en strophe: Aucun des Chants n'a le même nombre de strophes; si quelques thèmes semblent plus concentrés dans certains Chants, ils n'en assurent cependant pas l'unité; tout au plus peut-on constater une progression dans la mise à nu des images obsessives et de leur signification. Seul le Chant VI apparaît comme un tout cohérent, sa continuité étant assurée par la trame romanesque; mais de cette continuité se détachent pourtant la 6ème strophe — chapitre IV — où la narration cède la place à la confession lyrique, et la 8ème strophe — chapitre VI — où le récit au présent s'interrompt pour conter un épisode quasi-mythique passé. Tous les Chants s'ouvrent pourtant sur une «mise au point», une manière de bilan et d'annonce des développements futurs. Quant aux strophes, leur longueur varie également dans de telles proportions qu'on ne saurait les considérer comme une unité fixe ou régulière. Chacune correspond cependant à une unité, sinon thématique, narrative et stylistique. Ducasse emploie de façon systématique tous les genres prosodiques, littéraires ou dramatiques: le monologue — Chant IV, strophe 5 —, le dialogue — Chant I, strophe 12 —, la scène dramatique à plusieurs voix — Chant I, strophe 11 —, l'ode — Chant I, strophe 9 —, l'apostrophe — Chant II, strophe 11 —, la simulation — Chant IV, strophe 8 —, et surtout le récit (on peut retrouver une telle recherche systématique sur les modèles prosodiques dans les contes d'Apollinaire, et surtout dans le roman de J. Joyce «ULYSSE»). La fonction principale donc de la division en Chants et strophes est de marquer formellement l'essence poétique de l'ouvrage.

b) Le modèle poétique: Contrairement aux poèmes en prose de Rimbaud, on ne trouve dans les «CHANTS DE MALDOROR» que très peu de structures formelles héritées de modèles versifiés. La plus évidente est le refrain: on le rencontre dans l'ode au «*Vieil océan*» — Chant I, strophe 9 —, mais également au Chant II, strophe 4 — «*Il s'enfuit!... Mais, une masse informe le poursuit avec acharnement, sur ses traces, au milieu de la poussière*»⁶² —, Chant III, strophe 2 et surtout à la 8ème strophe du Chant IV,

⁶² *Idem* — Chant II strophe 4, pp. 85 à 87.

entièrement construite sur la répétition obsessionnelle de divers segments — cf. supra —. On peut cependant ajouter à cette structure rythmique une construction vocative traditionnellement réservée à un genre poétique, l'ode: la première s'adresse au «*Vieil océan*» — à la marque formelle de l'invocation et de l'apparition régulière du refrain, s'ajoute ici la référence explicite, au niveau thématique, à Hugo et Baudelaire —; au Chant II se suivent l'ode au pou — strophe 9 — et celle aux mathématiques — strophe 10 —; enfin au Chant V, nous trouvons l'ode aux pédérastes — strophe 5 —. La relative fréquence de telles marques formelles de référence au modèle poétique traditionnel redouble la division en strophes, comme critère indubitable de la nature poétique de la prose ducassienne.

c) Les figures de style: La strophe 2 du Chant IV est entièrement consacrée à l'analyse et à la justification de l'emploi de trois figures de style codifiées qui sont effectivement les plus employées au long des Chants. Chacune est mise en rapport avec une figure géométrique qui la schématise — bien avant l'ode «aux mathématiques», en fait dès la cinquième ligne des Chants, où le lecteur était sommé d'apporter «*dans sa lecture une logique rigoureuse*», tous les codes en jeu dans l'écriture, linguistique, thématique, émotionnel même, ont été placés sous le signe d'un traitement mathématique, i. e. rapportés à un plan abstrait —; la troisième en fait est une opération purement mathématique, pouvant s'appliquer aussi bien en littérature qu'en tout autre domaine. La première est la comparaison: «*Deux piliers, qu'il n'était difficile et encore moins impossible de prendre pour des baobabs, s'apercevaient dans la vallée* plus grands que deux épingles. En effet, c'étaient deux tours énormes*»⁶³. Le modèle proposé par Ducasse offre la particularité de présenter des termes visuellement superposables — la principale différence entre eux tient à leur matière —, tout au plus homothétiques, i. e. un «degré zéro» de la comparaison, une «paire minimale». Or celle-ci doit être justifiée — «*quand au commencement j'ai comparé les piliers aux épingles avec tant de justesse (certes, je ne croyais pas qu'on viendrait, un jour, me le reprocher), je me suis basé sur les lois de l'optique*» ; la justification présentée ici est d'ordre scientifique, c'est à dire dépassant la subjectivité du poète — attaque directe de la

⁶³ *Idem* — Chant IV strophe 2, pp. 159 à 164.

conception romantique—, mais elle ne constitue qu'un paravent: la véritable justification est que ce trope minimal est producteur de discours; ce dernier peut être développé, comme c'est le cas dans cette strophe, ou laissé au soin du lecteur, lorsque la justification n'en est pas aussi évidente: ce sera le cas des «*beau comme*» sur lesquels nous reviendrons plus loin. En outre, le discours est évaluable par la réaction émotive qu'il suscite, rire ou pleurs, hors de tout critère esthétique — i. e. conventionnel—. Simultanément, la comparaison, dans le choix de ses termes, apparaît même à ce niveau minimal incertaine; cette incertitude fonde la possibilité de contradiction que développe la seconde figure. A partir d'un chiasme minimal — l'antimétabole: voir «*un âne manger une figue ou une figue manger un âne*» —, Ducasse développe toutes les variations de l'antithèse. Le thème en est le rire, ou plutôt son impossibilité — thème déjà apparu au Chant I, strophe 5: «*En voyant ces spectacles, j'ai voulu rire comme les autres; mais, cela, étrange imitation, était impossible. J'ai pris un canif dont la lame avait un tranchant acéré, et je me suis fendu les chairs aux endroits où se réunissent les lèvres*»⁶⁴ et qui sera repris au Chant V, strophe 3: «*Je ne connais pas ce que c'est que le rire*»⁶⁵ —: on passe de l'antithèse par antonymie — «*je n'ai pas ri; franchement, aucune partie buccale n'a remué. Le besoin de pleurer s'empara de moi*» —, déplacée par translation du sujet «*je*» au «*lecteur*» en synthétisant les contraires — «*Riez, mais pleurez en même temps*» —, au retournement, à l'inversion de la proposition négative initiale — ... «*mes vices! Le rire, le mal, l'orgueil, la folie*»... — comme de l'injonction seconde — «*qu'il soit maudit par ses enfants et par ma main décharnée, celui qui persiste à ne pas comprendre les kangourous implacables du rire et les poux audacieux de la caricature!*» —. De l'opération qui consistait à opposer à un terme son contraire, Ducasse est passé à l'abolition de la négation, puis à son inversion — passage de la négation à l'affirmation par redoublement de la négation qui ainsi s'annule elle-même —. Ce sont toutes là des figures de symétrie; de la comparaison qui fait correspondre à un élément une image de lui-même, nous sommes passés à l'antithèse qui fait correspondre à un élément son contraire, mais la résolution de l'antithèse ramène les deux figures de style à une même opération

⁶⁴ *Idem* — Chant I strophe 5, p. 48.

⁶⁵ *Idem* — Chant V strophe 3, p. 195.

de projection. L'activité poétique est tout entière contenue dans ces déplacements: ce sont eux qui créent l'IMAGE. La vérité, la validité, de la seconde figure est aussi incertaine que celle de la première, puisqu'elle est basée sur une contradiction et que cette contradiction s'abolit elle-même dès qu'elle se redouble. La justification de l'antithèse, comme celle de la comparaison, est d'ordre purement verbal: elle s'annule en tant que figure en s'intégrant dans le flux du discours. Ainsi l'antimétabole s'intègre et se désintègre dans l'énumération: «*Vépervier déchire le moineau, la figue mange Vâne et le ténia dévore l'homme!*». C'est à dire que l'opération poétique, en tant que transgression du sens commun — par la création d'images—, se trouve validée par le nombre. La troisième figure, ou plutôt opération, sera donc la multiplication: «*Deux tours énormes s'apercevaient dans la vallée; je l'ai dit au commencement. En les multipliant par deux, le produit était quatre... mais je ne distinguai pas très bien la nécessité de cette opération d'arithmétique*»; or toutes les opérations poétiques analysées au cours de la strophe, faisant correspondre à un terme son image — ou son opposé — n'ont jamais consisté qu'à le multiplier. L'objet initial — i. e. tout objet, tout mot, susceptible d'une opération poétique — est finalement désigné comme «*unité du multiplicande*».

d) La répétition: Toutes les contraintes de la versification, régularité métrique, strophique ou homophonique, sont ramenées par Ducasse, lors de leur éclatement au cours du passage à la prose, à leur trait commun de répétition. Ce processus rythmique est largement employé dans les Chants comme procédé littéraire: soulignement — «*dirige tes talons en arrière et non en avant. Ecoute bien ce que je te dis: dirige tes talons en arrière et non en avant*»^m—, maintien de la continuité malgré les anacolutes et les parenthèses, effet de refrain, et surtout récurrence thématique — cf. supra—. C'est à l'intérieur du champ général de la répétition que les figures poétiques analysées ci-dessus introduisent la différence. Enfin, des procédés comme l'énumération, l'opposition systématique, etc., que nous analyserons plus loin, sont des variations sur une structure répétitive.

é) L'énonciation: A l'opposé de la répétition, nous trouvons la nomination qui se suffit à elle-même. L'expression atteint alors

⁶⁸ *Idem* — Chant I strophe 1, p. 45.

ses raccourcis les plus fulgurants. Cependant, ce procédé contient encore son commentaire métalinguistique, soit qu'il soit commandé par un verbe déclaratif — «*J'établirai dans quelques lignes comment Maldoror fut bon pendant ses premières années, où il vécut heureux; c'est fait*»⁶⁷ —, soit qu'il se réfère à renonciation elle-même — «*C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant*»⁶⁸ (après quoi, il n'est plus question dans la strophe de ces trois éléments) —, soit enfin qu'il apparaisse dans une figure de style codifiée, caractérisée par la présence d'un connecteur fixe: c'est le cas de la série des «*beau comme*». D'une part, tous les seconds termes de ces comparaisons se rapportent à un adjectif, i. e. une qualité abstraite. D'autre part, ces éléments se répartissent en formes ou mouvements, propriétés abstraites indiscutables et «objets à fonctionnement symbolique». Il y a dans les Chants quatre de ces séries, chacune de quatre éléments — Chant V, strophe 2 (2 séries); Chant VI, strophe 3 (chapitre I) et strophe 6 (chapitre IV); la seconde série ne compte que 3 éléments, mais il s'agit d'une lacune, puisqu'ils correspondent à «*quatre existences*»⁶⁹; cette seconde série se distingue cependant des trois autres dans la mesure où elle se rapporte à chaque fois à un objet différent et n'obéit pas à la progression «*ou encore, ou plutôt, et surtout*» (structure répétitive croisée) —. On repère des récurrences d'une série à l'autre: la référence anatomique — «*loi de la reconstitution des organes mutilés*» (série 1), «*loi de l'arrêt de développement de la poitrine chez les adultes*» (série 2), «*incertitude des mouvements musculaires dans les plaies*»... (série 3), «*vice de conformation congénital des organes sexuels de l'homme*» (série 4) —, le bestiaire — «*insecte*» (série 1), «*chien*» (série 2), «*oiseaux rapaces*», «*rats*» (série 3), «*dindon*» (série 4) —, etc. Les termes de comparaison ne commentent pas le «beau», mais le «comme», l'opération même qui les pose: ils décrivent un mouvement — «*la courbe*», «*les mouvements*», «*la rétractibilité*», «*la rencontre*» — ou posant une référence fixe — «*la loi*», «*la vérité*» —, i. e. le point par rapport auquel peut être définie, par symétrie, une image, et la distance de l'objet à son image; l'image elle-même n'est pas nommée, la comparaison n'énonce ici que la force de l'intuition et l'abolition de la distance qui la fondent

⁶⁷ *Idem* — Chant I strophe 3, p. 46.

⁶⁸ *Idem* — Chant IV strophe 1, p. 157.

⁶⁹ *Idem* — Chant V strophe 2, p. 195.

DE LA PROSE EN LE SACHANT

— A. Breton reprendra plus tard ce principe pour énumérer les éléments conditionnant «l'espace poétique»:

*«le sens du rayon de soleil
la lueur bleue qui relie les coups de hache du bûcheron
le fil du cerf-volant en forme de coeur ou de nasse
le battement en mesure de la queue des castors
la diligence de Y éclair
le jet de dragées du haut des vieilles marches
l'avalanche
(...)
la délimitation contre un mur d'un corps de femme au lancer
de poignards
les volutes claires de la fumée
les boucles de tes cheveux
la courbe de l'éponge des Philippines
les lacés du serpent corail
l'entrée du lierre dans les ruines»*⁷⁰ —, ou plutôt présente le

lien abstrait entre un objet et son image, lien qui dans la comparaison se traduisait par «comme». Simultanément, la réalisation par renonciation est mise en doute par cette même énonciation: par son caractère antithétique au sein du contexte diégétique — la «bonté» de Maldoror—, par l'emploi de la disjonction— *«un homme ou une pierre ou un arbre»* —, par l'introduction de l'hésitation parmi les termes énumérés — *«le tremblement», l'incertitude»,* la nature *«fortuite»* de la *«rencontre»,* la *«distance variable», «la conséquence de principes esthétiques qui ont varié avec le développement progressif de l'humanité, et qui varieront encore»*⁷¹ —. Cette incertitude apparaît chez Ducasse comme inhérente à l'acte poétique, malgré le caractère d'affirmation péremptoire que renonciation peut présenter. C'est elle qui oriente l'organisation syntaxique de la prose ducassienne.

/) Le champ hypothétique: «LES CHANTS DE MALDOROR», commencent par un souhait—*«Plut au ciel»*... — et

⁷⁰ BRETON, A. — *Oubliés: «Sur la route de San Romano»,* in *Signe ascendant*, coll. «Poésie», Gallimard, 1968, pp. 123-124.

⁷¹ LAUTREAMONT — *Les Chants de Maldoror: Chant VI strophe 6,* p. 235.

s'achèvent par une condition—... «*si vous ne voulez pas me croire*»—. L'affirmation chez Ducasse s'avère toujours une proposition, sujette à discussion, à restriction. L'énumération disjonctive place d'emblée l'image dans un champ hypothétique; celui-ci s'étend à tout le discours: les modes de formulation définissant ce champ sont le souhait — au subjonctif — ou sa réalisation mineure, l'ordre — impératif—, le conditionnel ou sa réalisation mineure — futur—; il faut y ajouter les tournures conditionnelles — introduites par «si» ou même par «quand» : «*quand le pied glisse sur une grenouille*»⁷² — et interrogatives. Considérées ensemble, elles sont majoritaires dans l'ouvrage. Elles précèdent l'affirmation — dont le statut est ainsi d'avance mis en cause — ou la suivent, la réduisant par contact à une hypothèse.

g) La contradiction: Le processus est alors le suivant: l'hypothèse, par extension de la propriété d'énonciation, est réalisée dès qu'envisagée; on passe en continuité du conditionnel au factitif: «*je pourrais... te lancer contre la muraille. Chaque goutte de sang rejaillira... Sois tranquille... le corps est resté plaqué sur la muraille... mais, les chiens savent accomplir des bonds élevés.*» (Chant II, strophe 5) — progression régulière du conditionnel au futur, à l'impératif, au passé composé et au présent: à la fin du paragraphe, le meurtre envisagé est donné comme accompli—. Par contre, une affirmation péremptoire se voit par la suite mise en doute: «*c'est moi-même, à moins que je ne me trompe*»; «*il n'est pas utile non plus de répéter que j'avais un an de plus. Qui le sait? Répétons-le, cependant*»⁷³; «*Il a résolu de ne pas fermer les yeux, afin d'attendre son ennemi de pied ferme. Mais, chaque fois ne prend-il pas la même résolution, et n'est-elle pas toujours détruite...?*»⁷⁴. Cette mise en doute peut aller jusqu'à la négation — cf. infra —; elle apparaît ainsi comme un élargissement de l'antithèse — association d'un objet, ici une proposition affirmative, à son contraire —; de plus, on peut voir dans ces exemples que la répétition favorise ce retournement. Au niveau thématique, «LES CHANTS DE MALDOROR» sont fondés sur la contradiction: Maldoror représente le mal par définition, mais souvent

⁷² *Idem* — Chant IV strophe 1, p. 157.

⁷³ *Idem* — Chant IV strophe 8, pp. 184-185.

⁷⁴ *Idem* — Chant V strophe 7, p. 211.

le bien en pratique, il attaque «l'homme» autant qu'il le défend, etc. C'est que les pôles fixes de la morale, tout comme l'opposition traditionnelle entre poésie et prose, ne sont plus aptes à rendre compte de l'expérience ducassienne. Leur permanence formant le cadre où s'inscrit l'écriture de Ducasse, place nécessairement toute proposition en situation contradictoire; car si Ducasse a dépassé ces cadres, le lecteur les conserve. C'est donc la présence du lecteur qui crée la contradiction, et cette dernière n'éclate jamais autant que quand Ducasse imagine les réactions de son lecteur: «*Que le lecteur ne se fâche pas contre moi, si ma prose n'a pas le bonheur de lui plaire*» (...) «*N'est-il pas vrai, mon ami, que jusqu'à un certain point, ta sympathie est acquise à mes chants?*»⁷⁵; «*ma pensée qui intéresse et agace en même temps*»⁷⁶. Au contraire de Rimbaud, Ducasse n'invente pas une nouvelle forme en déplaçant le champ d'application des contraintes poétiques, mais forge son écriture en dépassant les oppositions traditionnelles par le retournement des moyens prosodiques contre leurs fins codifiées. Le choix de la forme romanesque comme aboutissement de la manipulation de la syntaxe prosodique, apparaît au sixième Chant comme un échec de l'entreprise, qui ne pouvait avoir de suite. Car Ducasse respecte la syntaxe normative, ne faisant que multiplier les subordinations — ce sont elles qui établissent restrictions, conditions, etc.; qui délimitent l'hypothétique comme champ diégétique —. La continuité syntaxique est respectée — on peut vérifier l'abondance des connecteurs, coordination disjonctive, d'opposition, restrictive, etc. — ; le caractère poétique du discours apparaît dans la régularité des mouvements de va-et-vient logique à l'intérieur de chaque strophe.

h) La négation: Ducasse recourt à toutes les formes possibles de négation. La proposition négative ne constitue qu'un des moyens employés; il faut ici entendre négation au sens large de retournement systématique d'une proposition affirmative initiale. Celle-ci se présente comme un truisme — «*Je saisis la plume qui va construire le deuxième chant*»⁷⁷ — ou un lieu commun — «*Il est minuit; on ne voit plus*

⁷⁵ *Idem* — Chant V strophe 1, pp. 187-188.

⁷⁶ *Idem* — Chant VI strophe 10, p. 247.

⁷⁷ *Idem* — Chant II strophe 2, p. 81.

un seul omnibus de la Bastille à la Madeleine»⁷⁸ —; la négation va se présenter comme une affirmation contraire: «*Mais non, mais non, la plume reste inerte!*»; «*Je me trompe; en voilà un qui apparaît subitement*». Le procédé le plus employé par Ducasse est la substitution d'un terme par son antonyme; la forme négative peut au contraire appartenir à la formulation de l'affirmation. En particulier la double négation précieuse équivaut à une affirmation — une négation préfixale et une négation verbale: «*il n'est pas impossible*»... —. Le retournement de l'affirmation ne suit d'ailleurs pas toujours son énonciation: c'est la progression de la strophe entière qui le réalise — «*Et moi qui croyais que c'étaient des matières excrémentielles. Grande bête que je suis, va*»⁷⁹ —.

On peut analyser trois fonctions de ce processus de négation systématique: D'une part, elle crée l'antithèse en tant que «*trope maximal*» — extension de la comparaison à l'image inversée, déplacement de la figure d'un plan diégétique à l'acte d'écriture—; la négation, au moment même où elle formule la distance d'un signifiant à son image, l'abolit. D'autre part, le détournement systématique de chaque affirmation, en rendant la propre tournure affirmative incertaine, contribue à l'élaboration du champ hypothétique, à son élargissement à la totalité du discours, et attribue définitivement à la prosodie une fonction poétique. Cependant, la plupart des affirmations initiales apparaissent effectivement à la tournure négative; la négation s'avère donc un processus essentiel de la pensée et de l'écriture ducassienne. D'autant qu'après «*LES CHANTS DE MALDOROR*», où est mise en scène, jusqu'au paroxysme, la thématique romantique sous tous ses aspects, mais où est attaquée de façon répétée l'affirmation de la subjectivité qui fonde la conception romantique, Ducasse a opéré, de façon plus visible encore, un travail de négation systématique portant cette fois sur la conception classique — i. e. l'affirmation de la raison: l'écriture «*classique*» est la traduction de la pensée et celle-ci est, par définition, rationnelle; l'irrationnel est un indice de «*mauvaise*» écriture—: dans «*POESIES II*», Ducasse s'applique ainsi à retourner les pensées et maximes des moralistes du XVII-XVIII^e siècle, Pascal, Vauvenargues et La Rochefoucault. Considérant le caractère «*essentiel*» de la négation chez

⁷⁸ *Idem* — Chant II strophe 4, p. 85.

⁷⁹ *Idem* — Chant V strophe 2, p. 195.

Ducasse, J. Kristeva a pu poser la négation comme processus fondamental d'élaboration du signifié poétique ⁸⁰; pourtant les cadres mêmes contre lesquels s'exerce chez Ducasse la négation la font apparaître comme une opération historiquement située et limitée — Rimbaud a au contraire posé l'affirmation et ses conséquences prophétiques comme signe de création de la nouvelle forme poétique du poème en prose, comme sceau de l'appropriation du domaine prosodique par la poésie: «*C'est oracle, ce que je dis*» ⁸¹; les surréalistes, reprenant Rimbaud aussi bien que Lautréamont, ne retiennent que la force de l'affirmation—: l'élaboration d'une nouvelle conception poétique, qui s'accapare un domaine étranger — la prose—, devait passer par la négation des cadres où elle s'inscrivait. Cette négation a été assumée par Ducasse, mais elle recouvre la formulation d'un nouveau mode d'écriture poétique qui surgit, à la fin des «CHANTS DE MALDOROR,» comme le but de ce long processus négatif: «*Pour construire mécaniquement la cervelle d'un conte somnifère, il ne suffit pas*»... ⁸².

0 La mécanisation: Le premier indice en était le caractère systématique des opérations d'écriture effectuées. Certaines formes du procédé poétique de la répétition, telle l'énumération, font apparaître, dans le jeu des associations ordonnant la succession des objets, un mode de fonctionnement de récriture où la simple nomination devient productrice de discours. Mais tout le développement de chaque strophe, par retournements successifs des propositions, dans sa progression irrationnelle, avec ses longues parenthèses, ses collages de textes scientifiques, ses reprises — «*Sans prendre la résolution d'aller plus loin, je me demande en moi-même si j'ai parlé de la manière dont on tue les mouches*» ⁸³ —, révèle un mode d'écriture où les propositions s'engendrent les unes les autres, sinon de façon mécanique, échappant du moins au contrôle de la pensée rationnelle, comme de l'émotion subjective. La vitesse— «*Aujourd'hui, je vais fabriquer*

⁸⁰ KRISTEVA, J. — *Recherches pour une sémanalyse*: «Poésie et négativité», Paris, Seuil coll. «Points»,

⁸¹ RIMBAUD, A. — *Une saison en enfer*: «Mauvais sang», p. 95.

⁸² LAUTREAMONT — *Les Chants de Maldoror*: Chant VI strophe 10, p. 247.

⁸³ *Idem* — Chant IV strophe 2, p. 161.

un petit roman de trente pages»⁸⁴ — contribue à laisser aux mots l'initiative du développement discursif. Cette conscience de la mécanisation de l'écriture a débouché directement sur le surréalisme et l'écriture «automatique», mais également, auparavant, sur la conception des «procédés» d'écriture de R. Roussel et, plus près de nous, sur l'écriture par ordinateur—«prose et combinatoire», «prose et anti-combinatoire»⁸⁵ — de l'Oulipo.

Le point de référence à partir duquel s'élabore la nouvelle conception poétique est, pour Ducasse comme pour Rimbaud, l'oeuvre de Baudelaire. Plusieurs des opérations dont nous venons de décrire le jeu dans «LES CHANTS DE MALDOROR» avaient déjà été mises en évidence par Baudelaire: dans «Anywhere out of the world!», nous trouvons la répétition, le fonctionnement de la négation, la formulation des antithèses et leur égalisation, la formulation du champ hypothétique... L'apport de Lautréamont est de commenter ces opérations, leur fonctionnement, leur validité abstraite et psychologique, d'ajouter donc à leur expression la mise à plat — qui est également distanciation—du commentaire métalinguistique; en outre, par leur systématisation, par la mécanisation des processus producteurs de discours, à partir d'un trope minimal, Ducasse a produit une oeuvre dont l'envergure même interdit la reproduction. Historiquement très datés, au niveau de la thématique comme du modèle syntaxique normatif, «LES CHANTS DE MALDOROR» continuent de fonctionner pour la poésie moderne comme source, mais non comme modèle.

Par ailleurs, cette extension du texte poétique, conjointement au choix, au Chant VI, de la forme romanesque, accentue l'ambiguïté de nature de cette prose; la délimitation des champs poétiques et prosodiques n'est plus si nette: «*Sans doute, entre les deux termes extrêmes de ta littérature, telle que tu Ventends, et de la mienne, il en est une infinité d'intermédiaires et il serait facile de multiplier les divisions; mais (...) la frontière entre ton goût et le mien est invisible; tu ne pourras jamais la saisir: preuve que cette frontière elle-même n'existe pas*»⁸⁶. Le «collage» lui-même, en révélant la

⁸⁴ *Idem* — Chant V strophe 1, p. 221.

⁸⁵ BRAFFORD, P. — *Prose et combinatoire*, et CALVINO, I.—*Prose et anticombinatoire*, in **OULIPO — Atlas de littérature potentielle**, Paris, Gallimard, coll. «idées», 1981, pp. 306 à 318 et 319 à 331.

⁸⁶ LAUTREAMONT — *Les Chants de Maldoror*, Chant V strophe 1, p. 168.

capacité de la poésie à s'incorporer un discours a-poétique, indique en même temps que la différence n'est pas ontologique — au niveau de l'écriture—, mais de contexte. La distinction entre prose et poésie, à partir de Ducasse, tend à s'estomper dès lors que l'objet diégétique comprend l'écriture elle-même. Aussi est-il difficile d'identifier la nature véritable de certains textes en prose, des oeuvres de R. Desnos ou J. P. Duprey à celles d'E. Savitzkaya ou P. Guyotat. En investissant le domaine de la prose, la poésie renonce à ses marques d'identification formelle premières; en recourant à des modèles prosodiques distincts du poème en prose, la prose poétique ne demeure poésie que dans la mesure où elle revendique cette appartenance.

Pourtant, au terme de cette brève analyse, nous pouvons établir que les contraintes formelles qui définissaient le vers se maintiennent, débarrassées de la soumission à toute mesure ou régularité, et portant désormais sur des unités discursives souples, irréductibles à un mot, une syllabe ou un segment syntaxique, dans les formes courtes ou longues du poème en prose. Les marques formelles de la poésie, déplacées du vers au corps du poème, pour n'être plus aussi apparentes n'en sont pas moins identifiables; dans la mesure où leur point d'application est passé d'une fraction de signifiant à la totalité de l'organisation signifiante, elles perdent leur caractère formel pour définir un fonctionnement du discours où le signifiant se signifie lui-même en tant que tel. Le changement de domaine d'écriture de la poésie moderne correspond à un changement d'unités, dont la fonction n'est plus la régularité rythmique concrète, mais la production abstraite d'images par le discours. La poésie moderne peut être définie, à partir de Rimbaud et Lautréamont, comme le passage du vers à la prose, i. e. le passage d'une segmentation syntaxique métrée à une unité sémantique/prosodique du paragraphe, de la strophe, du poème; le passage de la rime à la répétition d'une part — sous toutes ses formes: anaphore, refrain, chaîne, énumération, récurrence, etc. —, d'autre part à l'association phonique, puis à l'association sémantique en tant que principe de formation du trope — du trope minimal comparatif au trope maximal antithétique—, enfin à l'association libre. La prose de cette poésie se distingue de la prose discursive didactique — modèle «classique» — ou de la prose narrative diégétique — modèle «romantique» — par le jeu de la superposition sémantique, qui comprend le commentaire métalinguistique, et la reconnaissance d'un champ hypothétique que renonciation suffit à réaliser — i. e. à rendre

SERGE ABRAMOVICI

réel—. En abandonnant ses marques formelles d'identification — abandon incomplet toutefois, puisque se maintient le vers «libre»; la coexistence des deux formes d'écriture poétique pose d'ailleurs d'autres problèmes que les limites de cette étude ne permettent pas d'aborder, mais la versification «libre» utilise, sans les remettre en cause, les acquis d'extension des contraintes que la prose a permis —, la poésie s'est autonomisée, a défini son espace

«Elle a Vespaces qu'il lui faut

*Pas celui-ci mais l'autre»...*⁸⁷ —, son fonctionnement — en termes de figures abstraites et non plus de régularités ayant perdu leur signification intrinsèque—, sa fonction — littéraire et sociale: en s'incluant comme objet de renonciation, la poésie est passée d'une existence formelle à une conscience de soi en tant qu'acte d'écriture —. La poésie s'est faite action.

Serge Abramovici

⁸⁷ BRETON, A. — *Oubliés*: «Sur la route de San Romano» in *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1968, p. 122.