



HAL
open science

Poésie et genre littéraire: une application aux Poésies de Rimbaud

Lucien Victor

► **To cite this version:**

Lucien Victor. Poésie et genre littéraire: une application aux Poésies de Rimbaud. Loxias, 2009, Autour des programmes de lettres aux concours 2010: agrégation, CPGE, 27. hal-04560939

HAL Id: hal-04560939

<https://hal.science/hal-04560939v1>

Submitted on 25 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Poésie et genre littéraire: une application aux *Poésies* de Rimbaud

Lucien Victor

Résumé

A partir d'une réflexion classique sur la notion de genre littéraire, et sur sa vérification en poésie, ce travail prend pour cible la poésie métrique de Rimbaud, et particulièrement le groupe des sonnets qui constitue un ensemble homogène dans toutes les éditions de ses *Poésies*. Ces textes ont des traits de fonctionnement communs, notamment mais pas seulement pour ce qui est du traitement du vers et de la strophe. Pour concrétiser ces observations, le travail proposé aboutit à l'étude détaillée du premier de ces sonnets « Vénus anadyomène ».

Mots-clés

XIXe

France

genre littéraire, poésie, stylistique, versification, analyse linguistique

Sans même raisonner sur répartition et critériation des genres, poésie, et autrement théâtre, peuvent être envisagés spontanément comme les « genres » physiquement les plus incontestables qui soient. Ils sont marqués par des traits repérables immédiatement par n'importe qui. La poésie, il est vrai, offre une situation plus complexe que le théâtre puisqu'il y a des textes de poésie en prose qui offrent moins d'évidence. Mais même ces derniers restent relativement marqués : leur brièveté et leur caractère fragmentaire, certaines qualités de leur écriture, les isolent au milieu de toutes les autres proses disponibles.

Cela dit, il n'est pas interdit, pas inutile, de se demander si, sous des apparences extérieures, ces textes n'ont pas aussi, et sans doute d'abord, des caractéristiques linguistiques permettant de les identifier en profondeur. Il serait bien extraordinaire qu'il en soit autrement. Ces textes en effet se partagent le champ du littéraire avec le texte narratif. Ils entrent dans la tripartition originelle, chant, dialogue, récit, dont tant de travaux ont montré le caractère fondamental. Je ne peux pas ici entrer ou rentrer dans le détail de ces travaux et de leurs propositions. Mais on peut à partir de ces recherches revenir vers les textes eux-mêmes. Ainsi on peut se demander comment se caractérisent les textes qui relèvent du genre fondamental « poésie ».

1.

Bien que j'aie écrit tout un article pour tenter de montrer l'importance de la syntaxe dans le texte de poésie, du moins dans certains exemples du texte de poésie, je continue à penser que la dimension syntaxique n'est pas déterminante pour le caractériser. Pour être plus précis il faudrait d'ailleurs envisager les choses en relation avec l'histoire du français, et avec les transformations de sa syntaxe au cours de cette histoire. On ne peut pas sans artifice traiter du texte de poésie tout à fait dans les mêmes termes pour un poème de Ronsard, ou de Bensérade, ou de Chénier, ou de Hugo, ou de Rimbaud...Malgré la prégnance de la tradition, au sens plein du terme, dans ce domaine particulier de la création littéraire.

La plupart du temps, dans ce genre de texte, la syntaxe est plutôt minimale, et en tout cas neutre. Non que la poésie soit ordinairement a-syntaxique, même si certains textes contemporains jouent volontiers leur partie, en apparence, dans ce registre ; syntaxe neutre, ou même minimale, ne signifie pas absence, ou flottement des liens syntaxiques. Toute production de langage est « syntaxique » en droit et en fait. Mais rien n'interdit au locuteur-

scripteur de porter un accent d'insistance dans ses productions, par toutes sortes de procédés linguistiques, sur telle composante de son ou de ses messages. Au point que cette mise en vedette de telle composante devient un élément central du message émis, et que parfois elle devient le message lui-même.

Cette situation – minimalité ou au moins neutralité – a rapport sans doute au statut de la temporalité dans ces textes. Le régime temporel dominant y est le plus souvent de l'ordre de l'omnitemporalité. Les événements rapportés ou imaginés ou suggérés par le texte de poésie, ou plus justement par l'acte ou les actes de langage qui produisent ces textes, tels textes concrets et singuliers, sont posés comme contemporains permanents de l'actualité de qui les reçoit, ou les lit. Omnitemporalité, actualité permanente et syntaxe minimale font le meilleur ménage qui soit. Alors que déploiement de la temporalité et syntaxe plus ou moins complexe et ostentatoire sont étroitement associées.

Cela n'interdit pas au texte de poésie de jouer aussi parfois avec la temporalité, mais ce n'est pas habituel, du moins dans ce qu'est devenue la poésie depuis un siècle et demi. Et quand, au XIXe siècle, le texte de poésie joue avec de multiples et complexes perspectives temporelles, c'est qu'il regarde du côté d'un type particulier de la poésie qui est l'épopée, ou quelque chose qui s'en rapproche, type à la frontière du poème et du récit. Même dans ce cas de figure d'ailleurs, la syntaxe reste rudimentaire et plutôt neutre.

2.

Ce qui caractérise essentiellement le texte de poésie, on le sait par cœur depuis longtemps, c'est ensemble la centration sur l'énonciation en première personne et sur la fonction « émotive » du langage, l'omnitemporalité dont je viens de faire état, les jeux multiples sur les relations sémantiques, sur leurs ambiguïtés, leurs anomalies, ou leurs distorsions, enfin ce que Jakobson désigne, pour faire court, comme son autotélisme. La centration du poème sur diverses formes d'énonciation en première personne tend parfois asymptotiquement, dans certains exemples de poésie dite objective, ou encore dans des formes brèves comme le haïku, vers une pseudo énonciation zéro. Une espèce de refus, ou de vide énonciatif.

La question du vers est importante, mais sans doute pas déterminante, quoique étroitement liée à l'autotélisme de la poésie. Même si, quand on examine des textes donnés comme de poésie mais plus ou moins systématiquement non métrés, ou démétrés, on se prend toujours à y chercher – et à y trouver ! – du ou des mètres, et à défaut, du ou des structures rythmiques. A mesure que se perd le sentiment ou la perception du vers, le texte de poésie se modifie, certainement, mais il reste un texte de poésie. Et sa dimension autotélique ne s'en trouve pas vraiment amoindrie. L'alexandrin, qui est d'une certaine façon le vers le plus représentatif de notre poésie, a par ailleurs des effets paradoxaux. Comme on le voit dans l'épopée, ou dans la poésie didactique ou philosophique – oui, oui, ça existe ! –, ou encore au théâtre, écrire continûment en alexandrins neutralise en partie l'écriture en vers. L'alexandrin continu est le meilleur instrument de la prosaïsation relative du texte de poésie. Ce qui est moins vrai de l'octosyllabe, ou du décasyllabe. Bien entendu il en va tout autrement de l'alexandrin, seul ou alterné, en poésie strophique, a fortiori en poésie strophique de forme fixe. (Voir aussi les effets cherchés par La Fontaine dans le mélange des mètres combiné avec des enjambements d'un vers sur l'autre ou sur plusieurs, ou des ruptures à l'intérieur du vers)

3.

De ces quelques idées, et de ces rappels un peu rudimentaires et schématiques, pour en tester la validité et l'efficacité analytique, je voudrais passer au texte de la poésie de Rimbaud.

L'œuvre de Rimbaud, sauf les proses vraiment proses, peu nombreuses et parodiques, et les écrits de la vie matérielle et quotidienne, c'est en gros trois ensembles, d'inégale importance, du moins en quantité, dans lesquels il faut inclure sans doute les grandes lettres programmatiques. *Les Poésies*, *Une Saison en enfer*, et les *Illuminations*. Dans les *Poésies*, on reconnaît traditionnellement deux sous-ensembles, à condition d'envisager comme autonomes les poèmes en vers plus ou moins démétrés, ou au moins pour beaucoup en impairs longs, écrits dans les mois du printemps et de l'été 1872.

En effet la poésie de Rimbaud constitue un excellent observatoire sur la question qui nous occupe, c'est presque un truisme de le dire : elle reste dans les « ornières » classiques mais pour s'en démarquer parodiquement, elle les dynamite de l'intérieur, elle est aussi, dans ces limites mêmes, incroyablement innovatrice. Elle est donc parfaite pour questionner la stabilité et la cohérence du genre littéraire « poésie ». Elle s'inscrit dans la tradition de la poésie en vers, elle en fait tout autre chose en même temps ; le genre poésie sort-il intact de ces opérations sur le langage et sur le texte ? Je précise n'avoir en vue ici que la poésie métrique quel qu'en soit le mètre, et qu'il soit juste, ou approximatif. Si on souhaitait intégrer à la réflexion *Une Saison en enfer* et les *Illuminations*, il y faudrait au moins un autre article.

3.1.

Prenons par exemple un ensemble relativement homogène, et marqué comme particulièrement « poétique », la suite des sept sonnets regroupés dans une espèce de sous-section plus ou moins autonome autorisée par ce qu'on sait du « Cahier Demyen » de l'automne 1870 par l'édition déjà ancienne de P. Brunel.¹

Comme toujours ou presque chez Rimbaud, on rencontre tout de suite un problème de texte et d'édition. Cependant, quelle que soit l'édition, il y a toujours un bloc homogène de 7, 8 ou 9 sonnets, bloc lié à la réalité concrète du recueil Demyen établi par Rimbaud chez les demoiselles Gindre au cours de ses deux fugues de septembre et octobre 1870 : voir Forestier *Poésie* Gallimard, Steinmetz Garnier-Flammarion,... Dans l'édition du programme d'agrégation 2010 (éd. Forestier, *Poésie*/ Gallimard) il y en a neuf aux pages 51-57, mais il y en a un, puis deux autres dans les pages précédentes, « Le Châtiment de Tartuffe », « Morts de 92 » et « Vénus anadyomène », et encore deux autres un peu plus bas que le bloc des neuf, « Les Douaniers » et « Oraison du soir », et enfin « Voyelles », vers la fin, qui est le dernier et, avec « Le Dormeur du val », peut-être le plus connu. Cet ordre est à peu près celui qu'avait adopté déjà la première édition de la Pléiade de J. Mouquet et R. de Renéville en 1946. Il provient en fait de la tradition des éditions des *Poésies*. L'édition critique de Bouillane de Lacoste en 1947 au Mercure de France, et celles de S. Bernard, puis de S. Bernard et A. Guyaux aux Classiques Garnier, la dernière en 1981, ont presque exactement ce même ordre. Les sonnets s'y suivent de la même façon, avec toujours ce regroupement de neuf sonnets au centre du recueil ainsi (re)constitué. (Voir aussi la récente édition Pléiade de Guyaux). Enfin, si on prend en compte l'excellente édition de M. A. Ruff en 1978 chez Nizet, on constate que les poèmes qu'il dit avoir été écrits par Rimbaud à l'été et à l'automne 1870, et qu'il classe dans sa IIIe et IVe sections, sont presque tous des sonnets, soit les douze premiers des quinze recensés dans les autres éditions – il repousse à plus tard « Les Douaniers », « Oraison du soir », puis « Voyelles » –, ce qui confirme qu'il y a bien, dans la production de Rimbaud une période « sonnets » relativement homogène et autonome. Cette observation donne à notre corpus cohérence et consistance. Sans qu'il soit utile d'ajouter au corpus les trois sonnets regroupés sous le titre « Stupra » qui n'apportent rien de neuf à l'analyse, sinon une certaine

¹ Les classiques de poche, EGF, 1998.

grandiloquence et un lexique relativement soutenu, au service d'une inspiration assez « spéciale ».

3.2.

La forme sonnet est indicative ainsi que la forme vers: nous sommes évidemment en poésie, et en poésie lyrique, doublement puisque la forme fixe redouble par ses contraintes propres les contraintes du vers et de la strophe. Le vers est le vers français comme on dit souvent par excellence, l'alexandrin. Une seule fois il alterne avec des vers courts, hexasyllabes et octosyllabes. Il vaudrait mieux dire d'ailleurs dodécasyllabe puisqu'une partie du travail de Rimbaud dans ces textes recherche des moments et des formules de dérégulation et presque de casse de l'alexandrin.

Ce qu'on voit c'est non pas fantaisie mais relative liberté de l'écriture: qu'il s'agisse du vers, des rimes, de la disposition des rimes, de l'alternance dans les quatrains non tout à fait réglée une fois (une correction au moins accentuant l'irrégularité dans « Vénus », mais il y a une autre explication), de la structure interne du sonnet. Comme souvent dans ces démarches d'analyse l'impression de loin et de première lecture est celle d'une grande liberté, l'examen de près met en évidence beaucoup de régularité, à tous niveaux, numérisme, structure du vers, alternances, rimaison, structure strophique, traitement de la forme fixe. Sur les rimes, sur la physique des rimes, Rimbaud ne s'accorde pas plus de licences que par exemple La Fontaine !! Comme par exemple de faire rimer « bleu » et « pleut ».

3.3.

Il y a dans ces sonnets une recherche de déconstruction presque systématique du vers : rejets, enjambements, contre-rejets, parfois plusieurs fois de suite, souvent combinés. Mais cela plus ou moins selon les sonnets.

Rimbaud fait un grand usage du tiret, sans doute pour isoler et détacher ce qui est à droite du tiret, mais la fonction du tiret-gauche est un peu obscure autrement, il est peut-être voulu pour accentuer la déconstruction du vers... ou aussi pour marquer une bifurcation soudaine de la pensée, ou du sentiment...

Mais il y a aussi dans ces textes quelques vers, en particulier en position finale, particulièrement bien formés, parfois même avec un surmarquage littéraire appuyé.

Et au total ce sont sept sonnets, ou neuf, douze selon les éditions, ou même quinze si on les prend tous, non pas classiques, mais « libertins », plus encore, et mieux que chez Baudelaire, mais sept, neuf, douze, quinze sonnets tout de même : belle attestation de virtuosité dans le différent à l'intérieur du même, et sept, neuf, douze, quinze sonnets en dodécasyllabes précis et exacts.

3.4.

Rimbaud pratique l'alternance d'une poésie objective, avec traces de subjectivité, et d'une poésie plus subjective (On sait ce que Rimbaud a écrit sur ces deux sortes de poésie²).

Poésie objective, comme descriptive d'un objet, d'un tableau, d'une estampe, au présent, le présent de l'immobilité de l'objet.

² On peut par exemple se reporter au livre de P. Brunel, *Rimbaud, Projets et réalisations*, Champion, 1983. pp. 81 et sq.

Poésie subjective, qui joue sur présent/imparfait/passé simple, notamment dans les trois sonnets qui reflètent les balades entre Ardennes et Belgique, « Au Cabaret vert », « la Maline », « Ma Bohême ».

Le lexique est familier, cru parfois, toujours référant à des environnements de vie quotidienne, lexique du mouvement, du bonheur, de l'épanouissement (*épate, aise*), de la sensualité, Mais aussi, selon les sujets, lexique parfois très littéraire.

Rimbaud recherche souvent l'association de couleurs particulièrement vives et franches plus que des formes de musique ou d'harmonie : c'est une esthétique de l'enluminure ou de l'estampe. Une poésie qui voit et fait voir plutôt qu'elle ne fait entendre, ou ne se donne à entendre.

En outre une sorte de poésie prosaïque par passages, des formes de presque prose dans le cadre de la strophe ou du poème.

Il y a là comme l'essai d'aller aux limites de l'espèce sonnet, et du genre poésie, mais on constate la prégnance du genre, de l'espèce, et des contraintes génériques, même si certaines contraintes spécifiques sont jouées, décalées, détournées.

L'ensemble est intéressant : on est entre le scolaire, l'appliqué, le démarqué, avec quoi on joue, et parfois la déjà belle poésie, ou déjà neuve poésie. Poésie charnière ? Entre imitation, exercice, parodie, et création ?

4.

Pour essayer d'y voir plus clair et d'être un peu plus précis, examinons un de ces sonnets.

Vénus anadyomène. ³
*Comme d'un cercueil vert en fer blanc, une tête
De femme à cheveux bruns fortement pommadés
D'une vieille baignoire émerge, lente et bête,
Avec des déficits assez mal ravaudés ;
Puis le col gras et gris, les larges omoplates
Qui saillent ; le dos court qui rentre et qui ressort ;
Puis les rondeurs des reins semblent prendre l'essor ;
La graisse sous la peau paraît en feuilles plates ;
L'échine est un peu rouge, et le tout sent un goût
Horrible étrangement ; on remarque surtout
Des singularités qu'il faut voir à la loupe..
Les reins portent deux mots gravés: Clara Vénus ;
– Et tout ce corps remue et tend sa large croupe
Belle hideusement d'un ulcère à l'anus.*

4.1.

Ce sonnet se présente, comme beaucoup d'autres poèmes de la même période dans l'œuvre de Rimbaud comme une potacherie sarcastique et sinistre, animée par le malin plaisir du contrepied, ou du pied de nez, avec quelques vers « tapés », avec aussi quelques faiblesses, au vers 4, ou aux vers 10-11. Cette façon d'être et de faire étant probablement inévitable.

Il est inutile de chercher du côté de la prétendue misogynie de Rimbaud, ou encore de disserter sur réalisme, ou naturalisme en poésie, pour comprendre ce texte.

³ Je cite le texte du recueil Demeny, chronologiquement le dernier attesté.

Il faut y voir simplement, comme M. Riffaterre l'a montré⁴, une « Laus Veneris » inversée. C'est la description, ou plus justement le blason, parodique, du modèle idéal de la beauté féminine, mais inversé. Chaque détail est affecté d'un signe négatif, jusqu'au gros cul. D'autant qu'un des modèles sous-jacents est la naissance de Vénus de Botticelli. La « naissance » ici se fait à partir d'un cercueil, métaphore d'une baignoire, elle-même réduction parodique de la mer ou de l'océan, cette « naissance » ne vient pas vers nous mais nous tourne le dos, chaque élément de ce corps progressivement montré est laid et obscène. L'oxymore « Belle hideusement » est une clé de ce contreblason, l'autre clé est dans l'inscription latine, plus exactement dans l'espace culturel, scolaire, et textuel entre le titre et l'inscription. Le cul est le visage d'en bas, l'anus, la bouche d'en bas, le cul signifie bien que la femme est vue, par morceaux, de dos. On peut ajouter que par une homonymie fâcheuse dont Rimbaud est certainement conscient « anus » signifie vieille femme en latin. Il y a une intertextualité, et un, ou plusieurs modèles verbaux sans doute, le poète jouant ici à renverser une tradition. La splendeur du titre rappelle le référent culturel. On doit aussi se souvenir que Rimbaud a traduit, et arrangé Lucrèce, en classe. Voir « Soleil et Chair », et plutôt la première version de ce poème, « *Credo in unam...* »

4.2.

Dans le cadre de la forme fixe extérieurement respectée, Rimbaud inscrit un certain jeu, comme d'ailleurs d'autres poètes. À la division formelle, la volta, en quatrains et tercets Rimbaud surimpose une division en 11 et 3 vers, puisque le poème aboutit au bas du dos, rein, croupe, et surtout une répartition en 12 et 2 vers, soulignée par le tiret qui sépare les deux derniers vers des douze premiers, et fortement marquée en outre par la conjonction et la récapitulation : - *Et tout ce corps...* Le surgissement par étapes est achevé et l'ensemble du corps nous adresse un signe obscène. Cette structure est bouclée par le détachement en contre-rejet du groupe « une tête » en fin de premier vers, à quoi répondent, au début du second tercet « Les reins », euphémisme probablement à la place d'un mot plus précis et plus cru, puis « croupe » et « anus » en fin et à la rime des vers treize et quatorze. La tête, et le cul, et peut-être un effet d'échange ou d'assimilation entre les deux. Sans compter le jeu d'écho très drôle, même si facile, Vénus/anus.

4.3.

Syntaxiquement, si on regarde la ponctuation, le sonnet déroule une seule longue phrase complexe appuyée sur un système de coordinations zéro, ou explicite. Au total onze, ou douze, sous-phrases, les trois ou quatre premières étant fortement intégrées par la non reprise du verbe « émerge ». Rimbaud est coutumier du fait, mais d'ordinaire la longue phrase produite par les mêmes articulateurs syntaxiques ne couvre qu'une partie du sonnet, cette partie ne coïncidant pas forcément avec la découpe du vers ou de la strophe, mais plutôt débordant le plus souvent ces deux niveaux. Le sonnet Voyelles offre le même dispositif, ce qui se comprend puisqu'il décline l'alphabet des voyelles graphiques du français, mais avec un souci de très grande concordance entre les sous-phrases et les vers ou les groupes de deux vers. La phrase est donc complexe, mais la syntaxe est simple, et même pauvre puisqu'elle pousse jusqu'à l'ellipse.

Ce déroulé syntaxique accompagne évidemment le mouvement d'émergence continu et par étapes du corps de la sans doute vieille femme. C'est donc une décision stylistique précise. Et cela pour une deuxième raison. Une telle phrase, syntaxique et rhétorique, permet de nombreux effets d'enchaînements étroits d'un vers sur l'autre, ou sur plusieurs autres,

⁴ Voir le chapitre 6 du livre traduit aux éditions du Seuil (coll. Poétique) sous le titre *La Production du texte*, en 1979.

démarche qui oriente l'écriture vers un entre-deux poésie-prose. Même si, en sens contraire, à des moments majeurs du poème, par exemple, le dernier tercet, ou les deux derniers vers, l'écriture poétique rejoue une pleine et parfaite concordance des phrases ou membres de phrases avec le vers ou l'hémistiche.

Il suffit d'ailleurs de disposer les sous-phrases l'une en dessous de l'autre pour voir disparaître dans une large mesure les structures métriques et rythmiques :

*Comme d'un cercueil vert en fer blanc,
une tête De femme à cheveux bruns fortement pommadés
D'une vieille baignoire émerge, lente et bête, Avec des déficits assez mal ravaudés...
Puis le col gras et gris, les larges omoplates Qui saillent ; le dos court qui rentre et
qui ressort...
L'échine est un peu rouge,
et le tout sent un goût Horrible étrangement ;
on remarque surtout Des singularités qu'il faut voir à la loupe...*

4.4.

Pour le lexique, ici comme dans la plupart des poèmes de Rimbaud, des mots simples, peu ou pas de mots construits, des mots à sémantisme concret référant à des objets ou à des réalités de la vie ordinaire et quotidienne. Avec souvent des connotations de familiarité et de crudité. Sur cette trame lexicale s'enlèvent, parfois parodiquement, quelques mots techniques ou savants, quelques emprunts à l'argot courant de l'époque, quelques formations fantaisistes, ou encore quelques mots de beau langage. Par exemple, peut-être, « les reins » dans ce sonnet, si cet emploi est bien euphémistique. Évidemment, selon le sujet du poème, on aura un dosage un peu variable de ces éléments. Ainsi, dans *Vénus*, les suites *cercueil – fer blanc – tête – femme – cheveux – pommadés – baignoire – ravaudés – omoplates – dos – graisse – peau – feuilles*, puis *échine – loupe – corps – croupe – ulcère – anus* relèvent clairement d'un lexique courant tantôt neutre, tantôt marqué comme désignant des objets vils ou répugnants.

L'adjectivation ajoute ses valeurs propres à ces ensembles. Les couleurs sont ternes et peu flatteuses, crues et tirant sur le sinistre, et une autre série insiste sur la massivité de la matière (*lente, bête, gras, larges, plates, large*) et même la laideur (*vieille, pommadés, ravaudés, hideusement*).

On peut ajouter que si Rimbaud est capable d'associations étonnantes et de métaphores inouïes, dans les sonnets en revanche il y a peu de métaphores, ou elles sont plus ou moins conventionnelles. Dans *Vénus*, rien, de ce point de vue. Mais c'est tout le sonnet qui est lui-même métaphore, il est conçu comme un objet métaphorique d'un autre objet, ou d'une situation, ou d'un sentiment. C'est une sorte de tableau animé ou vivant, si on peut dire, sans la moindre trace d'une subjectivité quelconque, sauf l'intention parodique, elle-même difficilement assignable à un sujet concret. Pour démontrer le contraire il faudrait procéder à de nombreux et compliqués rapprochements de textes. On peut tout de même dire, mais c'est une observation superficielle, que Rimbaud est sans doute le seul poète français à écrire ce genre de poésie au moment où il l'écrit.

Une autre série lexico-sémantique structure le sonnet : le poème met en oeuvre non seulement l'objet, mais encore le regard à qui il se révèle. Regard, ou point de vue, insistant (*émerge – semblent – paraît – sent – on remarque – voir – tend*) et structurant, mais regard comme de personne, comme de nulle part dans l'espace ou dans le temps. Le poème est objectif en ce sens aussi, le regard est « montré » lui aussi, il est lui-même dans l'objet.

4.5.

Sur le vers et la strophe, plusieurs remarques. Ce sonnet, un des tout premiers qu'ait composés Rimbaud, et même probablement le premier dans sa première version, est apparemment un des plus irréguliers. Non pas pour le vers lui-même, mais pour la forme globale. En effet, si on examine les quinze sonnets, on observe que les dix qui suivent « Vénus », et encore le quinzième, « Oraison du soir », présentent des quatrains à rimes croisées, ce qui est conforme à la grande tradition, comme le rappelle encore Banville dans son *Petit Traité*⁵. Seuls « ma Bohême », « Voyelles », et « les Douaniers » présentent un schéma à rimes embrassées. « Ma Bohême » inverse l'alternance dans le second quatrain, « Voyelles » aussi, mais comme les deux quatrains sont sur les mêmes deux rimes toutes féminines, l'alternance se fait sur la seule nature phonique des rimes, « les Douaniers » inverse à nouveau l'alternance dans le second quatrain. Cela se comprend pour ainsi dire mécaniquement. Dans le schéma croisé la rime est automatiquement de même genre aux vers un, cinq et neuf, puisque Rimbaud semble tenir *mordicus* à l'alternance en genre de strophe à strophe, tandis que dans le schéma embrassé il faut retourner le second quatrain si on veut retrouver l'alternance. Or, il est visible que dans « Vénus » deuxième version, si le premier quatrain présente des rimes croisées, le second présente un schéma de rimes embrassées.

Il y a peut-être une explication latérale à cette irrégularité manifeste. On observe que, comme je viens de le rappeler, dans la totalité des cas la rime est de même genre au premier vers du premier quatrain et au premier vers du premier tercet, et que Rimbaud respecte absolument l'alternance en genre entre le vers huit et le vers neuf, ainsi qu'entre les vers quatre et cinq. Et cela, même dans les trois cas où rime initiale du vers un et du vers neuf sont masculines. La rime du vers neuf de « Vénus » étant masculine il fallait changer le schéma de rimes du second quatrain pour retomber sur la configuration voulue. Rimbaud a donc permuté les vers sept et huit de la première version.

Le dispositif des rimes dans les tercets est moins strict, même si Rimbaud semble avoir une préférence pour le schéma CCD/EED. On peut simplement peut-être dire que dans cet ensemble la prédominance écrasante du schéma à rimes croisées dans les quatrains suivi de schémas plus flottants dans les tercets regarde plutôt du côté d'une écriture jusqu'à un certain point prosaïque du poème, avec des effets de tension forte entre vers ou groupes de vers à l'intérieur du poème. La poésie que Rimbaud écrit ne cherche pas musique ou harmonie, mais repose plutôt sur des effets de mouvement et de tension. Tension en particulier entre phrasé syntaxique, découpe rythmique, et structure métrique sous-jacente. Certains segments de vers étant en outre solidifiés par des récurrences phoniques. Tension, et bien sûr, résolution, en particulier sur le ou les vers de « cauda » des sonnets.

4.6.

Ces effets sont facilement remarquables si on examine le détail des vers.

Dans sa poésie métrique, qui est principalement faite d'alexandrins et d'octosyllabes, Rimbaud sait faire parfaitement des vers parfaits ; pas un vers faux ou douteux. Mais il sait faire aussi parfaitement des vers imparfaits. Sur ce point il faut s'entendre. Il joue sur des décalages à l'intérieur du vers entre « césure » rythmique et césure métrique, et aussi sur des enchaînements étroits de vers à vers, parfois sur deux vers et demi, qui brouillent provisoirement la perception du vers, d'autant que la rime n'est pas toujours riche. Mais jamais d'indécision, ou de maladresse sur le compte syllabique. Le compte des « e » dits muets est

⁵ Théodore de Banville, *Petit Traité de Poésie française*, éd. d'Aujourd'hui, pp 171 et sq.

impeccable, les diérèses sont exactes. Il n'en sera pas de même avec ce qu'on appelle ses derniers vers ou ses vers nouveaux, souvent impairs, où le compte syllabique se perd facilement, et n'est plus déterminant, même si, par un effort de lecture on arrive à retrouver par exemple le compte à 11.

En gros, dans les sonnets comme dans tous les poèmes contemporains de Rimbaud on rencontre trois types de situations. Concordance marquée, concordance et discordance combinées en proportions variables (il y a par exemple des vers que l'on peut interpréter comme des trimètres, ce qui n'a rien de révolutionnaire à cette époque)⁶, discordance plus ou moins forte. C'est évidemment dans cette dernière configuration que Rimbaud innove. Mais il faut préciser. D'une part, même s'ils font grand effet, il y a assez peu de vers fortement discordants, d'autre part ils sont isolés et on doit les entendre dans la suite où ils sont pris. L'environnement immédiat, amont, et surtout aval, est toujours en retrait et sur des configurations rythmiques plus classiques⁷. Dans *Vénus* il n'y a pas de vers fortement discordants, on a le sentiment qu'à cette date Rimbaud ne va pas encore au bout du chemin. Il y a simplement des effets de relative déstructuration du vers, strophe un, début de la strophe deux, premier tercet, par contre-rejet, enjambements internes et externes, et rejet, et des moments d'enchaînement étroit dans le vers ou de vers à vers opposés à des moments de vers frappés dans leur plénitude et leur carrure rythmiques et métriques.

En outre, l'écriture du vers est fine et précise. Si on regarde par exemple le second tercet, au vers douze le rejet interne « *deux mots gravés* » met l'accent sur la coupe rythmique qui détache les deux mots latins en fin de vers, et atténue, sans l'effacer au passage, la coupe correspondant à la césure métrique : *Les reins portent deux mots/ gravés//...* Le vers treize retrouve un schéma de concordance, mais ce schéma est en même temps souligné et atténué par la reprise de la conjonction en début d'hémistiche, et par le lien syntaxique « remue et tend ». Enfin le vers quatorze impose une concordance parfaite. Légère discordance dans un schéma concordant, puis concordance discrète et souple, puis concordance triomphante.

5.

On reconnaît presque immédiatement à l'oreille un vers de Verlaine, ou de Mallarmé, ou même de Laforgue. Il y a dans ces vers un ton particulier, une musique. Je ne suis pas sûr qu'on puisse dire la même chose pour les vers de Rimbaud, du moins dans ces débuts encore scolaire et sous influence. Si on peut le dire c'est parce qu'ils sont peu nombreux et qu'on les connaît presque par cœur. Cependant certains traits apparaissent, poésie « objective », syntaxe

⁶ Ex. : « Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue », ou, plus approximatif : « En faisant, de sa lèvre enfantine, une moue », ou même : « Se dresse, et, – présentant ses derrières – : « De quoi?... »

⁷ Sur les 210 vers des 15 sonnets, il y a, à un ou deux près, une vingtaine de vers en discordance forte, assez inégalement répartis d'ailleurs puisque certains sonnets n'en affichent aucun mais d'autres, deux ou trois. Ces vers présentent deux schémas principaux : 1) le schéma « Tels que les excréments/ chauds// d'un vieux colombier », 2) le schéma « Et me recueille pour/ lâcher l'âcre besoin », soit dans un cas la séquence Nom+adjectif épithète postposé, et dans l'autre la séquence Préposition + Nom ou équivalent Nom, au centre du vers, « chevauchant » la césure métrique. Il y a bien ici deux degrés de discordance, l'élasticité syntaxique étant bien moins grande et même nulle dans le deuxième cas, mais plaidable dans le premier, puisque l'adjectif épithète dans cette position peut très bien s'entendre syntaxiquement comme après une légère pause. Chacun de ces deux schémas peut se trouver à son tour modulé par l'insertion d'une ponctuation, si la syntaxe de la phrase le demande. Comparer : « Je pisse vers les cieux bruns, très haut et très loin » et « Tu fermeras l'œil, pour ne plus voir, par la glace ». On trouve même l'insertion d'une virgule et d'un tiret : « D'ail, – et m'emplit la chope immense, avec sa mousse ». 10 fois sur 20 on trouve le schéma le plus intéressant et le plus neuf, Préposition (ou conjonction) + Nom, qu'il y ait ou non ponctuation dans l'environnement immédiat, type : « Le prit rudement par son oreille benoîte », ou : « Du jambon tiède, dans un plat colorié », ou encore : « Et se réveille, quand des mères, ramassées ».

du vers et de la strophe, lexique très particulier, qui vont s'affirmer au fil des mois et des poèmes. L'époque des trouvailles, notamment des images fulgurantes ou bouleversantes, viendra vite. « Vénus » est un poème significatif comme témoin des commencements. Et aussi pour le goût de la dérision et du sarcasme parodique, donc du retournement ou du renversement, qui semble appartenir en propre au jeune lycéen en rupture d'école, de famille, et bientôt de pensée.

Comme on peut le voir par cette rapide étude, et par les observations qui la précèdent, la poésie métrique de Rimbaud, dans cette fin d'été 1870, est encore à mi-chemin entre une certaine tradition lyrique française et la révolution sémantique et métrique qu'il va inventer les années suivantes. Mais certains traits de l'écriture de ces sonnets anticipent déjà sur cette révolution et laissent en tout cas percer un regard sur le monde et un ton de voix originaux et nettement marqués. Après tout c'est cela qui touche profondément le lecteur et l'amateur de poésie.

D'autre part, pour revenir un instant au point de départ de ce travail, ce qui est intéressant en poésie, et peut-être particulièrement dans le cas de Rimbaud, c'est que la question du genre ne pose pas de problème, les instruments de critériation identifient parfaitement ce type de texte, mais leur caractérisation fine et singulière suppose, exige qu'on aille au-delà et qu'on mette au point des outils spécifiques. Il est vrai qu'on peut dire cela à propos de tous les textes, quel que soit leur genre. Il est vrai aussi qu'on peut déjà amorcer une telle caractérisation en montrant que les textes de poésie peuvent être différenciés selon qu'ils sollicitent plus ou moins fortement telle ou telle des composantes du genre lui-même. Dans le cas de Rimbaud, outre le traitement particulier du vers et de la strophe, c'est du côté du lexique et des combinaisons lexico-sémantiques qu'il faut regarder. A quoi se surajoute un jeu entre littéarité marquée parfois et prosaïsme affiché souvent.

Pour citer cet article :

Lucien Victor, « Poésie et genre littéraire: une application aux *Poésies* de Rimbaud », *Loxias*, Loxias 27, mis en ligne le 15 décembre 2009, URL: <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=3156>

Lucien Victor est professeur émérite de langue et littérature françaises à l'Université de Provence. Il a concentré l'essentiel de ses recherches ces dernières années sur la littérature française des XIX^e et XX^e siècles, sous l'angle de l'analyse stylistique de quelques grands auteurs : Laforgue, Aragon, Giraudoux, Claudel, Saint John Perse. Il a en particulier travaillé sur l'œuvre d'Aragon, prose et poésie. Ses derniers articles portent sur Saint John Perse, et sur les relations entre grammaire et poésie.