

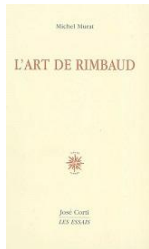


**Acta fabula**  
**Revue des parutions**  
**vol. 3, n° 2, Automne 2002**  
**DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.11228>**

---

## L'œil innocent ne voit rien

**Vincent Debaene**



Michel Murat, [L'Art de Rimbaud](#), Paris : José Corti, 2002,  
EAN 9782714307965.

---

**fabula**  
LA RECHERCHE EN LITTÉRATURE

### **Pour citer cet article**

Vincent Debaene, « L'œil innocent ne voit rien », Acta fabula, vol. 3, n° 2, , Automne 2002, URL : <https://www.fabula.org/revue/document11228.php>, article mis en ligne le 01 Septembre 2002, consulté le 18 Mai 2024, DOI : 10.58282/acta.11228

---

---

# L'œil innocent ne voit rien

**Vincent Debaene**

---

Au départ, il y a donc un parti pris, et l'apparente platitude du titre est une prise de position : il y a de l'art dans Rimbaud, de l'art chez Rimbaud, mais aussi un art de Rimbaud, c'est-à-dire un « travail d'art » selon les termes mêmes de l'avant-propos. Ce travail est : 1) repérable (il s'exerce en différents lieux : technique du vers, travail sur la rime, organisation du poème en prose, etc.) ; 2) historiquement inscrit ; 3) en tant que tel susceptible d'une évaluation, au moins pour l'héritage qu'il a (ou n'a pas) constitué. Projet décevant, pourrait-on croire, et un peu morne ; on croit déjà deviner les vieux topoï de l'art comme technique et de l'artiste comme artisan et un de ces discours bonhommes et secrètement récupérateurs comme l'Université sait parfois en sécréter : « allons, allons, il est temps de se défaire des mythes et légendes, et de rendre à Rimbaud sa juste place, gardons nous des superlatifs et des excès dans l'éloge, relisons l'histoire sereinement, etc. ».

Et pourtant non. Le projet de Michel Murat – et son ouvrage – sont à l'opposé de cet aplatissement, à l'opposé de cet amortissement qui, en renvoyant Rimbaud à la rime et au mètre comme un ébéniste à ses outils ferait de lui un poète, somme toute, « comme les autres » ; il y a là au contraire une position forte : non, Rimbaud n'est pas un poète comme les autres, mais il est d'abord poète, et le rejeter « hors de toute littérature », selon le mot de Fénéon, non seulement reconduit un mythe qui n'en finit pas de s'user, mais aussi appauvrit singulièrement la lecture en ôtant au poème sa charge existentielle et en niant que la poésie est d'abord une « entreprise de l'esprit » (p. 8). Le livre peut d'ailleurs être lu, plus généralement, comme une mise en garde contre la décontextualisation de Rimbaud – et en cela rejoindre d'autres entreprises de la critique rimbaldienne comme celle de Steve Murphy – : prétendre par exemple que la révolte de Rimbaud est essentiellement métaphysique (et que la politique n'en est qu'une expression secondaire, et vite abandonnée), lire l'évolution de son œuvre comme une série de subversions successives depuis la poésie « correcte » jusqu'à la prose (avant l'abandon de « toute littérature »), tout cela relève non seulement de la reconstruction a posteriori mais surtout de la mythologie et de l'idéologie. Plus précisément, puisque la perspective adoptée est celle d'une histoire des formes, Michel Murat note que les lectures les plus récentes

tendent à inscrire la poésie de Rimbaud dans une perspective d'ensemble anachronique, qui est celle de la « crise de vers » dont Mallarmé fera l'analyse une vingtaine d'années plus tard. Jointe au modèle mythique d'une trajectoire de Rimbaud qui aboutirait au « silence », cette anachronie oriente l'interprétation des faits. Elle forme la trame d'un méta-récit avant-gardiste, diversement assumé [...] (p. 14).

Il revient en conclusion sur cette lecture (il le précise qu'elle a d'abord été la sienne) qui fait du travail du poète « une entreprise de libération conduisant du vers à la prose, de la "vieillesse poétique" à une forme sans histoire et sans loi ». Et il est certes tentant de qualifier de « dégagement » (selon le terme de *Génie*, poème qui traditionnellement clôt les *Illuminations*) le mouvement de la poésie de Rimbaud, mais « transposé à l'écriture, le mot devient une métaphore qui s'oriente d'elle-même, et qui correspond à la lecture historique que les avant-gardes ont faite de Rimbaud [...]. Elle a la cohérence artificielle d'un méta-récit, qui se donne raison après coup ; elle se sert de l'histoire comme argument dans un débat contemporain » (p. 463).

L'ouvrage se présente ainsi comme une entreprise systématique à la fois de description et d'inscription de l'œuvre poétique de Rimbaud dans l'histoire des formes – les termes « œuvre poétique » étant entendus ici au sens strict, ce qui exclut *Une saison en enfer*. Deux parties donc, la première consacrée aux poèmes en vers, la seconde aux *Illuminations*, et au sein de chacune d'elle, un découpage analytique et progressif : le vers, la rime, le sonnet, pour les poèmes en vers ; et pour les *Illuminations* : le recueil, la disposition du poème, un intéressant chapitre intitulé « Grammaire de la poésie » sur quelques procédés caractéristiques du poème en prose avant une section « Vers et prose » qui s'achève sur une brillante mise au point concernant les cas problématiques des poèmes *Marine* et *Mouvement*. Cette organisation systématique présente le double avantage d'une orientation aisée (les chapitres connaissant à leur tour des subdivisions) et surtout de la synthèse, ce qui n'est pas la moindre vertu du livre pour qui ne connaît pas les arcanes de la bibliographie rimbaldienne, puisque si le rôle joué par Rimbaud dans la mutation des formes poétiques a fait l'objet de nombreuses études, celles-ci sont de qualité inégale et surtout (à quelques exceptions près comme la *Poétique du fragment* d'André Guyaux, 1985), très dispersées, souvent insérées dans le cadre d'un commentaire de texte. Qui plus est, certaines questions classiques comme celle de la rime, objet ici d'un chapitre complet, sont « presque absentes de la bibliographie rimbaldienne » (p. 8).

Outre la richesse des analyses, même si certaines sont parfois d'une technicité un peu rébarbative pour le non-spécialiste, je voudrais insister sur quelques points qui me paraissent remarquables :

1. L'hypothèse forte qui soutient ce travail et lui permet aussi d'éviter l'écueil d'une typologie purement descriptive est celle d'un investissement à la fois esthétique et idéologique des formes. « Cet investissement est toujours virtuellement ambivalent : destructeur et créateur, invention de "formes nouvelles" et critique de la "forme vieille" » (p. 17). Cela suppose donc une réinscription des poèmes dans les dialogues intertextuels (souvent complexes, mêlant l'hommage et l'ironie) avec Hugo, Baudelaire, Banville, Verlaine et dans un état historique du « champ », ce qui invite – épisodiquement, car le cas de Rimbaud est, à cet égard, tout à fait singulier – à prendre en compte les stratégies éditoriales mais surtout le lectorat potentiel : il importe de comprendre l'horizon du lisible au moment où Rimbaud écrit. Il faut noter d'ailleurs l'appel très fréquent au lecteur contemporain qui permet de prendre la mesure des innovations en même temps que de saisir leur fécondité historique : si, par exemple, l'alexandrin rageusement déconstruit de « Qu'est-ce pour nous, mon cœur » ne pouvait, pour un contemporain, « qu'être illisible - anti-métrique ou amétrique » (p. 59), il importe de voir que celui de *Mémoire* « devait paraître au moins aussi étrange et subversif » (p. 61) et que si ce dernier semble aujourd'hui plus immédiatement accessible, c'est parce que notre lecture est filtrée par ce qui en constitue en fait un héritage, Apollinaire ou Supervielle. À cet égard, la conclusion de l'ouvrage laisse percer une mélancolie qu'on ne peut que partager :

Tout au plus pouvons-nous constater qu'à cette date [1875], [Rimbaud] avait épuisé les lecteurs possibles pour ce qui est de la poésie : à qui pouvait-il destiner – et comment pouvait-il publier – ces vers amétriques, ces proses illisibles ? Et que, peut-être, il avait asséché son propre fonds : le « pauvre songe » dont se nourrit le lyrisme, le théâtre intime exposé dans la *Saison*, et la « métropole crue moderne » (p. 466).

2. Une des autres grandes vertus de l'ouvrage est la réflexivité dont s'accompagne le travail critique (et qui fait défaut à tant de travaux littéraires). Celle-ci est marquée, à l'échelle du livre, par une section inaugurale qui explicite très clairement les hypothèses de départ et se retrouve, à l'échelle des chapitres, dans de brèves introductions qui inscrivent la réflexion dans des cadres plus larges, qu'il s'agisse de l'état de la critique ou des implications idéologiques de certains choix de méthode. En outre, cette réflexivité permet de départager très nettement ce qui relève de la description et ce qui relève de l'interprétation : la remise en cause du mètre dans *Bonne Pensée du matin* est certes « le point culminant d'un travail de déconstruction de la "vieillesse poétique" », mais elle « présente des traits formels qui joueront un rôle décisif dans la poésie du xx<sup>e</sup> siècle : c'est un texte fondateur autant que destructeur » (p. 103) ; il y a indéniablement une forme d'autoréférentialité dans certains poèmes des *Illuminations*, mais cette autoréférentialité n'est jamais l'unique visée du texte, elle cohabite toujours avec des énoncés d'ordre politique ou moral,

et privilégier l'autoréférentialité au nom d'un récit moderniste téléologique qui ferait du travail sur le médium le terme du parcours appauvrit singulièrement la lecture. Certains choix formels objectivement descriptibles sont ainsi virtuellement passibles de plusieurs interprétations, qui ne dépendent pas tant du postulat critique initial que d'une postérité qui rétrospectivement leur donne sens et en actualise certaines virtualités (voir par exemple l'analyse de *Phrases*, p. 298) ou, plus souvent encore, de l'inscription dans un contexte – celui du poème et de ses attendus métriques (le « je » en 6ème position de *Au Cabaret-vert* n'est pas le même que celui de *Ma Bohême* (p. 40-41)) ou celui de l'horizon générique à un moment donné (voir par exemple les pages très éclairantes sur la double généalogie du poème en prose (p. 232-241)).

3. Ce travail de contextualisation est particulièrement fin au sens où il croise différents « niveaux » de contexte. Outre l'horizon générique et celui de la réception déjà évoqués, l'ouvrage fait appel à la fois à un contexte large, restitué par le biais de statistiques massives (richesse comparée de la rime chez Hugo, Banville, Baudelaire, Verlaine à partir d'indices chiffrés ; fréquence relative du sonnet libertin dans les recueils du *Parnasse contemporain*, etc.), une diachronie événementielle très précise (qui repère, par exemple, la première occurrence de tel ou tel proclitique à la césure) et un contexte littéraire à la fois plus diffus et plus prégnant, celui par exemple que constitue « l'échelle d'acceptabilité de la rime » au moment où Rimbaud écrit (p. 120) ou le fait qu'en 1870, « "le" décasyllabe n'existe pas » (la tradition distingue deux vers de 10 syllabes, le 4-6 et le 5-5 dont les usages diffèrent) (p. 67-68). Enfin, dernier élément de cette contextualisation, le travail poétique de Rimbaud est réinscrit dans un dialogue intertextuel dont il faut distinguer deux aspects : d'abord, avec le cercle étroit des « amis » (ainsi la rime « androgyne » qui couple un mot (conventionnellement) masculin et un mot féminin apparaît comme « l'indice d'un dialogue, sentimental et esthétique, avec Verlaine » (p. 192)) ; ensuite, avec les « célébrités [...] de la poésie moderne » (Hugo, Baudelaire, Banville, Bertrand), et les multiples analyses de ces relations complexes sont parmi les meilleurs passages du livre (voir par exemple les pages sur les épithètes à la césure où seule la comparaison avec Hugo, Baudelaire et Verlaine permet de saisir la singularité de l'alexandrin rimbaldien (p. 51-56) ; voir aussi la description du « rapport d'émulation profonde » entre l'auteur des *Petits Poèmes en prose* et celui des *Illuminations* où il apparaît que Rimbaud est à Baudelaire ce que Baudelaire est à Hugo, dans une attitude qui « n'a rien à voir avec la parodie : c'est plutôt une lutte avec l'ange » (p. 259)). Dans le même ordre d'idées, il faut également mentionner la distinction très éclairante, au sein du corpus général du poème en prose, de deux orientations : l'une (celle de Bertrand, puis de Rimbaud) « va du poème en vers au poème non versifié » ; l'autre (celle de Baudelaire)

va de la prose à la prose : d'une prose neutre, courante – au sens sociologique plus encore qu'esthétique de ce mot – à un poème en prose, ce qui implique un changement de statut et un déplacement dans le champ générique : autrement dit, la confection d'un objet *littéraire*.

D'où l'importance à la fois de la structure de recueil et de la disposition du poème dans les *Illuminations*, puisque cette poésie non versifiée entretient une *relation structurante* avec le vers alors que le poème en prose – au sens strict, baudelairien du terme –

est issu d'un *processus de littérisation* de structures discursives et textuelles déjà répandues sous forme de prose : objets paralittéraires dans certains cas, infralittéraires dans d'autres, ou formes littéraires devenues disponibles par leur désuétude. [...] Baudelaire met au premier plan non la disposition, mais la substance même de son texte, à savoir la « prose poétique », ajustée aux variations d'humeur du sujet moderne (p. 235).

4. Cette contextualisation complexe révèle ainsi une pluralité de chronologies, qui interdit encore une fois que l'on rabatte l'œuvre de Rimbaud sur une progression linéaire ; la chronologie de l'évolution du vers n'est pas la même que celle la rime, et elles ne se superposent pas :

Les éléments constitutifs de la poésie versifiée : mètre, rime, strophe, formatage graphique, évoluent dans le cadre d'un système à l'intérieur duquel ils jouissent d'une certaine autonomie. Il n'y a par conséquent pas de corrélation stricte entre l'évolution de ces différentes composantes du système [...] : selon les poètes ou selon les phases de leur œuvre, c'est tantôt le vers, tantôt la rime ou la variation strophique qui viennent au premier plan, et font l'objet d'innovations. (p 22-23)

Mais l'hypothèse la plus intéressante est l'idée qu'à partir des « derniers vers », ceux de 1872, se développe, chez Rimbaud,

une conscience *analytique* du système, qui lui permet de travailler les éléments indépendamment les uns des autres. Un poème comme *Bannières de mai*, en octosyllabes réguliers mais presque dérimé, est caractéristique à cet égard : dans un même texte, le vers et la rime semblent appartenir à deux époques différentes de la poésie – ou à deux sphères distinctes, poésie populaire et poésie savante ; et d'une strophe à l'autre ce rapport varie sensiblement (p. 23).

L'hypothèse est fructueuse à deux titres, d'abord pour son efficacité (voir par exemple la description lumineuse du double mouvement de décomposition et de recomposition qui préside au travail de la rime dans *Larme* ou *Bannières de mai* (p. 190-195)), ensuite parce que l'étude critique, elle-même analytique, épouse ici en quelque sorte son objet, et se situe au plus près de l'écriture, non pas dans une forme de concurrence mimétique où le discours second s'essaierait à retrouver, par d'autres biais, les effets du discours premier – tentative toujours plus ou moins

vouée à l'échec – mais à travers une conscience particulièrement aiguisée des interrogations, des moyens et de l'horizon du poète.

On voit alors que l'inscription historique, l'étude technique des formes ne sont pas desséchantes, bien au contraire ; en faisant saillir certains traits inaperçus (la finesse du travail à la césure, la complexité des jeux intertextuels et du rapport aux « maîtres », la poétique de la syntaxe, etc.), elles *donnent corps* à la lecture et – à la façon dont un mélomane peut, pour une oreille non avertie mettre le doigt sur une quinte augmentée ou la subtilité d'un changement harmonique –, elles enrichissent la sensibilité. *L'Art de Rimbaud* montre l'inanité d'une coupure entre, d'une part, un travail critique qui serait du côté de l'érudition et de l'analyse et, d'autre part, une lecture « pure », débarrassée de toute intellection et plus sensible aux beautés du poème parce que plus « immédiate ». Erwin Panofsky écrivait : « L'œil innocent ne voit rien », façon de dire bien sûr que le critique aperçoit des éléments que l'« innocent » est incapable de saisir, mais surtout d'affirmer que le savoir enrichit et approfondit *l'expérience esthétique elle-même*. L'ouvrage de Michel Murat aide bien sûr à lire Rimbaud – et après tout, c'est ce qu'on est en droit d'attendre d'un travail critique – mais sa vertu essentielle est moins là finalement que dans ce *supplément de sensibilité* dont, au terme du livre, le lecteur a été doté.

## PLAN

---

## AUTEUR

---

Vincent Debaene

[Voir ses autres contributions](#)

Université de Paris-Sorbonne

Courriel : [vincent.debaene@free.fr](mailto:vincent.debaene@free.fr)