

Université de Montréal

Émergence du fumisme dans la production d'un nouvel esprit littéraire

par

Charles-Étienne Tremblay

Département de littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Doctorat présenté à la Faculté des arts et des sciences

en vue de l'obtention du grade de

Philosophiae Doctor (Ph.D.) en littérature, option Littérature comparée et générale

Août 2010

Copyright, Charles-Étienne Tremblay, 2010

Université de Montréal

Faculté des arts et des sciences

Cette thèse intitulée :
Émergence du fumisme dans la production d'un nouvel esprit littéraire

Présentée par :
Charles-Étienne Tremblay

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Rodica-Livia Monnet
Présidente-rapporteur

Terry Cochran
Directeur de recherche

Wladimir Krysiniski
Membre du jury

Seth Whidden
Examineur externe

Gilles Dupuis
Représentant du doyen

Remerciements

Merci à mon directeur, M. Terry Cochran, pour nous avoir sauvés, ma thèse et moi.

Merci à Mme Catherine Mavrikakis, sans qui ma thèse et moi n'aurions pas eu accès au type de direction qu'il nous fallait.

Merci à ma mère Suzanne pour ses oreilles, très précieuses lors de mes dernières épreuves du gueuloir.

Résumé

La présente thèse se veut une relecture du fumisme en tant que concept et mouvement historique daté (années 1860-1880) et situé (la France), ou moment qui représente une économie de sens qui a bouleversé les habitudes perceptuelles et intellectuelles de la réception depuis la seconde moitié du dix-neuvième siècle.

Selon la lecture habituelle du fumisme, les productions des poètes et artistes fumistes, qualifiées de « fumisteries », ne forment qu'un chapitre, ou une catégorie négligeable, de l'histoire littéraire. Cette histoire confond le fumisme en tant que mouvement littéraire éphémère avec les épisodes décadent et symboliste pour le réduire à un concours de mystifications de bourgeois par des bohèmes en marge par rapport à l'institution littéraire organisées par le comédien Sapeck et l'écrivain Alphonse Allais, tous deux nommés ironiquement chefs de « l'École fumiste » vers 1880.

Or, en offusquant la conception positiviste du langage qu'elle lui applique afin de le réduire à une simple provocation sans but, et en assimilant Rimbaud aux « fumisteries » des « décadents », la critique littéraire nous donne l'outil principal de démythification du fumisme en tant que pratique ou mode de production d'une économie de sens.

C'est cette économie qui constitue notre principal point d'intérêt. Contemporain des épisodes décadent et symboliste, le moment fumiste oblige la réception à reconfigurer la façon de produire du sens. Les productions fumistes (essentiellement des poèmes et des caricatures, comme dans l'*Album zutique*, notre corpus principal) sont fondées sur une économie du rébus. Exemplifiée par le sonnet de Rimbaud intitulé « Voyelles », cette économie, qui crée des « documents », des textes inséparables de leur matière, introduit l'économie artistique du vingtième siècle – en particulier, au mode de perception cinématographique tel que fabriqué par le fumiste Émile Cohl.

Mots clés : Fumisme, moment fumiste, économie, production de sens, réception, rébus, métatexte, document.

Abstract

This thesis focuses on a particular period in literary history that goes under the name of *fumism*. This “fumist” moment, which occurred during the years 1860-1880 in Paris, introduces a new economy of meaning that, in the latter part of the nineteenth century, leads to a transformation in reader’s changing perceptual and intellectual habits.

In the perspective of institutionalized literary history, critics conceive fumist productions as “fumisteries” (which might be rendered as “nonsense”) and lump this ephemeral movement or literary school (“l’École fumiste”) together with decadent and symbolist literary movements, reducing it to so-called mystification contests organized by the comedian named Sapeck and the writer Alphonse Allais, both designated as leaders of “l’École fumiste” around 1880. Yet, rather than viewing fumist productions as aimless provocations and assimilating Rimbaud’s work as an example of this “fumisterie” and decadence, this thesis examines the underlying presuppositions of language that are operative in the novel understanding of literature it entails. In this perspective, “fumism,” as a theory of discourse and literary practice, signals the emergence of a new vision of language and literary production.

Against this background, this thesis presents a detailed historical reading of fumism in the context of literary debates in late nineteenth-century France. At the same time, this study shows how the reception of fumist works leads to a transformed economy of meaning and, above all, to a reconfiguration of literary understanding. As this study details, fumist productions (essentially poems and caricatures that can be viewed in the *Album zutique*, the main corpus) are based on rebuses. Remarkably exemplified by Rimbaud’s controversial sonnet “Voyelles”, this new meaning economy creates what are termed “documents”, which place the materiality of the text on a par with its potential meanings. In interpreting this transformation, the thesis concludes by demonstrating how this new understanding of meaning lays the groundwork for the artistic economy of the twentieth century – in particular, with regard to the dynamic mode of perception introduced by the father of the animated film, the fumist Emile Cohl.

Keywords: Fumism, fumist period, economy, meaning production, reception, rebuses, metatext, document.

Table des matières

Remerciements	i
<i>Résumé et mots clés</i>	ii
<i>Abstract and keywords</i>	iii
Avant-propos	1
<i>Comment une vision positiviste s'articule le langage : Voivenel</i>	4
Chapitre 1 : Introduction au cœur du moment fumiste	17
<i>Décor d'un conflit intellectuel : Coppée/Rimbaud</i>	
<i>Le fumisme : une nouvelle production de sens</i>	35
<i>Pertinence de notre corpus principal : l'Album zutique</i>	42
<i>Division des chapitres</i>	43
Chapitre 2 : Démystifier le fumisme	47
<i>Baudelaire et Rimbaud : une autre façon de produire du sens</i>	48
<i>D'un grotesque démystificateur</i>	68
Chapitre 3 : Réserver la traduction	77
<i>Un intertexte fondamental : le Petit traité de poésie française de Banville</i>	78
<i>Concevoir la relation temps/langage autrement</i>	88
<i>Invention d'un métatexte : un instrument pour rendre conscient</i>	90
<i>De la galéjade contre l'induction « naturelle » de l'interprétant</i>	98
Chapitre 4 : D'une économie du rébus : fondements du moment fumiste	108
<i>De la licence poétique</i>	109
<i>Épistémologie de la métaphore licenciuse :</i>	
<i>d'un mode de signification allégorique</i>	112
<i>Fondements d'une économie du rébus</i>	127

<i>Le sensible comme « épanchement et reflet du vrai »</i>	
<i>D'un usage créatif de la censure : le portrait-rébus</i>	130
<i>Conclusion : le « Sonnet des sept nombres » de Cabaner</i>	140
Chapitre 5 : Métamorphoser par le document	145
<i>La conversion du poète en romancier ou en conteur : Daudet et</i>	
<i>l'effet Parnasse</i>	146
<i>S'approprier les effets de l'aura</i>	156
<i>Le monument et ses pierres de collection</i>	159
<i>Du pouvoir de métamorphose de la poésie : l'art de convertir un monument</i>	
<i>en document</i>	162
<i>Dispositif d'une épistémologie de la flânerie : le « contre-kitsch »</i>	166
<i>Le flâneur comme spectateur prismatique</i>	172
<i>L'Album zutique : document fumiste exemplaire</i>	178
Conclusion	
Cohl, ou le <i>making of</i> fumiste de la production artistique du XX^e	
siècle	185
<i>Retour sur l'Avant-propos</i>	186
<i>Le document fumiste</i>	189
<i>Des Incohérents au cinéma incohérent de Cohl</i>	193

Du sublime : Repenser l'incohérence pour repenser le document fumiste

après Cohl..... 208

Ouverture

a) D'un contrat de lecture schizophrénique 213

**b) Pourquoi il y a production d'un nouvel esprit littéraire grâce au
fumisme**..... 217

Bibliographie..... 223

Avant-propos

« Mais qu'est-ce donc que le fumisme? Si j'en fais, c'est sans le savoir [...]. Il paraîtrait que cela consiste à ne pas prendre ses contemporains assez au sérieux. Que faut-il donc faire pour n'être pas fumiste du tout? »

Baju A., « Chronique », *Le Décadent littéraire*, 1887-1889, vol. 3-4, p. 2.

Nous voulons étudier l'émergence du fumisme comme concept et mouvement historique daté (années 1860-1880) et situé (la France), mais aussi, comme représentant d'une économie du sens. Car la façon dont les fumistes ont conçu le sens (comment en arrive-t-on à pouvoir dire que ceci est « le » sens voulu par l'auteur?) bouleverse les habitudes perceptuelles et intellectuelles de la réception encore aujourd'hui. On peut imaginer qu'un jour, une recherche tentera de jauger les effets du fumisme sur la réception du XXI^e siècle à partir (ou non) du XX^e siècle.

Dans le cadre de la présente thèse, nous nous concentrerons sur la réception contemporaine des productions fumistes. Nous n'entendons faire aucune distinction entre les divers fumismes et fumistes possibles (« décadents » ou « fin-de-siècle », ou pré-décadents qui auraient été oubliés), le fumisme formant selon une telle optique une « catégorie » plus ou moins difficile à cerner de l'histoire littéraire. Nous ne privilégions aucun fumisme en particulier. À la limite, nous parlerons pour les fumismes de tous

acabits. Pour nous, le fumisme est un moment charnière. En interrogeant les présupposés de la vérité fixée par la science, une vérité rationnelle qui cherche à dompter les modes de penser irrationnels, non assujettis au mode de pensée (dialectique) de la physique, de l'éthique et de la philosophie, le fumisme introduit à la vision qui préside la production artistique du XX^e siècle.

L'affirmation du journaliste et écrivain français Anatole Baju (1861-1903) citée ci-dessus suscite une série de questions en rapport avec cette production : Être sérieux consiste-t-il à agir en toute conscience en tout temps? Ma volonté serait alors *libre*, tout le temps? Le fumisme, par exemple, pourrait alors être analysé comme un phénomène physique – comme un physiologiste analyse telle région du cerveau? Nous verrons que cette vision positiviste du fumisme est la vision dominante, celle sur laquelle il nous faudra nous pencher pour préciser et élargir le concept de fumisme.

Plusieurs journalistes et critiques ont dressé des portraits du *fumiste* – à ne pas confondre avec celui qui exerce le métier de spécialiste des cheminées et des appareils de chauffage¹. Deux fumistes ressortent du lot : Rimbaud et Sapeck². Seul Daniel

¹ Ces portraits, on les retrouve dans les ouvrages suivants, dans l'ordre alphabétique : 1- Apprenti du Père Duchêne, *Deuxième confession de l'apprenti du Père Duchêne*, ou, *Le procureur-fumiste : suite des heureux effets de la Révolution*, Paris, De l'imprimerie des Patriotes, au dépens des Robins, 1790; 2- Auschitzky D., *Le cocher fumiste*, Paris, J. Bricon, 1894; 3- Dubor F. (livre déjà cité sur le monologue); 4- Emond P., *La danse du fumiste*, Bruxelles, Antoine, 1977, 1^{re} éd. Autres éditions : Bruxelles, Eperonniers, 1988; Bruxelles, Labor, 1993; 1998; 5- Grojnowski D. et B. Sarrazin, *L'Esprit fumiste et les rires fin-de-siècle*, Paris, José Corti, 1990; 6- *Id.*, *Aux commencements du rire moderne : l'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997; 7- Laforgue J., *Pierrot fumiste* (1884-1887?), dans *Mélanges posthumes : Pensées et paradoxes – Pierrot fumiste – Notes sur la femme – L'art impressionniste – L'art en Allemagne – Lettres*, Paris, Mercure de France, 1919. Autres éditions : Paris, Emile-Paul, 1927. (Traduction en russe par Vadim Shershenevich : *P'erro Pierrot fumiste*, Moskva, Al'tsiona, 1918.); 8- Proteau G., *Les cent sonnets d'un fumiste. Rimes brutales, joviales et sociales. Avec préf.*, Paris, Chez l'auteur, 1887; 9- Varner, M., Duvert et Lauzanne, *La famille du fumiste, comédie-vaudeville en deux actes*, Paris, Dondey-Dupré, 1840, 1^{re} éd. Autres éditions : Paris, Charpentier, 1877; Paris, Marchant, 1900-1983?

² En 1970, le *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* divisait entre deux types de fumistes, Rimbaud « le fou » et Sapeck, expert de la « fumisterie » ou « mystificateur » :

Grojnowski a proposé une définition du fumisme en tant que *philosophie et attitude* annonciatrice de celles des avant-gardes du XX^e siècle³, alors que personne ne s'est attardé sur *la conception du langage sur laquelle repose le fumisme en tant que production de sens*.

Un auteur a bien résumé les enjeux de cette conception : le neurologue Paul Voivenel. Tenant compte du contexte de polémique entre « écoles littéraires⁴ » où a émergé le fumisme, ce dernier installe les bases d'un conflit intellectuel entre l'école dominante (la parnassienne), dont la poésie « appliquait d'instinct » sans la « connaître » l'audition colorée, ou la production de sensations visuelles « éveillées par l'excitation auditive »⁵, et les fumistes⁶. Ces bases sont inséparables d'une vision positiviste, ou

« FUMISTE. *n. m.* (1757 Encycl. ; de *fumer* 1). Celui dont le métier est d'installer ou de réparer les cheminées et tous les appareils de chauffage. *Appeler le fumiste pour un ramonage. Poëlier fumiste. Fumiste industriel.*

- *Fig.* (d'après un vaudeville de 1840, « La famille du fumiste », dont le héros, un fumiste enrichi, se vante de ses bons tours en répétant : « C'est une farce de fumistes »).

Fam. Farceur, personnage peu sérieux. **V. Mystificateur, plaisant** (mauvais), **plaisantin**. *Un joyeux fumiste.* Adjectiv. *Cet élève me paraît un peu fumiste*, il manque de sérieux. **V. Amateur, fantaisiste.**

« ... pour beaucoup de nos grands hommes, ce poète (*Rimbaud*) est un fou ou un fumiste. » (MAUPASS., *Vie errante*, La nuit).

DÉR. – Fumisterie, *n. f.* (1845). Métier de fumiste. *Fig.* (1852, GONCOURT). *Fam.* Tour, plaisanterie de fumiste. **V. Mystification.** *Vous avez été pris à cette fumisterie.*

« Ce Poinsinet était peut-être une espèce de Sapeck, en avance sur son temps, qui, parce qu'il était capable de plus de sang-froid et d'outrance dans la « fumisterie » que ses contemporains, n'a pas été deviné par eux. Mais alors ce sont les mystificateurs qui ont été mystifiés. » LEMAÎTRE, *Impress. de théâtre*, III, p. 120.

ANT. – Sérieux. »

(Robert P., *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1970, t. III, p. 179. Cité dans : Emond P., *La danse du fumiste*, *op.cit.*, p. 153.)

³ Avant d'en obtenir une version plus développée et traduite en français dans *Aux commencements du rire moderne : l'esprit fumiste*, *op.cit.* (1997), cette définition a été publiée en anglais sous la forme d'un article/chapitre (« Hydropathes and Company ») dans : Cate Ph. D. et M. Shaw (éd.), *The spirit of Montmartre : cabarets, humor, and the avant-garde, 1875-1905*, New Brunswick, N.J., Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 1996, p. 95-109. Le lecteur pourra retrouver les extraits de cette philosophie et de cette attitude lors du chapitre 2 et de la conclusion. Pour les attitudes des avant-gardes du XX^e siècle, voir Weisgerber J. (dir.) *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, Budapest, Akadémiai Kiadó, « Histoire comparée des littératures de langues européennes; v. 4-5 », 1984-1986, 2 v.

⁴ Voir Voivenel P., *Littérature et folie; étude anatomopathologique du génie littéraire*, Paris, F. Alcan, 1908, p. 24 et 470-482.

⁵ *Ibid.*, p. 478 et 471.

⁶ Que le neurologue ne nomme pas, et que ses prédécesseurs et contemporains (tant la presse que les scientifiques, notamment les psychiatres) ont vite confondus avec les décadents, tandis que lesdits fumistes, contrairement aux décadents, qui eux formaient une école, se moquaient des « écoles » (romantique, parnassienne, symboliste, décadente) et de leurs « tendances » : « [...] parodies of traditional forms of love

réductionniste, du langage que les fumistes ne tarderont pas de critiquer et qu'il nous faut comprendre afin d'envisager le fumisme en tant que *production de sens*.

Comment une vision positiviste s'articule le langage : Voivenel

Voivenel bricole son argumentation à partir d'un certain Rabier (dont on ignore s'il est psychologue, psychiatre, physiologiste, ou encore, comme on le verra plus loin, mathématicien) et le docteur C. Rossigneux, qui « a publié dans le *Journal de psychologie* un fort bel article sur l'audition colorée et sa valeur esthétique⁷ ».

En s'appuyant sur des études de son temps sur le phénomène de l'audition colorée et sa relation avec la poésie, Voivenel postule, au début du XX^e siècle, en 1908, en reprenant les mots de Rabier, que le langage « n'est pas un symbolisme parfait », car :

... ses mots sont inégalement expressifs. Ainsi, dans la série ouragan, tempête, orage, tourmente, ouragan est le plus expressif, par ses voyelles éclatantes et par ses consonnes qui expriment mouvement violent; tourmente, juste par les voyelles, ne l'est pas par les consonnes **M** et **T**, qui expriment l'immobilité, contradictoire avec l'idée exprimée⁸.

Le langage est un symbolisme imparfait, que l'on peut perfectionner, car il repose sur un conflit entre représentation et suggestion des idées qu'ont énoncé au début des

poetry, such as the Renaissance sonnet, the blazon, or the medieval ballad, précise Olga Anne Dull, were also directed, in genuine *fumiste* spirit, against such major, yet contrary, literary trends as Symbolism and Mysticism, on the one hand, and Positivism and Naturalism, on the other. » (Dull O. A., « From Rabelais to the Avant-Garde: Wordplays and Parody in the Wall-Journal *Le Mur* », dans: *The Spirit of Montmartre: cabarets, humor, and the avant-garde, 1875-1905*, New Brunswick, N.J., Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 1996, p. 228.)

⁷ *Littérature et folie; étude anatomopathologique du génie littéraire, op.cit.*, p. 471.

⁸ *Ibid.*, p. 476-477. C'est l'auteur qui souligne tout en citant C. ROSSIGNEUX.

années 1890 les Parnassiens⁹; conflit jugé inévitable, puisque l'idée « n'est pas entièrement contenue dans le mot » :

L'idée n'est pas entièrement contenue dans le mot, précise Voivenel. Dans les phrases les plus longues et les plus belles, il existe souvent quelque chose de sous-entendu. Lorsque nous écoutons parler, il nous faudrait nous exercer à nous représenter les idées que les mots ne sauraient nous suggérer¹⁰.

Ce n'est cependant pas une raison pour céder à l'argument du « caprice » ou de la « variation » des « photismes » (« les sensations visuelles éveillées par l'excitation auditive ») « suivant chaque individu », argument souvent brandi par la critique (dont le poète François Coppée, comme on le verra lors du premier chapitre) qui sert à invalider la valeur esthétique de l'audition colorée : « Pour nous, avec ROSSIGNEUX, affirme Voivenel, nous ne croyons pas que cette variation soit si marquée qu'on le dit¹¹. » Pour prouver que cette « variation » n'est pas « si marquée qu'on le dit », le scientifique invoque¹², outre l'argument du langage comme symbolisme imparfait, les deux arguments suivants :

1- L'entraînement nécessaire des sujets lié au fait que « la valeur sensorielle d'une lettre peut être modifiée par son voisinage »;

2- Le fait que toute poésie n'est pas « propice » à « l'apparition » de l'audition colorée. Par exemple, « nos écoles romantique, parnassienne et symboliste » sont plus

⁹ Dans un prospectus que nous citerons lors de notre cinquième chapitre; voir « Métamorphoser par le document ».

¹⁰ *Littérature et folie; étude anatomopathologique du génie littéraire, op.cit.*, p. 106.

¹¹ *Ibid.*, p. 476.

¹² *Ibid.*, p. 476-478.

« évocatrices » de « photismes » que « la poésie classique », poésie « d'expression », et la poésie « italienne », « qui emploient de préférence des termes abstraits et généraux », alors que la poésie « contemporaine » en est une « d'impression », et que « ... c'est surtout la rime qui crée l'impression, car « la rime résume et synthétise en quelque sorte le vers entier. » Voilà pourquoi dans la poésie parnassienne « qui, sans connaître l'audition colorée, l'appliquait d'instinct (ROSSIGNEUX), la rime prend une importance considérable. » »

Selon Voivenel – c'est à partir d'ici que l'on peut parler d'une *vision positiviste* qui *s'articule* le langage –, l'audition colorée est « un phénomène de perfectionnement physiologique » que l'on peut « observer sur soi-même » en se faisant « objectif »; la description suivante de ce phénomène nous aidera à comprendre la façon dont on a pu tenter de s'approprier le sonnet « Voyelles » de Rimbaud, sonnet qui nous servira, lors des trois prochains chapitres, de premier exemple fondateur de production fumiste :

Les lettres isolées ou réunies évoquent toujours des sensations visuelles. [Voivenel cite alors Rossigneux :] « Les consonnes s'associent aux impressions de l'ordre spatial (grandeurs, formes, mouvements) et donnent ainsi le dessin de l'impression poétique. Les voyelles, au contraire, évoquent des couleurs et sont à la poésie ce que les couleurs sont à la peinture. »

CONSONNES. – Les Dentales **D, T, Z, S**, sculptent le mot en quelque sorte, le carrent et le délimitent dans l'espace :

Soudain le géant Orion
Ou quelque sagittaire antique,
Du côté du septentrion,
Dresse sa stature athlétique.

LECONTE DE LISLE.

Ombres étiques et funèbres
Ils profilent dans les ténèbres
Leurs dos où saillent les vertèbres.

RAOUL GINESTE.

Les labiales **B, V, P, F**, représentent l'espace, le vague, le lointain. Ces impressions sont opposées à celles que donnent les dentales. Lorsque les labiales sont associées aux deux lettres O et N réunies : ON, il se produit la sensation d'un bruit qui se perd dans le lointain : [...]

[Voivenel cite de nouveau Rossigneux :] « La liquide **M** exprime la série grandeur, majesté, immobilité, magnificence, c'est-à-dire la grandeur au sens propre et figuré. » [...]

La mer calme grondait mélancoliquement.

LECONTE DE LISLE.

Montait dans l'infini vers un brumeux matin.

HUGO.

..... et nemorum increbrescere murmur.

..... magno cum murmure montis.

VIRGILE.

Voyelles. – **O** et **AN** surtout lorsqu'elles [*sic*] sont accompagnées de la lettre **R** évoquent le rouge :

Sous la pourpre flottante et l'airain rutilant,
Au fracas des buccins qui sonnaient leurs fanfares,
Sous le ciel enflammé, l'imperator sanglant.

HÉRÉDIA.

Qu'un gouffre flamboyant rouge comme une forge.

V. HUGO.

U, I expriment le noir, l'obscurité, le silence :

La lune sous la nue errait en mornes flammes.

LECONTE DE LISLE.

..... sinistres et sans bruit,

Écoutaient murmurer les choses de la nuit.

LECONTE DE LISLE.

La lune sur le Nil sinistre et pâle luit.

DE HÉRÉDIA.

A s'associe à la blancheur et au calme, surtout lorsqu'elle est avec **M** :

Angantyr, dans sa fosse étendu, pâle et grave,
Se dresse, et lentement ouvre ses bras blafards.

LECONTE DE LISLE.

[Voivenel cite encore Rossigneux :] « **E**, surtout avec **L** et les labiales, évoque des impressions bleues ou vertes, fraîches, douces, légères, pures, sereines, calmes, pacifiques. »

Le soleil a doré les collines lointaines;
 Sous le faite mouillé des bois étincelants,
 Sonne le timbre clair et joyeux des fontaines.

LECONTE DE LISLE.

Ou exprime le ténébreux, le laid, le malpropre ainsi que **Oi**, **U** accompagnées de « consonnes chantantes et mouillées » :

Il siège en la grande salle, aux murs visqueux,
 Où filtre goutte à goutte une bave qui fume, [noircis,
 Et d'où tombent des nœuds de reptiles moisis.

LECONTE DE LISLE

On a fait des réserves sur la valeur esthétique de l'audition colorée parce que les photismes [ou impressions visuelles] varient suivant chaque individu.

Pour nous, avec ROSSIGNEUX, nous ne croyons pas que cette variation soit si marquée qu'on le dit.

Dans les exemples que nous venons de donner, pour chacun, **O** est rouge, **U** noir, **A** blanc, **F** vert ou bleu... [...]¹³

Tous ces exemples d'une théorie de l'audition colorée, puisés pour la plupart dans la poésie romantique et dans la parnassienne (les deux auteurs les plus cités sont Victor Hugo et Leconte de Lisle), servent une vision positiviste du langage que l'on peut résumer ainsi : *Le langage est un symbolisme qui sera toujours perfectible, car le système de signes à la base du langage conçoit les mots comme « toujours plus nets que toute idée », des touts incapables de contenir « entièrement » les idées¹⁴. Ce débordement ou cet état d'insuffisance est dû au fait que « nous expérimentons souvent en nous l'existence de l'idée indépendamment du signe », bref, que l'idée « n'est pas entièrement contenue dans le mot »¹⁵. Selon Voivenel citant Rabier, comme les mots sont incapables de suggérer (car ils nous obligent à « nous exercer à nous représenter les idées »), il ne peut pas y avoir « d'union absolument nécessaire entre le mot et l'idée » :*

¹³ *Ibid.*, p. 472-476.

¹⁴ « Les mots sont toujours plus nets que toute idée. Chaque mot est un tout et occupe une place nettement délimitée. » (*Ibid.*, p. 107.)

¹⁵ *Ibid.*, p. 105-106. Voivenel cite alors Rabier.

Comme l'idée peut exister sans le mot, le mot existe sans l'idée; il nous arrive souvent de lire toute une page sans penser aux choses exprimées. Ceci prouve encore qu'il n'y a pas d'union absolument nécessaire entre le mot et l'idée¹⁶.

Pour ne pas que la mobilité des idées limite le langage à un simple jeu de remplacements ou de substitutions de mots (puisque'il n'y a pas d'« union absolument nécessaire »), Voivenel définit le langage comme une « cause de clarté » qui, d'une part, « impose » sa double « forme » (analytique et synthétique)¹⁷ et, d'autre part, « fixe » les « distinctions » et « conserve les idées abstraites »; ce rôle de socle, de point de départ, *de* « cause » qui « fixe » - rôle qui servira de présupposé au raisonnement de la réception du sonnet rimbaldien « Voyelles », production fumiste jugée exemplaire – va de pair avec ceux de relais de l'imagination et d'« intermédiaire » entre deux pensées¹⁸, afin de faciliter le « maniement » des idées.

Pour Voivenel, le « maniement » des idées n'est possible que lorsqu'on remplace l'idée par la lettre, car ce n'est qu'ainsi que l'on peut « se débarrasser d'images parfois encombrantes que l'on retrouve, à l'occasion, tracées sur le papier¹⁹ ». Les images que contiennent les idées sont de cette manière annulées au profit du mot, qui garantit la rapidité des « opérations de la pensée » :

¹⁶ *Ibid.*, p. 106.

¹⁷ « Le langage est d'abord une cause de clarté parce qu'il impose sa forme *analytique* à la pensée (exemple du sauvage qui ayant vu un animal, pour le dépeindre à un autre indigène, doit indiquer sa forme, sa démarche, sa longueur, sa couleur, etc.). / Le langage est encore une cause de clarté parce qu'il impose à la pensée sa forme *synthétique* : « Les mots généraux ne sont que des collections d'idées. » » (*Ibid.*, p. 107. C'est Voivenel qui souligne.)

¹⁸ « Le langage fixe les distinctions faites et conserve les idées abstraites : « On peut penser à la couleur et à la saveur, dit JANET, sans la solidité; mais, au-delà de ces abstractions élémentaires et très peu nombreuses, l'esprit ne peut plus faire un pas sans le langage; là où l'imagination est impuissante, c'est lui qui en prend la place. » / Le langage est, en outre, l'intermédiaire entre deux pensées : « Les paroles ne sont pas moins des marques pour nous que des signes pour les autres, comme pourraient l'être les caractères des nombres ou de l'algèbre. » (LEIBNITZ.) » (*Ibid.*, p. 107-108.)

¹⁹ *Ibid.*, p. 108-109.

Le langage facilite le maniement des idées, non en subsistant [*sic*] le mot à l'image, car sans image pas de pensée, mais en substituant, dans une certaine mesure, le mot à l'idée, comme par exemple dans les opérations mathématiques, opérations qui seraient impossibles si on ne remplaçait l'idée par la lettre. De même parfois dans les raisonnements ordinaires : « Supposons, écrit RABIER, que H égale l'idée d'Homme, P = Pierre, M = Mortel. Pour raisonner, il me suffit de dire : tout H est M; or, P est H; donc P est M. A la fin de l'opération seulement, je restitue à P et à M leur valeur; il vient : Pierre est Mortel. »²⁰

En adoptant comme règle que l'idée doive être « remplacée » par la lettre (il projette ainsi le système inductif – on prouve par induction, « à la fin de l'opération seulement » – sur le système des formules), Voivenel conçoit la pensée et ses « raisonnements ordinaires » comme (et en fonction d') un calcul mathématique, un calcul qui est en soi un système – alors que le calcul de lettres et le calcul numérique normal forment deux systèmes différents. En induisant certains raisonnements à la manière de certaines « opérations mathématiques », ce calcul-système empêche toute contradiction de s'extérioriser au moyen d'idées. La pensée doit alors créer un *effet* de clarté identique à celui des opérations mathématiques : la pensée est, rappelons-nous, *cause* de clarté. Autrement dit, la pensée *induit en clarté*. L'effet créé doit transcender la matière – les images « parfois encombrantes » tracées sur le papier que font naître les idées –, et c'est par le mot ou la lettre que cette transcendance – ou plutôt ce détachement de l'opérateur face à la matière sur laquelle il opère – est rendue possible.

Tributaire de la « théorie » des peintres impressionnistes (Signac et Pissarro, pour ne nommer que les principaux), théorie selon laquelle la « matérialité » des couleurs produisent des effets, et que ces effets « peuvent conforter ou modifier la représentation du sujet », et s'inspirant du « traité » de Chevreul *De la loi du contraste des couleurs*

²⁰ *Ibid.*, p. 108.

selon lequel deux couleurs complémentaires « s'exaltent et deviennent plus intenses quand elles sont juxtaposées, alors qu'elles s'annihilent si elles sont mélangées pigmentairement »²¹, ce raisonnement est conscient de la matérialité des couleurs comme des caractères écrits, qui, lorsque parlés, peuvent bouleverser nos habitudes perceptuelles.

Quelqu'un se moquera de ce raisonnement et de la théorie impressionniste avant Rimbaud. On retrouve, en 1862, quelques années avant que Rimbaud écrive « Voyelles » (en 1871)²², une première réplique fumiste de la conception du langage de Voivenel : « Tristapatte, le musicien des sourds », du poète et journaliste Ernest d'Hervilly (1837-1903). Comme on a pu le constater, cette conception, en posant les raisonnements comme les opérations d'un « objectif », d'un observateur qui réduit au minimum les variations de sens, fait du langage un moyen pour ne rien dire, sinon pour ne faire constater au lecteur que telle lettre « égale » tel nom et « restituer » des « valeurs » : « « Supposons, écrit RABIER, que H égale l'idée d'Homme, P = Pierre, M = Mortel. Pour raisonner, il me suffit de dire : tout H est M; or, P est H; donc P est M. A la fin de l'opération seulement, je restitue à P et à M leur valeur; il vient : Pierre est Mortel. » ».

Dans « Tristapatte »²³, l'auteur tourne en dérision l'esprit positiviste qu'illustre le raisonnement de Rabier cité par Voivenel; on assiste alors au raisonnement d'un esprit qui, parodiant le mouvement vers la vérité de la preuve par induction, une vérité

²¹ « Selon Chevreul, les trois couleurs primaires (bleu, rouge et jaune), mélangées les unes aux autres, forment trois couleurs binaires, chaque couleur binaire étant complémentaire de la primaire qui n'entre pas dans sa composition; le vert est ainsi complémentaire du rouge, le violet du jaune et l'orangé du bleu. Chaque couleur tend ainsi à colorer de sa complémentaire l'espace environnant. *La loi du contraste simultané établit que deux complémentaires s'exaltent et deviennent plus intenses quand elles sont juxtaposées, alors qu'elles s'annihilent si elles sont mélangées pigmentairement.* » (Nordmann J.-T., *Taine et la critique scientifique*, Paris, PUF, « écrivains », 1992, p. 363. C'est nous qui soulignons.)

²² Nous adoptons l'avis du professeur Michael Pakenham dans : Lefrère J.-J. et M. Pakenham, *Cabaner, poète au piano*, Paris, L'Échoppe, 1994, p. 95-96, note n° 120.

²³ Paru dans le *Diogène Dimanche* du 28 septembre 1862. Texte communiqué à Lefrère et Pakenham par le spécialiste Claude Zissmann.

temporelle (que l'on retrouvera dans le second vers du sonnet rimbaldien « Voyelles » : comparer le « ..., donc, avec un peu de patience... » de l'extrait ci-dessous et le « Je dirai *quelque jour* vos naissances latentes : » de Rimbaud au « *A la fin* de l'opération seulement, je restitue à P et à M leur valeur... » de Rabier), et le modèle de l'(exercice d')audition colorée (par associations de sensations auditives et visuelles), « réduit poliment au néant » un système de représentation (les notes du solfège : do, ré, mi, fa, sol, la, si) par un autre (les couleurs : violet, indigo, bleu, vert, jaune, orange, rouge) :

La gamme a sept notes, l'arc en ciel a sept couleurs, les nuances correspondent aux tons, donc, avec un peu de patience, violet, indigo, bleu, vert, jaune, orange, rouge, réduiront poliment au néant, do, ré, mi, fa, sol, la, si.

Cette réduction, qualifiée ironiquement de polie par d'Hervilly, tourne au non-sens lorsque l'auteur veut faire croire au lecteur qu'il peut reconstruire un paysage complet en entendant tout simplement des noms de couleurs juxtaposés – comme Voivenel, d'Hervilly se souvient alors de la loi de Chevreul; on peut lire nos deuxième, troisième et quatrième chapitres à l'aune de l'idée de contraste simultané, qui s'étend à la relation entre signes de la poésie et signes de la peinture – :

Vert, vert, cendre verte, vert jaune, vert de vessie, vert pâle, vert véronèse, carmin, brun Van Dyck, bleu de Prusse, outremer, céladon, cendre bleue, vermillon, jaune de Cologne, jaune d'or, terre de Cassel, vermillon, ocre rouge, vert, vert véronèse, vert de vessie.

- Vous voyez une grande plaine, le gazon foisonne, émaillé de coquelicots, de paquerettes et de bleuets; quelques pissenlits se glissent dans le champ. Nous sommes à la campagne; les oiseaux gazouillent.

Voivenel visait pourtant à décrire la poésie « contemporaine », « une poésie d'impression²⁴ », tandis que d'Hervilly avait vraisemblablement entendu (avant Rimbaud et les autres fumistes des années 1870-1880) : « impressionniste ».

La théorie de la pensée et du langage de Voivenel vise à définir un nouvel esprit littéraire. Le scientifique définit ce nouvel esprit au moyen de ce que serait « la » position du littéraire, ou plutôt *du poète de l'audition colorée comme littéraire supérieur ou génie littéraire*. Pour lui, c'est en occupant la position détachée²⁵ d'« objectif » qui sait s'adapter aux (légères) variations des « photismes » (des « sensations visuelles éveillées par l'excitation auditive ») que « certains poètes » affirment « leur supériorité sur nous »²⁶. Ce qui signifie également que c'est en se détachant de la matière, de ce qui fait d'un texte un « document » (un texte dont le sens ne peut être fixé ou arrêté définitivement), que l'on est un littéraire supérieur, un littéraire qui se distingue de la masse des littérateurs et des non-littérateurs.

On aura compris que pour les fumistes, *faire du fumisme*, c'est provoquer le retour du texte en tant que matière, ou document, qui a été refoulé; que les documents fumistes, à commencer par le texte de d'Hervilly de 1862 cité plus haut et, comme nous le verrons, le sonnet « Voyelles » de Rimbaud (1871), sont le pendant au génie littéraire objectif de Voivenel, et encouragent à voir le fait littéraire comme un fait « flexible, difficilement formalisable », situé entre le « sentir » et le « savoir », un type de fait propre aux

²⁴ *Littérature et folie; étude anatomopathologique du génie littéraire, op.cit.*, p. 477.

²⁵ Ou désinvolte à la manière d'un Baudelaire, qui, comme on le verra au cours du deuxième chapitre, « Démystifier le fumisme », est vu comme « l'apôtre de la sensation » et le pionnier de la « théorie » des « sensations associées » ou des « correspondances ».

²⁶ Voivenel P., *Littérature et folie; étude anatomopathologique du génie littéraire, op.cit.*, p. 472.

premières études comparatistes (années 1920), études contemporaines de celles de Voivenel (1908)²⁷.

Pour Voivenel ainsi que pour la réception du fumisme, la production littéraire ne semble pas pouvoir sortir des ornières d'une signification symbolique qui, bien que se sachant imparfaite, perfectible, s'impose le devoir de colmater les brèches, de rendre objectif (tel est le travail de l'« objectiveur »), de définir en fonction d'un monde dont les lois sont des lois physiques, ce qui cause les glissements de sens et empêche les arrêts qui sont autant de « jugements de perception ». Alors que la matière que Voivenel tente de contrôler sous forme de réduction à une opération mathématique rapide est cela même qui constitue toute production fumiste – *le document fumiste*, un concept nouveau, ce vers quoi la présente thèse concourt et que l'on définira en dernière instance (chapitre 5 et conclusion).

Nous verrons au cours de la présente thèse qu'un document n'est pas ce que la critique – c'est-à-dire celle de l'époque des premiers fumistes (années 1880-1890), mais aussi, celle des vingt dernières années (années 1980-2000) – appelle communément des « fumisteries ». Associant le fumisme à des groupes de « mystificateurs » de Belgique et de France qui ont profité du déclin des Salons de peinture et de l'« expansion » des théories esthétiques émergentes, alors que les deux pays jouaient l'un pour l'autre un rôle de stimulant durant les années 1870 et 80, puis étendant l'acte de mystification (ou plutôt de désacralisation de l'art) à la poésie décadente pour la limiter à la France à partir du

²⁷ « La littérature comparée, fondée dans les années 1920, se réclame également d'un fait littéraire flexible, difficilement formalisable (*Précis*, p. 34). » (Aron P., dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, « Quadrige », 2004, p. 224.)

milieu des années 1880²⁸, la critique envisage les fumisteries comme des textes, ou plutôt des mécanismes textuels (ou linguistiques), qu'on analyse sans se préoccuper du travail sur le lecteur par la matière – par cela même qui, faisant travailler le sens, modifie notre rapport aux choses et aux objets et, par conséquent, nous oblige à reconfigurer notre psyché. Ainsi, pour reprendre les expressions de l'écrivain et journaliste « décadent » Anatole Baju cité en exergue du présent avant-propos, la critique ne peut concevoir le fumiste comme un être *pleinement conscient* (du fumisme) : les fumistes sont fumistes, font du fumisme, « sans le savoir » complètement.

Ce postulat d'une inconscience est très utile à une critique demeurée fidèle à la première critique du fumisme (années 1880-90) – critique qui se veut la plus scientifique ou la plus « objective » possible; qui accuse les individus et les groupes qui n'envisagent pas la littérature comme une science de ne pas assez « prendre au sérieux » ses contemporains, et qui croit par ailleurs que, pour prendre au sérieux ses contemporains, il faut être d'emblée sérieux et le rester, ne jamais faire rire ou chercher à faire rire, rester dans le domaine du *conscient*, du *contrôlable* ou du réductible à une théorie par la

²⁸ Moins connus, les mystificateurs belges étaient nommés « zwanzeurs (littéralement : mystificateurs) », et ont créé une « mouvance satirique » dans laquelle se sont inscrits plusieurs groupes fumistes parisiens, dont le groupe des peintres non professionnels dits Incohérents qui ont organisé des salons d'exposition de peintures de 1882 à 1893 : « L'Incohérence s'inscrit dans la mouvance satirique de son temps, fait remarquer Catherine Charpin. On trouve ainsi trace d'un salon analogue groupant des parodies de tableaux connus, organisé par Louis Ghémar en 1870 à Bruxelles. Les zwanzeurs (littéralement : mystificateurs), en Belgique toujours, avaient aussi compris l'intérêt de donner des cimaises et des piédestaux à la satire. Stimulés par la réussite de leurs confrères parisiens et dans de pareils buts charitables, ils exposeront sous des surnoms invraisemblables des œuvres très incohérentes : une peinture tachiste, une peinture giratoire sans doute réversible, une sculpture nutritive, une peinture au cold-cream, ainsi que des monochromes. Très proches des zwanzeurs par l'esprit, les incohérents leur prêteront d'ailleurs des œuvres pour leur première exposition en 1885 [...]. Mais l'Incohérence se maintiendra plus de 10 ans sur le devant de la scène parisienne, alors que l'art zwanze restera un phénomène marginal. En cela elle est unique en son genre. / Situés à la charnière de deux siècles, incohérents et zwanzeurs vivent la rupture progressive entre modernité et académisme. Le Salon était alors en déclin, les théories esthétiques nouvelles en pleine expansion. [...] Les frontières sont aussi parfois perméables et les groupes jouent les vases communicants. L'Incohérence a prêté des œuvres aux zwanzeurs belges en 1885. [...] » (Charpin C., *Les Arts Incohérents (1882-1893)*, préf. F. Caradec, Paris, Éditions Syros Alternatives, 1990, p. 79 et 101.)

science. C'est une telle critique qui sera mise en scène dans la présente thèse et que nous voulons remettre en question au nom d'une recherche plus adaptée au phénomène du fumisme.

Avant de se familiariser à l'instant à la période durant laquelle a émergé le fumisme, « le moment fumiste » (années 1860-80), et au lieu principal (Paris; et, dans Paris, Montmartre) auquel se rapporte ce moment²⁹, il faut comprendre que la vision positiviste du langage dont nous venons de parler a engendré une vision de l'art qui précède ce que le penseur allemand Walter Benjamin a appelé, dans les années 1930, « l'ère de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art » (autrement dit : la production fumiste contient les germes de cette « ère »), et que cette vision – *une vision positiviste de l'art* ancrée dans une mode (l'audition colorée) qui explicite une théorie en vogue (celle dite impressionniste que l'on retrouve dans la loi des contrastes simultanés de Chevreul) et qui fait se pénétrer divers arts (il sera question de la poésie, de la peinture et du cinéma), de la seconde moitié du XIX^e siècle à aujourd'hui – informe le (décor du) conflit intellectuel qui anime les fumistes et dont il sera question à l'instant.

²⁹ Certes, le fumisme de Paris et de Montmartre (reconnu par Cate et Shaw ed., 1996, notamment; voir le début du présent avant-propos) est précédé de peu par la Belgique avec ses monochromes – ceux de Louis Ghémar dès 1870 et ceux des années 1880 issus de l'art « zwanze », des peintres dits « zwanzeurs ». Cependant, notre ambition n'est pas celle d'un historien littéraire; et, comme le fait remarquer l'historien de l'art Denys Riout, lesdits zwanzeurs ne viennent pas du même milieu que les Incohérents, qui eux n'ont « recruté » aucun « peintre conservateur », mais, en revanche, beaucoup de caricaturistes « et autres amuseurs professionnels »; nos quatrième et cinquième chapitres de même que notre conclusion, qui citent souvent les caricaturistes André Gill et Émile Cohl, sont d'ailleurs orientés par une « économie du rébus » que l'on retrouvait dès les années 1860 dans les caricatures parisiennes de Gill : « Au lieu de rire de tout [comme les Incohérents parisiens qui utilisent le monochrome, dont Alphonse Allais], les zwanzeurs, recrutés moins parmi les caricaturistes et autres amuseurs professionnels que parmi les peintres conservateurs, dirigeaient l'essentiel de leurs attaques contre l'art moderne. » (Riout D., *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Paris, Gallimard, « folio essais », 2006, p. 324-325, éd. revue et augmentée. Nous soulignons.)

Chapitre 1

Introduction au cœur du moment fumiste

« Je dirai quelque jour vos naissances latentes : »

Arthur Rimbaud, « Voyelles », deuxième vers

Décor d'un conflit intellectuel: Coppée/Rimbaud

En janvier 1892, le poète parisien François Coppée, publié par l'éditeur des « poètes Parnassiens », Alphonse Lemerre, publie un manifeste sous forme de ballade : « Ballade pour défendre la doctrine des poètes Parnassiens ». Dans la seconde strophe (vers 9 à 16), Coppée met en vedette le poète Arthur Rimbaud et l'un de ses poèmes, le sonnet intitulé « Voyelles » :

1 Mon esthétique, la voici.
 2 Les bons maîtres, je les honore.
 3 Qu'un art nouveau se lève aussi,
 4 Je saluerai le météore.
 5 Pourtant, dans les vers – que j'adore –
 6 Je veux, criminel endurci,
 7 Rythme franc et rime sonore.
 8 Les vieux Parnassiens sont ainsi.

 9 Rimbaud, fumiste réussi,
 10 Dans un sonnet que je déplore,
 11 Veut que les lettres O, E, I

12 Forment le drapeau tricolore.
 13 En vain le décadent pérore,
 14 Il faut sans «mais», ni «car», ni «si»
 15 Un style clair comme l'aurore :
 16 Les vieux Parnassiens sont ainsi.

17 Certains « jeunes » de ce temps-ci
 18 Me voudraient voir – point ne l'ignore –
 19 Tressant des chaussons à Poissy
 20 Ou mis en bière avec du chlore,
 21 Pour les vérités que j'arbore.
 22 Mais je proteste, Dieu merci !
 23 Et j'offre aux fous mon Ellébore.
 24 Les vieux Parnassiens sont ainsi.

ENVOI

25 Le Symbolisme nous dévore,
 26 Prince. N'en ayez point souci.
 27 Il est des poètes encore.
 28 Les vieux Parnassiens sont ainsi.³⁰

Voici le sonnet visé, composé vers l'été 1871 :

1 A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
 2 Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
 3 A, noir corset velu des mouches éclatantes
 4 Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,
 5 Golfes d'ombre ; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
 6 Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;
 7 I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
 8 Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;
 9 U, cycles, vibrations divins des mers virides,
 10 Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
 11 Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;
 12 O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
 13 Silences traversés des Mondes et des Anges :
 14 - O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !³¹

³⁰ Coppée F., *Sonnets intimes et Poèmes inédits*, Paris, Alphonse Lemerre, s.d., vol. 3, p. 315-316. Cette ballade sera republiée dans les *Annales littéraires*, le 15 mars 1893.

³¹ Murphy S. éd., *Œuvres complètes d'Arthur Rimbaud*, Paris, Champion, 1999, t. I, p. 579.

La deuxième strophe (vers 9 à 16) de la « Ballade » de Coppée met en scène un conflit intellectuel. Ce conflit est à la base de notre projet, qui cherche à cerner la pratique fumiste au sein de la période qui la contient, « le moment fumiste » (années 1860-80). Arrêtons-nous sur les vers où apparaît l'essentiel de la critique de Coppée du sonnet de Rimbaud (9-13) :

Rimbaud, fumiste réussi,
 Dans un sonnet que je déplore,
 Veut que les lettres O, E, I
 Forment le drapeau tricolore.
 En vain le décadent pérore,

Pour Coppée, la vision annoncée dès le premier vers de « Voyelles » sous forme d'exercice d'audition colorée (association d'une couleur à un son-lettre) :

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,

est une vision inférentielle et construite : les lettres O, E, I « Forment » le drapeau tricolore parce que O est bleu, E est blanc et I est rouge, comme les couleurs qui composent le drapeau tricolore. Le « vieux Parnassien » en déduit que les voyelles du sonnet de Rimbaud construisent, visent à nous faire rappeler le drapeau tricolore (la déduction, comme l'induction, est une forme d'inférence).

Écrivant une ballade « pour la défense de la doctrine » des poètes « Parnassiens », dont lui-même, Coppée croit justifier sa croyance ou son patriotisme (le tricolore est un symbole de la patrie française) en référant à une image « physique », alors qu'il renvoie à une image « mentale », une image issue du travail de la mémoire.

Le locuteur de « Voyelles », quant à lui, ne se « réfère » à aucune réalité particulière; on n'a qu'à relire le deuxième vers du sonnet pour s'en convaincre :

Je dirai quelque jour vos naissances latentes :

Le problème se pose pour nous de la façon suivante :

Ce locuteur peut-il faire référence à quelque chose s'il ne peut *dire* que *quelque jour*, à un moment donné encore indéterminé, les *naissances latentes* qui appartiennent non pas à lui-même mais à des voyelles?

Les vers qui suivent (3-14) « représentent »-ils quelque chose? Ou alors est-ce une simple expérience de l'espace visuel conçue sans le son? Le sonnet montre, met en scène, des *lettres-voyelles*, et non des *sons-voyelles* : il semble que « Voyelles » soit bien une expérience de l'espace visuel sans son. Et comme dans l'espace visuel, par opposition à l'espace « physique », dans « Voyelles », il n'y a pas de « propriétaire³² » : les naissances appartiennent non pas au sujet mais aux voyelles – il est question de « vos naissances latentes ». Peut-on parler de « représentation » dans un espace qui ne soit pas *physique*? Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il y a contestation de la *mimésis*.

Et que *peut-on dire* quand on dépend de sa propre mémoire?

Produisant de façon automatique, sans nous, malgré nous, des images *mentales*, la mémoire ne peut faire d'erreur : on ne peut découvrir ces erreurs et se justifier, inférer de quelque cause que ce soit, parce que la temporalité de la mémoire est, contrairement au temps *physique*, sans « direction », et n'a pas la longueur du discours qui se déroule dans

³² « L'espace visuel, par essence, n'a pas de propriétaire. » (Wittgenstein L., *Remarques philosophiques*, R. Rhees éd. posthume, J. Fauve trad., Paris, Gallimard, « Tel », 1975, 1^{re} éd. 1964, p. 97.)

le temps, ordinaire, *physique*, de notre perception; comme le note le philosophe Wittgenstein : « ... in a certain *sense* the [mental] image is both present and past³³ ».

Sans direction et ne se déroulant pas dans le temps « physique », le temps de la mémoire empêche de produire un « discours » - tout discours étant « un exposé d'idées d'une certaine longueur³⁴ » - et donc, de conclure tout discours « physique » (qui se déroule dans l'« ordre » du « monde physique », pour traduire librement les termes employés par Wittgenstein³⁵). Pour cette raison, Rimbaud est pour Coppée comparable au décadent qui « pérore en vain » :

En vain le décadent pérore,

Coppée associe « Rimbaud, fumiste réussi », Rimbaud l'auteur du sonnet « Voyelles », au « décadent » qui pérore en vain comme beaucoup de journaux des années 1880. Dans un article de novembre-décembre 1887 tiré de *La Nouvelle Revue*, qui postule que le « fameux sonnet des voyelles » « fut le premier manifeste de l'école symbolique » (« symboliste », en fait), le sonnet de Rimbaud acquiert un statut particulier en faisant passer son auteur pour un hérétique qui a échoué dans ses « expériences » parce qu'il ne tient pas compte des lois de la physique³⁶. Selon l'auteur du même article, Maurice Peyrot, l'invention du poète Ghil, la « chose » nommée « *L'instrumentation parlée ou l'audition colorée* », recueillie « sous [le] titre quelque peu prétentieux :

³³ Wittgenstein L., *The Big Typescript TS 213*, C. Grant Luckhardt and Maximilian A. E. Aue, éd. et trad., Édition bilingue Allemand-Anglais, Manhattan, Blackwell Publishing, 2005, « 42. Can One Use the Word "Red" to Search for Something Red? Does One Need an Image, a Memory-Image, for This? Various Searching-Games. », p. 363e-365e.p. 137e-138e. C'est Wittgenstein qui souligne.

³⁴ De Villiers M.-É., *Multi-dictionnaire de la langue française*, Montréal, Québec-Amérique, 1997, 3^e éd., p. 473.

³⁵ Dans le *Big Typescript* cité plus haut.

³⁶ Peyrot M., « Symbolistes et décadents », *La Nouvelle Revue*, novembre-décembre 1887; article cité dans Lefrère J.-J., *Rimbaud le disparu*, Paris, Buchet/Chastel, 2004, p. 104 (page non numérotée).

« *Traité du Verbe*. » », aurait « effacé l'hérésie » de Rimbaud, car le « célèbre sonnet contenait des erreurs choquantes qui indignaient la vision de M. Ghil »³⁷.

Cette interprétation du sonnet de Rimbaud, inséparable des expériences ghiliennes, est celle de la plupart des journaux des années 1880 et 90, et fait de Rimbaud comme de Ghil l'auteur d'une esthétique de l'audition colorée. En 1959, Bruce Morrissette rapporte qu'en effet, entre la sortie du *Traité du Verbe* de René Ghil en 1886 et le livre de Vigié-Lecocq intitulé *La Poésie contemporaine* publié en 1896, il est question de « l'« esthétique » de *Voyelles* »³⁸. En 1961, un contemporain de Morrissette, le comparatiste René Étiemble, affirmera, à partir d'une liste de quatre « certitudes » sur le phénomène de l'audition colorée, que la fameuse esthétique est « impossible » :

... on ne saurait en aucune façon fonder une esthétique sur un phénomène que les médecins de la fin du XIX^e siècle nous disent plutôt rare et strictement soumis au caprice du sujet; [...] à supposer que, nonobstant cette évidence, un poète formule son esthétique de l'audition colorée, celle-ci ne peut consister qu'à grouper dans un vers, indépendamment du sens des mots et de la couleur des objets qu'ils connotent, le plus grand nombre de syllabes contenant une voyelles correspondant à la couleur qu'il s'agit d'évoquer; [...] cette audition colorée ne saurait en aucune façon se modeler sur les quelques voyelles que connaît aujourd'hui la graphie du français; puisque, par définition, le phénomène de « l'audition colorée » appartient à l'acoustique, à supposer qu'il s'avère, il ne pourrait qu'associer couleurs et *sons-voyelles*; non, ainsi qu'on fait, couleurs et *lettres-voyelles*. [C'est Étiemble qui souligne.] [...] étant donné la graphie tout aberrante du français, toute esthétique est chez nous impossible qui prétend associer des couleurs à des lettres-voyelles³⁹.

On comprend mieux à présent pourquoi, critiquant le fameux sonnet, la « Ballade » de Coppée de 1892 commence par

³⁷ *Ibid.*, p. 130-131.

³⁸ *La bataille Rimbaud. L'Affaire de La Chasse spirituelle*, Paris, A.G. Nizet éd., 1959, p. 24-25.

³⁹ « Rimbaud-les-voyelles », dans Étiemble R., *Le mythe de Rimbaud : structure du mythe*, Paris, Gallimard, « NRF », 1961, p. 75-88, p. 80-81.

Mon esthétique, la voici.

et pourquoi cette esthétique est rapprochée de celle du « décadent » (v. 13) et de son jumeau « Symboliste » (v. 25).

Cette vision, qui véhicule la croyance selon laquelle « Voyelles » relèverait d'une *expérience* faite à partir du phénomène de l'audition colorée, néglige la temporalité propre au fameux sonnet. Cette temporalité, qui est celle de la mémoire et des « phénomènes visuels » - ici un phénomène visuel sans son, qui n'« appartient » donc pas à l'acoustique (Étiemble) -, l'exclut du paradigme des jugements de perception critiques, jugements axés sur les critères de « temps physique », d'« erreur » et de « discours ». Comme nous le verrons au cours de la présente thèse, il faut plutôt parler, avec le sémioticien Charles Sanders Peirce⁴⁰, de « jugements de perception » et de « flux d'inférences », eux aussi « acritiques mais jamais ultimes ». C'est pour avoir ignoré ces différences que la critique littéraire et scientifique a condamné, tant au XX^e qu'au XIX^e siècle, le « caprice du sujet⁴¹ » de l'audition colorée et la variation des déterminants de ce phénomène lié au « génie littéraire », les « photismes⁴² ».

En réalité, il faut prendre « Voyelles » non pas comme une expérience scientifique et/ou littéraire, mais comme un « calcul » qui fait appel aux ressources de la poésie lyrique. Comme en témoigne l'extrait suivant, auquel nous reviendrons souvent, un autocommentaire du sonnet très fameux où Rimbaud affirme qu'il invente la couleur des

⁴⁰ Nous nous référerons alors à l'ouvrage collectif suivant, dirigé par C. Chauviré : *Dynamiques de l'erreur*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, « Raisons pratiques », 2009, p. 83-110.

⁴¹ « Rimbaud-les-voyelles », dans Étiemble R., *Le mythe de Rimbaud...*, *op.cit.*, p. 78.

⁴² Ou ce que le neurologue Paul Voivenel appelle « les sensations visuelles éveillées par l'excitation auditive » : Voivenel P., *Littérature et folie; étude anatomopathologique du génie littéraire*, Paris, F. Alcan, 1908, p. 476.

voyelles afin d'« inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre⁴³, à tous les sens », ce calcul repose sur l'invention de la couleur des voyelles :

J'inventai la couleur des voyelles! – *A* noir, *E* blanc, *I* rouge, *O* bleu, *U* vert. – Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction⁴⁴.

Basé sur un réglage (« Je réglai ») de « la forme » et du « mouvement » « de chaque consonne » et sur des « rythmes instinctifs », le calcul rimbaldien de la couleur des voyelles peut être rapproché du mélange de couleurs avec une roue des couleurs. Ce mélange donne lieu à un *calcul* en ce que, dans un calcul, contrairement à ce qui se passe dans le cas d'une expérience⁴⁵, nous pouvons nous limiter aux transitions de couleurs qui sont vues (« ... what I mean here is a transition that's *seen*. ») : c'est Wittgenstein qui souligne⁴⁶); que l'on pense au dernier tercet de « Voyelles », où la couleur associée à la lettre « O », le bleu, est modifiée aussitôt, on ne sait pourquoi, en violet (v. 14) :

- O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !

Dans le calcul de Rimbaud, les couleurs sont des roches qui peuvent être déplacées : les relations qu'elles expriment ne sont pas immuables; elles peuvent être exprimées à volonté.

⁴³ On retrouve une expression semblable à celle qui apparaît dans le deuxième vers du sonnet : « quelque jour ».

⁴⁴ « Délires II. Alchimie du verbe », *Une saison en enfer* (1873; 1^{re} éd. : 1901), dans *Rimbaud/Œuvres complètes*, Antoine Adam éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 106.

⁴⁵ Une expérience est une occasion d'« étudier », d'« observer » ou de « contrôler une hypothèse » ou les régularités d'un phénomène qu'on provoque. Nous nous inspirons de la définition du mot « expérience » contenue dans *Le Robert dictionnaire pratique de la langue française*, Paris, Éditions France Loisirs, 2002, p. 662.

⁴⁶ *The Big Typescript TS 213, op.cit.*, « 100. Colours and the Mixing of Colours. », p. 342e-343e.

Qu'est-ce qui caractérise cette « expression à volonté »?

Dans un mélange des couleurs, il n'y a pas de « couleurs pures » pouvant être « définies » « sans ambiguïté » (« unambiguously »), car il n'y a pas de « milieu » (« Here there is no such thing as “in the middle” »); et comme toute modification est arbitraire (« ... that would be completely arbitrary... »), et comme ce caractère d'arbitraire est augmenté quand, comme l'auteur de « Voyelles », on prend le mélange obtenu comme un mélange de couleurs primaires (« where mixed colours are taken as primary... »), nous pouvons jouer au mélange des couleurs à volonté, sans arrêt (« ... I could pick out mixed colours at will... »); Wittgenstein :

I can say of two different shades of orange that I have no reason to say of either that it lies closer to red than to yellow. – Here there is no such thing as “in the middle”. – Conversely, I can't see two different reds and be in doubt whether one of them, and which one, is pure red. Pure red is simply a point, but the middle area between yellow and red isn't.

[...]

[...] To say of a colour that it is situated between red and blue doesn't define it sharply (unambiguously). To define the pure colours *unambiguously* I would have to say that they are situated between certain mixed colours. [...]

We say that a colour can't be situated between greenish-yellow and bluish-red in the same sense as between red and yellow, but we can only say that because in this case we can discern an angle of 45 degrees; because we see *points* of yellow, and red. But there's no discerning this in the other case – where mixed colours are taken as primary. So here we could never be certain, so to speak, whether or not the mixture is still possible. To be sure, I could pick out mixed colours at will, and stipulate that they form an angle of 45 degrees, but that would be completely arbitrary [...]⁴⁷.

Voyant que Rimbaud cultive une ambiguïté lui donnant le pouvoir d'un mouvement infini selon sa volonté, nous ne pouvons que donner raison à Coppée de souligner que Rimbaud « Veut » « que les lettres O, E, I / Forment le drapeau tricolore ».

⁴⁷ *Ibid.*, p. 344e-345e.

L'ambiguïté que cultive Rimbaud à partir du mélange de quelques couleurs primaires (rouge, bleu et vert) rend le concept de « cohérence » glissant.

D'une part, Rimbaud adopte un comportement différent de celui de Coppée face au concept de cohérence : ce dernier, au lieu d'axer comme Rimbaud sur le caractère relatif de la cohérence, est un « lecteur-évaluateur » : il s'intéresse à ce qui manque, aux « bris ou imperfections de la continuité »⁴⁸.

D'autre part, le sonnet « Voyelles » nous plonge dans le temps des phénomènes visuels, temps qui ne coïncide pas avec notre expression physique habituelle et que Wittgenstein qualifie de « *specious present* ». Il nous plonge dans un présent que l'on peut qualifier de « trompeur » parce qu'il a les « apparences de la vérité »⁴⁹. N'ayant que les « apparences » de la vérité, comme un raisonnement, il peut être qualifié de « fallacieux⁵⁰ », il est « sans valeur⁵¹ ». Un tel présent est hors du temps : il « comporte le temps », mais « n'est pas dans le temps »; alors que le langage, lui - c'est ce qui fait dire à Coppée que Rimbaud le décadent « pérorer en vain » -, « se déroule selon le temps » :

N'est-ce pas cela : le phénomène (*specious present*) comporte le temps, mais n'est pas dans le temps?
 Sa forme est le temps, mais il n'a aucune place dans le temps.
 Alors que le langage se déroule selon le temps.

⁴⁸ Voir Pepin L., *La cohérence textuelle. L'évaluer et l'enseigner. Pour en savoir plus en grammaire du texte*, Laval, Groupe Beauchemin éditeur, 1998, p. 8-10.

⁴⁹ « **specious** [...], a. (*Of appearance*) Spécieux, trompeur; (*of argument*) captieux, spécieux. » (Mansion J. E. ed., *Harrap's Shorter French and English Dictionary*, London, George G. Harrap & Company Ltd., 1960, 1st ed. 1940, p. 751.) « **SPÉCIEUX** adj. [...] Aujourd'hui, et depuis la fin du XVI^e s. (d'Aubigné), l'adjectif se dit d'un argument, d'un prétexte (1641) qui ne présente qu'une apparence de vérité et donc destiné à tromper. » (Rey, A. (dir.) *Le Robert Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000 (1^{re} éd. 1992), 3 t., t. 3, « Pr-Z », p. 3612.)

⁵⁰ Voir Éveno, B. (dir.) *Le petit Larousse illustré 2000*, Paris, Larousse / HER, 1999, p. 958.

⁵¹ *Le Robert dictionnaire pratique de la langue française, op.cit.*, p. 1589.

Ce que nous comprenons par le mot « langage » se déroule dans le temps physique. [...] ⁵²

Un temps qui n'est pas « dans » le temps serait donc un « espace de temps », certes; mais encore? À l'époque de « Voyelles » (le 28 août 1871), Rimbaud écrit à l'éditeur Paul Demeny que « la pensée réclame de larges tranches de temps », anticipant ainsi sur l'analogie wittgensteinienne entre temps et matière : « “What is time?” – the error is already contained in the question, as if the question were: of what, of what material, is time made? As one might say – of what is this fine dress made ⁵³? »

Optant pour un temps en « larges tranches » et non en déroulement, *en longueur* comme le veut tout discours, dans le but de décrire un temps qui est matière à ordonner par la mémoire, Rimbaud met en scène, exprime, un point d'arrêt - une « époque » en fait ⁵⁴, un moment où l'on peut suspendre le jugement pour comprendre :

On n'a jamais bien jugé le romantisme, écrit Rimbaud dans la lettre du 15 mai 1871 à Demeny surnommée « la lettre du Voyant »; qui l'aurait jugé? Les critiques !! Les romantiques, qui prouvent si bien que la chanson est si peu souvent l'œuvre, c'est-à-dire la pensée chantée *et comprise* du chanteur ⁵⁵?

Pour comprendre, il faut, selon Rimbaud, « travailler à se rendre voyant » - être à l'écoute de sa pensée, de l'« autre » qui surgit devant notre œil de sujet physique, de « Je » propriétaire, – car nous sommes dans une temporalité mémorielle, et donc, comme

⁵² Wittgenstein L., *Remarques philosophiques*, *op.cit.*, § 69, p. 95 et p. 100. L'expression anglaise (*specious present*) apparaît dans l'édition allemande : « *Ist es nicht so : Das Phänomen (specious present) enthält die Zeit, ist aber nicht in der Zeit? Seine Form ist die Zeit, aber es hat keinen Platz in der Zeit. Während die Sprache zeitlich abläuft.* » (*Philosophische Bemerkungen*, Rush Rhees éd., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, 1^{re} éd., p. 98.)

⁵³ *The Big Typescript TS 213*, *op.cit.*, « 105. Memory-Time. », p. 385e.

⁵⁴ Rey, A. (dir.) *Le Robert Dictionnaire historique de la langue française*, *op.cit.*, t. 1, p. 1276.

⁵⁵ Rimbaud A., G. Schaeffer (éd. et comm.); M. Eigeldinger, «La Voyance avant Rimbaud», dans *Arthur Rimbaud / Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*, Genève, Librairie Droz et Minard, 1975, p. 135. C'est Rimbaud qui souligne.

c'est le cas avec le mélange de couleurs de « Voyelles », dans un « espace visuel », un espace où il n'y a pas d'œil de sujet physique ni de « milieu » « obligatoire »⁵⁶ :

Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène⁵⁷.

Cette pensée mienne qui est de la matière, cette pensée matérielle et matérialisée qui « réclame » *de larges, et non de longues*, « tranches de temps » doit être à la fois « chantée », c'est-à-dire qu'elle doit puiser dans les ressources de la poésie lyrique et s'adresser à l'âme, et « comprise », c'est-à-dire faire objet d'un traitement par un langage qui ne soit pas le langage du temps physique, mais un langage adapté au temps des phénomènes visuels.

Un tel langage appartient à un avenir indéterminé, qui rend les « rythmes » « instinctifs » (*Une saison en enfer*), et tient compte des ressources de la poésie lyrique, des ressources inépuisables, parce qu'à présent : « La Poésie ne rythmera plus l'action; elle sera en avant. » Un tel langage est un langage « universel » qui s'adresse à l'âme et qui sera éventuellement « absorbé par tous ». Mais pour l'instant, n'existe pas ce que le poète appelle « le temps d'un langage universel »; cela reste à venir. S'exclamant que « toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra! », annonçant alors son « verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens » (*Une saison en enfer*), Rimbaud écrira, toujours dans la lettre du 15 mai 1871 à Demy, que :

⁵⁶ « ... it's true that one can say of an orange that it is almost yellow, and that therefore it's situated "closer to yellow than to red", and one can say something analogous of an orange that's almost red. *But from this it doesn't follow that there must also be a middle, in the sense of a point, between red and yellow. Things here are simply the way they are in the geometry of visual space, as compared to Euclidian geometry.* » (*The Big Typescript TS 213, op.cit.*, « 100. Colours and Mixing of Colours. », p. 345e. Nous soulignons.)

⁵⁷ Schaeffer et Eigeldinger (comm.), *Arthur Rimbaud...*, *op.cit.*, p. 135-136.

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

Cet avenir sera matérialiste, vous le voyez; - Toujours pleins du *Nombre* et de l'*Harmonie* ces poèmes seront faits pour rester. – Au fond, ce serait encore un peu la Poésie grecque. L'art éternel aurait ses fonctions; comme les poètes sont citoyens. La Poésie ne rythmera plus l'action; elle *sera en avant*⁵⁸.

Ainsi, le poète qui « travaille à se rendre voyant » cherche à définir une « quantité d'inconnu », quelque chose d'aussi impossible à situer dans le temps (en tant que « milieu » ou « point », comme les couleurs quand on les mélange) que les « naissances latentes » des voyelles de son sonnet. Cette quantité est de la matière qui « s'éveille » - donc pas de la matière solide au sens de *physique* – et qui s'éveille « en son temps » « dans » « l'âme universelle », cette âme formant une unité isolée.

L'expression *en son temps* est capitale pour nous : elle indique que le poète-voyant cherche à vivre non pas dans l'atemporalité, mais dans l'intemporalité, dans l'immédiateté prolongée, dans l'actuel; il va d'ailleurs, dès le début de la même lettre, chanter l'actualité en « psaume d'actualité » : « J'ai résolu de vous donner une heure de littérature nouvelle; Je commence de suite par un psaume d'actualité : / Chant de guerre Parisien [...] »⁵⁹.

Cet intérêt pour l'actuel, pour ce qu'on exprime en dehors du temps physique, comprenant autant le passé que le futur, s'avouera « sympathie » et même rejet de ce qui n'exprime aucune époque dans une revue contemporaine, *La Revue du Monde nouveau*.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 140. C'est Rimbaud qui souligne.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 134.

Fondée en 1874 par l'un des amis de Rimbaud (1854-1891) et de Verlaine (1844-1896), le scientifique, photographe, inventeur et poète Charles Cros (1842-1888), mais n'ayant connu que trois numéros (mars, avril, mai), cette revue affirme pouvoir aller jusqu'à admettre des « collaborateurs posthumes » et à accepter des propositions de « gloires futures » :

Il y a eu beaucoup de siècles : celui de Périclès, celui d'Auguste, je passe les suivants jusqu'à 1830 inclus, qui de leur propre vivant ne se doutaient pas qu'ils étaient des siècles. Nous croyons donc, - nous malins, - que 1830 ayant donné et fini sa note, l'époque présente doit attaquer la sienne et concourir ainsi à un titre futur quelconque. Époque de mouvement ou d'arrêt intellectuel, tendance progressiste ou rétrograde, épuisement ou pléthore, transition ou apogée, nous serons quelque chose pour les temps à venir.

Comptant donc sur son flair pour éviter le grotesque et le vilain, qui d'ailleurs n'expriment aucune époque, la *Revue du Monde nouveau* veut être la serre où s'épanouissent les fleurs de l'esprit moderne, sans préjuger si elles sont salutaires ou vénéneuses : le parfum suffit.

Dans tous les millésimes, outre les êtres du présent, il y a les précurseurs et les attardés; il serait donc niais de réclamer pour les noms déjà illustres qui figurent ici, même si quelque jour étaient admis des collaborateurs posthumes, ou proposées des gloires futures. Il suffit que la *Revue* affirme sa *sympathie pour l'actuel* [nous soulignons]; les œuvres actuelles y afflueront⁶⁰.

Afin de vivre dans l'intemporalité, dans ce point d'arrêt qu'est une époque, il faut trouver un dispositif créateur d'actualité. Le dispositif de Rimbaud est l'hallucination.

En opérant sur des naissances « latentes », c'est-à-dire absentes mais simultanément présentes, des naissances qui sont visibles mais gardées inaudibles, le locuteur de « Voyelles » se positionne en moi détaché, en sujet halluciné parlant on ne sait dans quelle « tranche » de temps (présent? passé? futur?), conservant toutefois la faculté de reconnaître le statut imaginaire de son hallucination. Il effectue ainsi un

⁶⁰ Cros C. (éd.), N. de Villard *et al.*, *Revue du Monde nouveau*, Paris : s.n., 1^{er} mars-1^{er} mai 1874, « Chronique » (anonyme), 1^{er} mars 1874, p. 67-68.

« dérèglement raisonné de tous les sens⁶¹ », et fait fusionner ce que Brière de Boismont, auteur d'un livre célèbre au XIX^e siècle sur les hallucinations⁶², appelle « état de raison » et « délire » :

Dans l'état de raison, l'image peut conserver la vivacité de l'original, mais elle est, en général, reconnue comme une création de l'imagination, et sa durée est courte : dans le délire, au contraire, le cerveau donne à ses peintures une force plus grande que celle de la réalité; celles-ci *se détachent du moi, prennent une existence indépendante de l'individu et troublant les facultés de l'esprit* [nous soulignons]⁶³.

Le deux-points qui termine le deuxième vers de « Voyelles » annonce les « peintures » ou hallucinations, qui sont les propriétés des « naissances latentes » (« vos naissances latentes : »); « sans objet extérieur », ces peintures « ont pour l'halluciné la même valeur que les objets » :

Entre la sensation et la conception, dit M. Leuret, il y a un phénomène intermédiaire que les médecins ont appelé hallucination. L'hallucination ressemble à la sensation en ce qu'elle donne, comme la sensation, l'idée d'un corps agissant actuellement sur les organes; elle en diffère en ce qu'elle existe sans objet extérieur. Elle est créatrice comme la conception; mais *ce ne sont pas des idées qu'elle produit, ce sont des images, images qui ont pour l'halluciné la même valeur que les objets* [nous soulignons]⁶⁴.

Or, *dérégler raisonnablement* tous les sens tel que prescrit dans la lettre dite « du Voyant » (15 mai 1871) signifierait-il qu'il faudrait savoir arrêter la pléthore d'images qui valent pour des idées? Non, dit Rimbaud : « - Du reste, *toute parole étant idée*, le

⁶¹ L'expression est présente dans la lettre du 13 mai 1871 à Izambard et dans celle du 15 mai 1871 à Demeny.

⁶² Boismont B. de, *Des hallucinations; ou, Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, des rêves, du magnétisme et du somnambulisme*, 3^e éd. entièrement refondue, Paris, Germer Baillière, 1862, p. 101.

⁶³ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁴ Leuret, *Fragments psychologiques sur la folie*, p. 133. Paris, 1834. Cité dans : *Ibid.*, p. 17.

temps d'un langage universel viendra! » (Nous soulignons.) Pas si la valeur accordée aux images est liée à un croire et un voir simultanés; Boismont précise que : « ... dans l'hallucination et dans le rêve, on croit à la réalité de l'objet imaginaire. Le sujet *voit* et *croit*⁶⁵. » Cette simultanété du voir et du croire apparaît avec évidence à la fin du passage suivant de la lettre du 15 mai 1871 : « [Le poète-voyant] arrive à l'*inconnu* [c'est Rimbaud qui souligne], et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, *il les a vues* ! [C'est nous qui soulignons ici]⁶⁶ »

Produit d'un voir et d'un croire simultanés, le pouvoir de dérèglement raisonné de l'hallucination est invoqué par opposition à la « foi » aveugle « en l'histoire » et les « principes » dans la section intitulée « Nuit de l'enfer » d'*Une saison en enfer* :

Les hallucinations sont innombrables. C'est bien ce que j'ai toujours eu : plus de foi en l'histoire, l'oubli des principes. Je m'en tairai : poètes et visionnaires seraient jaloux. Je suis mille fois le plus riche, soyons avare comme la mer⁶⁷.

L'hallucination est d'abord qualifiée de « simple », et entretient des liens avec la folie, celle du fou « qu'on enferme » et qui « tient le système »⁶⁸; le titre dans lequel Rimbaud révèle ce qui suit fait d'ailleurs partie d'une section intitulée « *Délires II. Alchimie du verbe* » :

Je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très-franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur

⁶⁵ *Ibid.*, p. 457. C'est Boismont qui souligne.

⁶⁶ Arthur Rimbaud / *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*, *op.cit.*, p. 137.

⁶⁷ Rimbaud/*Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 100.

⁶⁸ « Les hallucinations sans complication sont rares, presque toujours elles sont liées à l'une des formes de la folie. » (Boismont, *Les hallucinations...*, *op.cit.*, p. 102.) Voir Rimbaud/*Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 111 : « Aucun des sophismes de la folie, - la folie qu'on enferme, - n'a été oublié par moi : je pourrais les redire tous, je tiens le système. »

les routes du ciel, un salon au fond d'un lac; les monstres, les mystères; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi.
Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots⁶⁹!

Rejetant toute « foi » en l'histoire, le damné de la *Saison* entame la section « Délires II. Alchimie du verbe » en terme d'« histoire de l'une de [ses] folies » : « À moi. L'histoire de l'une de mes folies⁷⁰. »

Le sonnet « Voyelles » repose sur la même histoire de fou que celle d' *Une saison en enfer* et sa dialectique, une histoire qui, doutant de la façon dont les historiens et les savants du XIX^e siècle écrivent l'histoire, cultive ce que le spécialiste du fumisme Daniel Grojnowski appelle « l'incrédulité référentielle⁷¹ » : l'« hallucination simple », qui, consistant à voir une chose pour quelque chose d'autre (au lieu d'entendre des voyelles, j'en vois lorsque je lis « Voyelles » : les sons-voyelles sont gardés inaudibles), à user de « sophismes magiques », de raisonnements vrais en apparence qui induisent en erreur comme par magie (?), est expliquée sous forme d'« hallucination des mots⁷² » – Rimbaud écrit bien : « Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots ».

Un effet de « stupeur » est alors créé, préciserait Brière de Boismont⁷³. Il y a, d'une part, hallucination, ou perception en trois dimensions (les parties, indivisibles en deux dimensions, apparaissent divisées) des signes d'une idée (« *the perception of the sensible signs of an idea* »); c'est le type de perception que provoque Rimbaud avec ses énumérations (v. 3-14) qui, sans marqueur de relation (conjonction de coordination ou de

⁶⁹ Rimbaud/*Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 108.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 106.

⁷¹ L'expression provient de l'article suivant : Grojnowski D., « Laforgue fumiste : l'esprit de cabaret », *Romantisme*, 64, 1989-II, p. 5-15, p. 14.

⁷² Changement du sens des mots en les altérant : voir les mots, qu'on dirait *étrangés* ou *défamiliarisés*, qui apparaissent dans les vers 4, 9 et 11 : « bombinent », « virements », « virides » et « strideurs ».

⁷³ Nous citons la version anglaise de l'ouvrage *Les hallucinations*, *op.cit.*, p. 35, pour la distinction hallucination/illusion, et p. 139 : « *RECAPITULATION. – Stupor [...] is almost always accompanied by hallucinations and illusions.* »

subordination), font travailler l'œil du lecteur, qui cherche à disséquer toujours plus, alors que le caractère divisible d'une vision ne « prouve » absolument rien dans le monde dit « physique »⁷⁴ :

A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre ; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :
- O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !

D'autre part, on s'en rend compte assez vite, il y a illusion, ou fausse appréciation de sensations réelles (« *false appreciation of real sensations* »). Car on suppose autrement réelles, voire tout autres, les sensations qui, dans « Voyelles », sont vues mais non entendues simultanément. Il y a alors reconnaissance, mais sans preuve⁷⁵ : on se retrouve alors face à quelque chose qui peut être expliqué d'une certaine façon, mais non décrit clairement, car on doit « retrouver dans sa mémoire l'idée ou l'image » des voyelles, mais on ne peut « faire apparaître ou reconnaître » les voyelles « comme « vraie[s], réelle[s], certaine[s], au moyen de preuves constituées d'arguments, de faits incontestables, de démonstrations ». En fait, la reconnaissance sans preuve est nécessaire à celui qui, à

⁷⁴ « ... the physical dissection of a surface can neither prove nor disprove its visual divisibility. » (Wittgenstein, *The Big Typescript TS 213, op.cit.*, « 100. Colours and Mixing of Colours. », p. 343e.)

⁷⁵ Nous nous inspirons des définitions des mots « reconnaître » et « prouver » contenues dans le manuel scolaire suivant : Champlain D. de, P. Mathieu et H. Tessier, *Petit lexique mathématique*, Montréal, Les Éditions du Triangle d'Or inc., 1990, p. 353-354.

l'instar de l'auteur d'*Une saison en enfer* commentant son étrange sonnet, cherche à « expliquer » par « l'hallucination des mots » - et non pas « décrire » - des « sophismes magiques ». Les sophismes, surtout s'ils sont « magiques », ne sont pas descriptibles, c'est-à-dire représentables, imitables, et donnent lieu, avec Rimbaud, à une nouvelle attitude face à la mimésis. Cette attitude est à la source d'une nouvelle façon de produire du sens.

Le fumisme : une nouvelle production de sens

Le sophisme permet d'outrepasser ce qu'on appelle communément « le raisonnement ». Selon le philosophe, logicien, mathématicien et scientifique américain Charles Sanders Peirce⁷⁶, le raisonnement est quelque chose d'« unilatéral », ou de « *one-sided* », qui met en valeur des connaissances « finies », ou fixes.

En mettant l'accent sur les « naissances latentes » des objets-voyelles (v. 2), Rimbaud prive de valeur toute connaissance qui serait finie pour poser devant l'esprit l'existence des choses réelles, qui, notons-le bien avec Peirce, « ont une existence distincte de leur perception par moi »⁷⁷. Alors que toute connaissance finie est connaissable par syllogismes, au moyen de formes de raisonnement créées à partir d'une rhétorique de la preuve, Rimbaud se vante de créer des hallucinations – de l'infini selon lui : « Les hallucinations sont innombrables », écrit-il dans *Une saison en enfer* (« Nuit

⁷⁶ Peirce C. S., *Pragmatisme et pragmaticisme : Œuvres I*, C. Tiercelin et P. Thibaud dir., Paris, Les Éditions du Cerf, 2002, p. 82.

⁷⁷ *Ibid.*

d'enfer ») - à partir de ce qui est « difficile à résoudre par les règles syllogistiques⁷⁸ », des sophismes, qu'il dit magiques.

Ce parti pris pour le raisonnement n'est pas surprenant de la part d'un Français lecteur de Baudelaire, le seul qui a su selon Rimbaud « inspecter l'invisible et entendre l'inouï »⁷⁹. Dans un texte inachevé de 1861 où il explique sa conception de l'art moderne, « L'Art philosophique », Baudelaire écrit : « La France aime le mythe, la morale, le rébus; ou, pour mieux dire, pays de raisonnement, elle aime l'effort de l'esprit⁸⁰. » Selon le poète parisien décédé en 1867, il règne en France une passion du rébus, passion des « formules sociales » qui fait opter pour le « Vrai » et rejeter le « Beau »; l'extrait suivant se retrouve dans le sonnet « Voyelles », la lettre dite « du Voyant » et la *Saison en enfer* :

Parmi les écrivains qui se servent du vers, ceux qu'elle préférera toujours sont les plus prosaïques. [...] quelque politique que soit le condiment, le Beau amène l'indigestion, ou plutôt l'estomac français le refuse immédiatement. Cela vient non seulement, je crois, de ce que la France a été providentiellement créée pour la recherche du Vrai préférablement à celle du Beau, mais aussi de ce que le caractère utopique, communiste, alchimique, de tous ses cerveaux, ne lui permet qu'une passion exclusive, celle des formules sociales [ce « caractère » apparaît dans le sonnet « Voyelles », v. 10-11 : « ... paix des rides / Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux »]. Ici chacun veut ressembler à tout le monde, mais à condition que tout le monde lui ressemble. De cette tyrannie contradictoire résulte une lutte qui ne s'applique qu'aux formes sociales, enfin un niveau, une similarité générale. De là, la ruine et l'oppression de tout caractère original. Aussi ce n'est pas seulement dans l'ordre littéraire que les vrais poètes

⁷⁸ *Ibid.*, p. 86. Rimbaud s'inscrit ainsi dans la même lignée de dénonciation d'une critique positiviste de la littérature qu'Ernest d'Hervilly, l'auteur de « Tristapatte, le musicien des sourds » (1862), cité en avant-propos. La réduction de la poésie à une opération mathématique (par Voivenel à la suite de Rabier) ont selon nous bien représenté la critique positiviste dénoncée par d'Hervilly et Rimbaud au tout début de ce que nous appelons *le moment fumiste*.

⁷⁹ Rimbaud A., G. Schaeffer (éd. et comm.); M. Eigeldinger, « La Voyance avant Rimbaud », *Arthur Rimbaud / Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*, Genève, Librairie Droz et Minard, 1975, p. 143.

⁸⁰ Baudelaire C., « L'Art philosophique » (1861), dans C. Pichois (éd.), *Baudelaire/Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, 2 v., v. 2, p. 601.

apparaissent comme des êtres fabuleux et étrangers; mais on peut dire que dans tous les genres d'invention le grand homme ici est un monstre⁸¹.

Cette passion du « Vrai » au détriment du « Beau », bien affirmé dans les brouillons de la *Saison en enfer*, où le poète écrit que « l'art est une sottise »⁸², est inséparable d'un amour du rébus. Grand lecteur de journaux satiriques où on en retrouvait beaucoup, Rimbaud a plutôt opté pour le jeu du rébus, un « Jeu d'esprit qui consiste à faire deviner des mots ou des phrases par des dessins ou des signes que l'on doit décrypter phonétiquement⁸³ ». Le rébus était souvent utilisé par les caricaturistes du temps pour faire deviner quel personnage de l'actualité ou de l'histoire se cachait derrière tel dessin et/ou poème d'André Gill ou d'Alfred le Petit, pour ne nommer que les caricaturistes les plus connus de Rimbaud⁸⁴.

Proche du jeu d'esprit qu'est le rébus, mais tout en tordant dans le sens de l'incertain le « Vrai » tant cherché par son lecteur français, le sophisme est le véhicule des calculs à la base des opérations que Rimbaud fait subir à ses objets-voyelles, calculs qui sont autant de rébus, de devinettes difficiles à déchiffrer pour le lecteur. Confondant « les choses de la physique avec les éléments de la connaissance », car il n'y a pas de connaissance *finie*, le calcul des couleurs des objets-voyelles donne libre cours à des expériences auxquelles ne correspond aucune hypothèse et qui ne peuvent donc pas être « faites »⁸⁵. Se déroulant dans le temps *physique*, le calcul de Rimbaud « fumiste réussi » est non pas une expérience « pensable », mais une expérience *de l'impensable*. Basé sur un exercice d'audition colorée où la notion de couleur (dite) primaire est mise à

⁸¹ « Critique littéraire / Théophile Gautier [I] », dans *Baudelaire/Œuvres complètes, op.cit.*, t. 2, p. 124-125.

⁸² On retrouve cet extrait dans un fragment intitulé « BONR »; voir Rimbaud A.; A. Adam, éd., *Arthur Rimbaud / Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade / NRF », 1972, p. 171.

⁸³ Éveno, B. (dir.) *Le petit Larousse illustré 2001*, Paris, Larousse / HER, 2000, p. 862.

⁸⁴ Voir à la fin de la présente thèse **Annexes 1**.

⁸⁵ Wittgenstein L., *Remarques philosophiques, op.cit.*, p. 161.

l'épreuve, le calcul de « Voyelles » est l'occasion d'une interprétation de l'espace physique, d'une façon d'imaginer quelque chose dans l'espace physique en rendant méconnaissable, en transformant en image *mentale*, une image *physique*; Wittgenstein :

Ce que nous nous imaginons dans l'espace physique, ce n'est pas le primaire que nous ne pouvons reconnaître que plus ou moins; mais ce que nous pouvons reconnaître de l'espace physique nous montre jusqu'où va le primaire et comment nous avons à *interpréter* l'espace physique⁸⁶.

Cette mise à l'épreuve crée un autre discours poétique et, par conséquent, une nouvelle façon de produire du sens : échappant aux règles syllogistiques, le discours fumiste « n'épuise pas tous les modes de l'action mentale⁸⁷ ».

On assiste dans « Voyelles » à une mise en scène mentale d'objets-voyelles. Pour se réaliser, cette mise en scène doit rejeter le syllogisme, raisonnement en trois parties (la majeure, la mineure et la conclusion), au profit de l'enthymème. L'enthymème est un syllogisme fondé, non plus sur le « certain » et/ou le « bien » et le « vrai » (comme le voulait Platon), mais plutôt (comme le voulait Aristote) sur le « probable » et l'une de ses réalisations littéraires : la « conjecture ». Comme l'a souligné Baudelaire dans un texte critique portant sur Victor Hugo qui blâme « la forme didactique », « la plus grande ennemie de la véritable poésie », les syllogismes fondés sur le probable réinventent les « limites légitimes de la conjecture poétique », et mettent l'accent non plus sur « ce qui est », mais sur « le possible », montrant ainsi « le caractère extra-scientifique » de la poésie :

⁸⁶ *Ibid.* C'est Wittgenstein qui souligne.

⁸⁷ Peirce dénombre trois « classes » de sophismes particulièrement difficiles à résoudre : « [...] *premièrement*, ceux qui ont trait à la continuité; *deuxièmement*, ceux qui concernent les conséquences résultant du fait de supposer que les choses sont autres que ce qu'elles sont; *troisièmement*, ceux qui se rapportent aux propositions qui impliquent leur propre fausseté. » (*Pragmatisme et pragmaticisme : Œuvres I, op.cit.*, p. 82 et 86.)

Je m'attache à ce mot *conjecture*, qui sert à définir, passablement, le caractère extra-scientifique de la poésie. [...] Raconter en vers les lois *connues*, selon lesquelles se meut un monde moral ou sidéral, c'est décrire ce qui est découvert et ce qui tombe tout entier sous le télescope ou le compas de la science, c'est se réduire aux devoirs de la science et empiéter sur ses fonctions, et c'est embarrasser son langage traditionnel de l'ornement superflu, et dangereux ici, de la rime; mais s'abandonner à toutes les rêveries suggérées par le spectacle infini de la vie sur la terre et dans les cieux, est le droit légitime du premier venu, conséquemment du poète, à qui il est accordé alors de traduire, dans un langage magnifique, autre que la prose et la musique, les conjectures éternelles de la curieuse humanité [...].

En décrivant ce qui est, le poète se dégrade et descend au rang de professeur; en racontant le possible [...], il reste fidèle à sa fonction; il est une âme collective qui interroge, qui pleure, qui espère, et qui devine quelquefois⁸⁸.

Le caractère « extra-scientifique » de la poésie dont parle Baudelaire et l'opposition *décrire ce qui est / raconter le possible* sont au cœur du conflit intellectuel qui anime la présente thèse sur le fumisme. En écrivant, en guise de deuxième vers du sonnet que Coppée « déplore », « Je dirai quelque jour vos naissances latentes », Rimbaud refoule la description de ce qui est – décrire étant « Représenter dans son ensemble » quelque chose de descriptible⁸⁹ - pour raconter le possible à partir de la description d'un phénomène visuel, l'audition colorée, phénomène indescriptible par le discours ordinaire parce qu'il produit un type d'idées inaccessibles à une volonté de mimétisme : les « idées de perception⁹⁰ ». Indépendant de toute volonté, ne travaillant pas au nom d'une volonté, le « poète-voyant » et fumiste exemplaire Rimbaud « réserve la traduction » (« Délires II. Alchimie du verbe », *Une saison en enfer*). Nous reviendrons sur cette expression lors du troisième chapitre de la présente thèse.

⁸⁸ Baudelaire C., C. Pichois (éd.), *Baudelaire/Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, 2 v., t. II, « Sur mes contemporains : Victor Hugo », p. 139.

⁸⁹ Voir *Le Robert dictionnaire pratique de la langue française, op.cit.*, p. 429.

⁹⁰ Cette expression vient d'un texte de Peirce sur Berkeley : « Compte rendu de l'édition Fraser de l'œuvre de Georges Berkeley », dans *Pragmatisme et pragmatisme : Œuvres I, op.cit.*, p. 154.

Ne pouvant être associées à un désir de « se rendre semblable par l'apparence [comme certaines espèces animales] au milieu environnant ou à une autre espèce⁹¹ », les idées du poète auteur du sonnet « Voyelles », un poète qui « travaille » à « se rendre voyant », ne dépendent aucunement de la volonté d'un moi⁹² de « présenter à l'esprit », de « rendre sensible (un objet, une chose abstraite) au moyen d'un autre objet (signe) qui lui correspond »⁹³ - en témoignent les défilés de parataxes qui constituent les vers 3 à 14 du « déplorable » sonnet.

Avec Coppée, le poète est « réaliste » : il cherche à se rendre semblable par l'apparence à un milieu et à une société donnés en enregistrant ses sensations⁹⁴. Avec Rimbaud, il est bien plutôt question d'un discours de contestation face à la mimésis, d'un « se rendre identique » ou « se rendre égal à ce qu'on abomine »; voici comment fonctionne ce discours selon Peter Bürger :

Le chemin parcouru par Rimbaud peut être compris à l'aide de la notion de mimesis d'Adorno. Cette notion ne définit pas un rapport de représentation; elle n'est pas non plus synonyme d'imitation : ce concept d'Adorno désigne bien au contraire la capacité du poète de se rendre identique, de devenir littéralement l'autre [...]. [...] Le poète n'est plus [avec Rimbaud] le simple réceptacle de l'inspiration, et il n'est plus l'enregistreur de ses sensations. Il produit bien au contraire lui-même son instrument de création, le *voyant*. Le projet rationnel d'intervenir dans le propre psychisme (« il s'agit de faire l'âme monstrueuse ... Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage » [...]), est lié à un espoir non justifiable au niveau rationnel de s'approprier ainsi de nouvelles sources de connaissance. La capacité de l'artiste moderne de se rendre égal à ce qu'il abomine (ce qu'Adorno a appelé « Mimesis ans Verhärtete »), n'a sans doute été réalisé avec une telle conséquence que par Rimbaud⁹⁵.

⁹¹ *Le Robert dictionnaire pratique de la langue française, op.cit.*, p. 1089. Définition du mot « imitation ».

⁹² *Pragmatisme et pragmatisme : Œuvres I, op.cit.*, p. 154.

⁹³ *Le Robert dictionnaire pratique de la langue française, op.cit.*, p. 1460-1461. Définition du mot « mimétisme ».

⁹⁴ Témoigneront de ce réalisme de façon parodique notre corpus principal : *l'Album zutique* (1871-77 ?).

⁹⁵ Bürger P., « Pour une définition de l'avant-garde », in H. Ritter et A. Schulte Nordholt (éds.), *La Révolution dans les lettres: textes pour Fernand Drijckoningen*, trad. Catherine Reby, Amsterdam, Rodopi, « Faux titre; no 76 », p. 17-27, p. 21.

Tel que le veut l'expression allemande inspirée d'Adorno, « ‘Mimesis ans Verhärtete’ »⁹⁶, de l'allemand « *verhärten* »⁹⁷, la relation de Rimbaud à la mimésis est d'ordre parasitaire. Les métaphores médicale et agricole qui servent à expliquer l'expression allemande donnent une image de l'idée à la base de la confrontation entre le sonnet « Voyelles » et la « Ballade » de Coppée qui « déplore » que dans ce sonnet, Rimbaud « [veuille] que les lettres O, E, I / Forment le drapeau tricolore » (v. 11-12); cette idée est la suivante : *Désormais, le poème n'est plus parasitaire de la matière (dans la ballade de Coppée, le drapeau tricolore) – ou : tout est parasitaire du langage, car la langue n'est pas symbolique. C'est pour nous le sens de la phrase suivante de la lettre dite « du Voyant » (15 mai 1871) : « - Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra! »*. Toute parole est le parasite, vit en parasite d'une idée, dépend d'une idée – idée qui peut en être une « de perception », issue de perceptions « indirectes », faisant appel à la mémoire, et donc impossible à fixer dans le temps physique.

Cette conception du langage et de la poésie en particulier s'appuie sur le postulat d'une impossibilité de fixer le sens des mots. Le fumiste pratique le fumisme comme une façon de produire du sens différente de celle qui dominait au XIX^e siècle et qui a été formulée par Voivenel en avant-propos : pour le fumiste, les mots peuvent suggérer; les sophismes « magiques » de Rimbaud produisent d'ailleurs des suggestions (que l'on pourra qualifier, lors de notre troisième chapitre, d'« abductives »).

⁹⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁹⁷ Traduction libre : « Endurcir », « induration » en médecine, une « lésion » créant un chancre : un « chancre induré » est un chancre « syphilitique ». En agriculture, un chancre est un parasite de type mycologique ou bactérienne qui affecte une plante blessée ou stressée et qui cause des lésions de surface; voir Pinloche A. et A. Jolivet (rév.) *Dictionnaire français-allemand*, Paris, Librairie Larousse, 1958, p. 738. Le dictionnaire Larousse, moins précis, rapporte qu'un chancre est la « Plaie des rameaux et du tronc des arbres par où s'introduisent des parasites ». (Éveno B. (dir.) *Le petit Larousse illustré 2001*, Paris, Larousse / HER, 2000, p. 198.)

Le conflit intellectuel engagé par Coppée avec Rimbaud « fumiste réussi » dans la « Ballade pour défendre la doctrine des poètes Parnassiens » est tout à fait à l'image du conflit suggéré par Voivenel (1908) entre suggestion et représentation. En postulant que les mots peuvent suggérer, on déjoue la définition traditionnelle du fumisme en mettant l'accent sur la faculté de Rimbaud d'ironiser les savoirs et de ne plus limiter le fumisme à des exercices de mystification : en témoigne l'opposition entre le positivisme de Coppée, qui réduit ce qu'il perçoit à un symbole, à quelque chose de reconnu et reconnaissable immédiatement par sa communauté, les poètes Parnassiens (le drapeau tricolore), et le scepticisme de Rimbaud « fumiste [pour ne pas dire : ironiste] réussi » - scepticisme, ou refus de toute vérité établie ou connaissance fixe, que l'histoire littéraire attribue au comédien Sapeck⁹⁸.

Pertinence de notre corpus principal : l'*Album zutique*

Le conflit intellectuel Coppée/Rimbaud nous rend également conscients du fait que le postulat de mystification est commode, mais surtout, qu'il offusque tout un pan du fumisme, celui que mettent à nu plusieurs feuillets de l'*Album zutique*.

C'est l'*Album zutique*⁹⁹, album demeuré clandestin jusque dans les années 1930, qui selon nous exprime le mieux *l'esprit du fumisme*, qui montre le mieux *comment le fumisme émerge*. Il contient de la poésie lyrique et des caricatures, ainsi que quelques notations, notules diverses et rébus. Ces éléments réunis forment ce que nous appelons *le*

⁹⁸ Pakenham M., « L'illustre Sapeck », *Romantisme*, 75, 1992-I, p. 35-41. Nous reviendrons sur Sapeck en conclusion.

⁹⁹ Collectif, P. Pia (intro., comm. et notes), *Album zutique*, Paris, Jean-Jacques Pauvert et le Cercle du livre précieux, 1961; rééd. Genève : Slatkine Reprints, 1981.

document fumiste (à distinguer de la « mystification » et de la « fumisterie », qualifiée de « littéraire » ou non, assimilée à la poésie « décadente » ou « symboliste », ou non). Le sonnet « Voyelles » – un métatexte – est un précurseur du document fumiste en ce que, comme les poèmes zutiques, il attire l'attention sur les formes du sens, sur sa matière; cette matière a un caractère tantôt fragmentaire (notations, notules et rébus), tantôt d'assemblage entre différents systèmes de représentation (image : caricatures/texte : poèmes), et oblige le lecteur à être attentif aux façons dont les objets textuels (les noms, par exemple) peuvent changer nos habitudes intellectuelles et perceptives.

Écrit durant les années 1870, l'*Album zutique* forme notre corpus principal parce qu'il fournit la trame de ce que nous appelons *le moment fumiste*. Nous définissons ce moment comme la période durant laquelle on a pratiqué dans un lieu spécifique, à Paris, le fumisme en tant que production d'un sens flottant.

Maintenant que nous avons bien établi les assises de notre réflexion, voyons la façon dont la présente thèse entend se diviser.

Division des chapitres

Au cours de la présente thèse, nous nous efforcerons de démontrer que le moment fumiste rend constructif notre rapport à l'erreur en ébranlant le rapport temps/langage, et que le sonnet « Voyelles », comme plusieurs poèmes de l'*Album zutique*, est le modèle d'un tel rapport, encore peu saisi.

Le présent chapitre (1), « Introduction au cœur du moment fumiste », aura établi les bases conceptuelles de ce modèle (mimésis, mémoire, erreur, expérience, temporalité

physique/mentale, cohérence, hallucination, syllogisme/enthymème, conjecture, perception).

Dans le prochain chapitre (2), « Démystifier le fumisme », nous nous attarderons à la définition et à l'image que nous ont données du fumisme la presse des années 1880 et Coppée dans sa « Ballade » de 1892, qui fait de Rimbaud un fumiste « réussi », exemplaire. L'essentiel de notre propos portera, d'une part, sur le mode de production de sens que construit la réception du sonnet « Voyelles » à partir de ce qu'elle rejette, à savoir : la tradition baudelairienne de la modernité exprimée par ladite théorie des « sensations associées » (ou des « correspondances ») pratiquée après l'auteur des *Fleurs du mal* par les poètes « décadents »; d'autre part, sur le fait que, derrière la tradition baudelairienne prise comme théorie par la critique, se cache ce que nous appellerons un grotesque démystificateur, la conscience d'une inconscience dans la « fumisterie », qui se révèle alors plus qu'un simple jeu de substitutions ou de « Cherchez l'erreur », et qui a trait plutôt, comme on le verra lors du chapitre suivant (3), « Réserver la traduction », à la « licence poétique » manière Rimbaud.

Dans ce chapitre, qui installe les bases d'une manière de déranger les habitudes intellectuelles et perceptuelles de lecteurs contemporains ou non, il sera question du modèle prosodique de Rimbaud, le poète parnassien Théodore de Banville, et de la façon dont « Voyelles », conçu (dans *Une saison en enfer*) comme un *métatexte* (pour aller vite : un texte qui sert au lecteur de lentille pour lire comment est fait un texte), rend conscient le lecteur des manigances des objets d'un texte, et l'oblige par le fait même de se garder de toute démarche inductive : en régime de sens fumiste, le mode de raisonnement ne peut être qu'« abductif », et non « inductif » ou « déductif » – le « ou »

devant être interprété ici comme un « et », car, en sciences, l'induction et la déduction travaillent à dévoiler à partir d'expériences une vérité qui apparaît dans une temporalité autre que celle de l'abduction, qui elle, première étape de la démarche scientifique, laisse le locuteur et le lecteur en plan, dans un état d'hallucination, ou en éveil, en vue d'un événement qui arrivera éventuellement.

Le quatrième chapitre (4), « D'une économie du rébus : fondements du moment fumiste », élargit la notion de « licence poétique » à la Rimbaud à la communauté des poètes et caricaturistes dont a fait partie Rimbaud auteur de « Voyelles ». Nous y développons alors l'idée selon laquelle la langue n'est pas symbolique, et que la métaphore se fait licencieuse en empêchant les rapports entre les choses de se fixer définitivement par un mode de signifier allégorique (et non symbolique, comme le veulent les positivistes Parnassiens, qui optent pour la représentation, et non la suggestion, d'idées).

La transition ou le passage de Rimbaud « fumiste réussi » aux autres fumistes, les Zutistes, non moins exemplaires (André Gill, Paul Verlaine, Germain Nouveau, Léon Valade, notamment), s'effectue au moyen de l'idée d'une économie du rébus (ou de la devinette par un décryptage phonétique de mots formant image). Cette économie est déjà présente dans les caricatures de l'époque (années 1860-70) qui, comme le sonnet, mettent en évidence la « composante sensible » de toute allégorie, ce qui rend le sens flottant et attire le regard du lecteur sur la matière d'un texte.

C'est avec le cinquième et dernier chapitre (5), intitulé « Métamorphoser par le document », où nous revenons sur le travail des Zutistes et introduisons le lecteur à celui des Incohérents, que l'on comprend mieux pourquoi les concepts de « fumisterie » et de

« mystification » sont insuffisants pour comprendre le fumisme dans son émergence en tant que document – car toute production fumiste est pour nous *un document* – et façon de détruire l'unicité d'une œuvre d'art (ou ce que le penseur allemand Benjamin appelle « l'aura »). Comme on l'aura vu avec le métatexte rimbaldien « Voyelles », un texte est aussi *de la matière*. Or, l'effort sémiologique investi par la critique, sa soif de cohérence, ne tient pas compte de la matière, ce qui transforme le fait littéraire en production de sens « incohérente ». Production de sens illustrée à merveille par l'artiste incohérent Émile Cohl, qui s'assimilera les productions zutiste et incohérente pour les adapter au cinéma naissant.

Notre conclusion se concentrera sur cet artiste. Cohl est important pour nous en ce qu'il annonce les réflexions de Benjamin sur la reproductibilité technique des œuvres d'art et donne de l'envergure au concept de document fumiste en l'arrimant à l'art cinématographique. Ainsi, grâce à Cohl, le fumisme, inséparable d'une époque et d'un lieu précis (Paris et Montmartre, années 1860-80) dans le cadre de la présente thèse, aura survécu à son moment.

Chapitre 2

Démystifier le fumisme

« Le symbole avait été trouvé par une analogie complaisante. Le symbole dès lors suffisait. Avec cette espèce d'argot plastique, on était le maître de dire et de faire comprendre au peuple tout ce qu'on voulait. Ce fut donc autour de cette poire tyrannique et maudite que se rassembla la grande bande des hurleurs patriotes. »

Charles Baudelaire, «Quelques caricaturistes français» (1857), sur la poire de Louis-Philippe

« Rimbaud, fumiste réussi,
 Dans un sonnet que je déplore,
 Veut que les lettres O, E, I
 Forment le drapeau tricolore.
 En vain le décadent pérone, »

François Coppée, « Ballade pour défendre la doctrine des poètes Parnassiens », 1892, vers 9 à 13

Nous avons établi que le sonnet « Voyelles » a fait l'objet d'un conflit intellectuel dans une ballade de 1892 de Coppée, un texte encore ignoré à ce jour (sinon oublié, comme l'œuvre de Coppée, d'ailleurs) par la critique littéraire. Ce conflit, qui définit le fumisme et son moment (1860-80), est tributaire d'une réception : la presse française des années 1880.

Le présent chapitre se penchera sur la façon dont cette réception a conçu le fumisme en tant que discours exemplifié par le sonnet « Voyelles ». Le sonnet de Rimbaud ne nous servira que de prétexte pour montrer que le discours fumiste a été assimilé, à tort, au discours, jugé irrecevable, des poètes décadents, alors qu'il s'inscrit dans la tradition littéraire « moderne » de Baudelaire, écrivain jugé tout aussi irrecevable que les décadents.

Baudelaire et Rimbaud : une autre façon de produire du sens

Selon le journaliste Maurice Peyrot¹⁰⁰, Rimbaud a « développé », « en un sonnet demeuré célèbre », « Voyelles », la « conception » de Baudelaire :

Il était réservé à un jeune qui, depuis, disparut sans qu'on sût jamais où il était allé, et sur le compte duquel courent de multiples légendes, de développer, en un sonnet demeuré célèbre, la conception de Baudelaire [*sic*]. Arthur Rimbaud était d'ailleurs parfaitement inconnu lorsque en 1869 [*sic* : plutôt vers l'automne 1871], il eut la gloire, d'autres diront l'inspiration bouffonne, d'écrire son fameux sonnet des voyelles. [...]

Cette « conception » se rapporte à une « théorie » : celle des « sensations associées » ou, en raison du titre d'un poème que nous analyserons plus tard, des « correspondances ».

La théorie de Baudelaire repose sur « l'idée de l'*impressionnisme* en littérature » (c'est Peyrot qui souligne le mot), idée selon laquelle « les sens doivent agir sur l'entendement », et non l'inverse. Pour Peyrot, cette idée n'a aucun sens : d'une part, le

¹⁰⁰ Peyrot M., « Symbolistes et décadents », *La Nouvelle Revue*, novembre-décembre 1887; article cité dans Lefrère J.-J., *Rimbaud le disparu*, Paris, Buchet/Chastel, 2004, p. 104 (page non numérotée).

« sens personnel » ayant « tout absorbé », « lorsqu'il écrivait », contrairement aux peintres (impressionnistes) lorsqu'ils peignent, Baudelaire « se préoccupait bien plus de rendre exactement l'impression, même fugitive, causée par chaque objet sur son système nerveux, que de composer des tableaux d'un réalisme indiscutable, mais dénués de personnalité »; d'autre part, son imagination vagabonde « l'amenait à concevoir l'intuition secrète de rapports invisibles à d'autres. Aussi procédait-il souvent par sensations associées, d'où le peu de clarté de certaines de ses poésies ».

La postulation d'un ascendant de la personnalité, ou de la volonté, de l'écrivain sur le « réalisme indiscutable » d'une peinture repose sur le principe selon lequel l'impression que cherche à saisir Baudelaire est « causée par chaque objet sur son système nerveux ». Peyrot donne ainsi à la théorie de Baudelaire un vernis scientifique. Pour prendre les termes d'un scientifique contemporain de Peyrot, de Rimbaud et de Baudelaire, Charles Henry¹⁰¹, Baudelaire chercherait à être « conforme à l'excitant »; ainsi, sa théorie obéirait à une « méthode scientifique nouvelle » qui aboutit à une « science de l'instinct », un système scientifique qui fonctionne à rebours de « notre science », conçue, elle, « comme *un système de défense contre les illusions et les erreurs de notre sensation brute*, contre la complexité de notre organisation [ou : de notre système nerveux] » (nous soulignons). Ce vernis scientifique ne sert toutefois qu'à camoufler un culte (pratiqué alors également par les poètes décadents, qui pastichent autant Baudelaire que Rimbaud) de la sensation rare.

Sous-entendant que Baudelaire cherche à cultiver la sensation rare, et non à combattre la sensation brute, Peyrot conclut que la « méthode » de Baudelaire n'est

¹⁰¹ Cité par Martinet A., *Énergétique clinique : physiopathologie, thérapeutique : le sympathique, le vague, les réflexes de la vie organo-végétative*, D^r Martinguay éd., Paris, Masson et cie, 1925, p. 361.

accessible qu'à quelques « personnes douées d'un tempérament analogue, et, en quelque sorte, initiées » :

On voit immédiatement à quel degré d'obscurité dans le style peut conduire l'abus d'une semblable méthode, car il est évident que, seules, les personnes douées d'un tempérament analogue, et, en quelque sorte, initiées, parviendront à se comprendre.

Ayant réussi à se « distinguer » plus que les autres disciples de Baudelaire « en des recherches de plus en plus subtiles » sur la « sensation associée », Rimbaud intervient dans l'exposé de Peyrot en tant qu'auteur du « premier manifeste » de l'école dite *symbolique*, et non *symboliste*; la coquille vaut la peine d'être soulignée :

Tel fut le premier manifeste de l'école symbolique [nous soulignons]. La route une fois indiquée, tous s'y engagèrent, et chacun eut à cœur de se distinguer en des recherches de plus en plus subtiles. Les voyelles ayant des couleurs, on assigna des nuances aux syllabes, des formes aux consonnes, et l'on décida que l'alliance de ces nuances et de ces couleurs, l'assemblage de ces formes, devaient éveiller l'idée, mais non être l'idée elle-même.

Cette coquille met l'accent sur la tache aveugle du discours de la réception de « Voyelles » : le symbole, ou la façon de produire du sens. Mais aussi et surtout : la production de sens à partir d'un raisonnement non dialectique.

Le sonnet « Voyelles » fait partie des « déplorables conséquences » de la théorie de Baudelaire - d'une part, parce qu'il applique la thèse de l'écrivain en se réappropriant la prédominance des sens sur l'entendement, ou, pour mettre en évidence ce qui agace l'aristotélicien critique de la *Nouvelle Revue*, la subordination de l'entendement aux sens; Peyrot :

Cherchons quelle peut être l'application de cette théorie. Chez ceux qui, comme Baudelaire, apercevront les mêmes rapports entre les mêmes choses, le nom d'un unique objet suffira pour évoquer des idées nombreuses et diverses. *Le son d'un mot, en se répercutant sur les sens, produira une sensation déterminée qui, agissant à son tour sur l'esprit, éveillera la pensée que l'on voudra faire naître* [nous soulignons]. [...]

Baudelaire n'entrevoit sans doute pas toutes ces déplorables conséquences.

D'autre part, parce que justement, étant une thèse, c'est-à-dire, selon les mots d'Aristote, « un jugement contraire à l'opinion commune », la théorie de Baudelaire échappe à la discussion dialectique et se fait ainsi discours; tout discours étant trompeur parce qu'il ne se base pas sur la dialectique, ce discours en est un pour initiés, et donc sujet à des erreurs, et des erreurs inaccessibles au plus grand nombre¹⁰².

On comprend ainsi mieux l'opposition de Peyrot entre le « réalisme indiscutable » du peintre (impressionniste) et le désir de l'écrivain Baudelaire de « rendre l'impression, même fugitive » : avec Baudelaire et ses initiés - dont Rimbaud et les symbolistes, mais aussi les décadents, l'article de Peyrot est intitulé « Symbolistes et décadents » -, on n'est pas dans un rapport d'*imitation*, mais dans un rapport de désir, de *production* de sens.

Raisonnant selon la mimésis, en fonction d'un modèle à reproduire, la réception analyse « Voyelles » sous la forme d'une opposition entre « le verbe », qui serait « tout », et « l'idée », qui serait quant à elle « secondaire »¹⁰³. L'idée ne prédominant plus pour créer des antithèses, des oppositions fortes pour fixer le sens d'un modèle (Aristote : nos conclusions ne sont alors pas fondées sur la dialectique), il ne nous reste plus que le

¹⁰² « La proposition dialectique est une interrogation [...] probable soit pour tout le monde, soit pour la plupart, soit pour les sages, et, parmi ces derniers, soit pour tous, soit pour la plupart, soit pour les plus notables; interrogation qui ne doit d'ailleurs pas être paradoxale, car on peut admettre ce qui est reçu par les sages à la condition que ce ne soit pas contraire aux opinions du grand nombre [note de bas de page 1 : Sinon, c'est une thèse [...]]. » (Aristote, *Topiques Organon V*, Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 2004, § 10 et 11, p. 40 et 35-36 respectivement.)

¹⁰³ Nous tirons cette opposition d'un article du *Figaro* du 3 octobre 1885. Le nom de l'autre est inconnu. Voir J.-J. Lefrère, *Rimbaud le disparu, op.cit.* (page non numérotée).

verbe. Mais paradoxe : le verbe est fluide, trop mouvant, pas assez fixe! -- *Les mots sont donc vivants*, pousse alors le journaliste Pierre Bourde avec le ton narquois d'Adoré Floupette, l'auteur du recueil des *Déliquescences* (1884), parodie emblématique du poète décadent?

Dans un article qui précède de deux ans l'article de Peyrot (1885), le journaliste Bourde invoque le sonnet « Voyelles » en citant ses deux premiers vers pour l'associer à la thèse – une autre thèse, à détruire donc : on s'inspire ici aussi de l'idée de l'impressionnisme en littérature, on ne raisonne pas *dialectiquement!* - d'Adoré Floupette; selon cette thèse, « Les mots ne peignent pas » parce qu'« ils sont la peinture elle-même » :

[...] - Sais-tu ce que c'est que les mots? demande Floupette à son ancien condisciple, le pharmacien Tapora. Tu t'imagines une simple combinaison de lettres. Erreur! les mots sont vivants comme toi et plus que toi; ils marchent, ils ont des jambes comme les petits bateaux. *Les mots ne peignent pas, ils sont la peinture elle-même* [nous soulignons]; il y en a de verts, de jaunes et de rouges comme les bocaux de ton officine; il y en a d'une teinte dont rêvent les séraphins et que les pharmaciens ne soupçonnent pas. Quand tu prononces : Renoncule, n'as-tu pas dans l'âme toute la douceur attendrie des crépuscules d'automne? On dit : Un cigare brun. Quelle absurdité! Comme si ce n'était pas l'incarnation même de la blondeur que le cigare. Campanule est rose, d'un rose ingénu; triomphe, d'un pourpre de sang; adolescence, bleu pâle; miséricorde, bleu foncé. Et, ce n'est pas tout, les mots chantent, murmurent, susurrent, clapotent, grincement, tintinnabulent, claironnent; ils sont à tout à tour [*sic*] le frisson de l'eau sur la mousse, la chanson glauque de la mer, la base profonde des orages, le hurlement sinistre des loups dans les bois... [...].

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes.¹⁰⁴

Bourde commente ainsi les deux vers de Rimbaud :

¹⁰⁴ *Rimbaud le disparu, op.cit.*, p. 53 (page non numérotée). Titre non indiqué par Lefrère.

Du moment qu'au sens fixe du mot un écrivain se croit libre d'ajouter personnellement des significations arbitraires, il nous parle une langue qui n'est plus la nôtre. Le galimatias est au bout du système¹⁰⁵.

Avant d'analyser ce passage capital, il nous faut comprendre pourquoi « l'entreprise bouffonne » (Peyrot) qu'est « Voyelles » est associée à la poésie décadente.

La même année que Bourde (1885), un certain Coriolis avait associé l'entreprise des poètes décadents, qu'il nomme « décadisme », à « une pure fumisterie », à la fumisterie réduite à son plus simple appareil :

L'aventure du décadisme (car on dit à présent décadisme, de même qu'on a dit classicisme, romantisme et réalisme), demeurera, j'imagine, un des plus curieux chapitres de notre histoire littéraire. Bien des gens n'y veulent voir qu'une pure fumisterie. Je crains bien qu'ils ne se trompent. Le décadisme est la plus amusante manifestation de la grande névrose qui est le mal du siècle, et quelqu'un l'a définie à merveille : « Une attaque de nerfs sur du papier »¹⁰⁶.

Qu'est-ce que serait de la fumisterie à son état le plus pur, s'il se résume à l'entreprise décadente (n'est visée ici que la seconde moitié des années 1880)? Du pastiche. Car les cibles des décadents, dont l'auteur de « Voyelles », ont été pastichées et ce, dans le but d'être imitées selon « les « valeurs » poétiques des décadents »; à propos des pastiches décadents de Rimbaud, Bruce Morrissette écrit ceci :

... le but des pasticheurs n'était pas avant tout de faire des faux convaincants de Rimbaud, mais d'écrire, de la façon la plus extravagante qu'ils osaient le faire, des sonnets rédigés dans le jargon déliquescant alors en vogue, et exprimant des attitudes décadentes. La poésie de Rimbaud ne les intéressait vraiment pas, et ce fait [...] a exercé une influence maîtresse sur les imitations qu'ils ont produites. Leurs raisons de choisir Rimbaud comme « auteur » sont liées à leur convenance

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Coriolis J., «Poètes décadents», *La Gironde littéraire*, article déjà cité dans *Ibid.*, p. 106 (page non numérotée).

et à leur flair de journalistes, non au désir de travailler de la même manière que Rimbaud.

L'examen des faux sonnets du *Décadent* [...] révèle, dans une clarté dévastatrice, les « valeurs » poétiques des décadents¹⁰⁷.

Les pastiches décadents obéissent à une « phraséologie » décadente qui utilise les cibles littéraires en tant qu'instrument de la doctrine décadente. Les décadents, précise Morrissette, ne font pas attention au *style* de Rimbaud, ne traitent pas Rimbaud en tant que « produit » déjà « codé » qui fait d'eux les initiateurs ou les ouvriers de ce code; ils le traitent plutôt comme leur code à eux¹⁰⁸. Il n'y a donc pas de *pastiche* décadent - que des *mystifications* décadentes. Tel fut le sort de Rimbaud et de Baudelaire passés à la moulinette du « décadisme » (Coriolis), Rimbaud étant classé « écrivain « régulier », quelque peu excentrique, dans la tradition de Baudelaire, et s'exerçant à la phraséologie déliquescente, ou décadente » à la Floupette; Morrissette :

Le choix même de la forme sonnet pour pasticher Rimbaud montre combien peu on comprenait la vraie portée du style de Rimbaud en 1886. Rimbaud n'a composé qu'une douzaine de sonnets, avant 1870; il n'en a plus composé après; c'est une forme qu'il a vite abandonnée, à mesure que son génie poétique s'imposait à lui. Pour Raynaud et ses collaborateurs, ou complices du *Décadent*, Rimbaud n'est pas le poète des *Illuminations* et de *Une Saison en Enfer*, mais un poète « régulier », quelque peu excentrique, dans la tradition de Baudelaire, et s'exerçant à la phraséologie déliquescente, ou décadente¹⁰⁹.

Ont connu un sort semblable d'autres fumistes – les Incohérents, par exemple, un groupe de peintres « non professionnels » dont les expositions d'« Art incohérent », qui ont eu lieu entre 1882 et 1893, étaient des parodies du Salon annuel de peinture : le spécialiste

¹⁰⁷ Morrissette B., *La bataille Rimbaud...*, *op.cit.*, Paris, Nizet, 1959, p. 16-17.

¹⁰⁸ À propos du pastiche, Paul Aron écrit : « ... tout produit codé, spécialisé, c'est-à-dire requérant un savoir et une compétence qui en ferment l'accès au grand nombre, permet l'émergence d'une moquerie de complicité, émanant de ceux qui sont en train de s'initier au code, comme de ceux qui prétendent le faire évoluer. » (*Le dictionnaire du littéraire*, p. 443.)

¹⁰⁹ *La bataille Rimbaud...*, *op.cit.*, p. 17-18.

du fumisme Daniel Grojnowski, disqualifiant d'abord le groupe en le réduisant à de la mystification « sociale », à une « blague provocatrice », parle, dans un article de 1981¹¹⁰, d'« avant-garde sans avancée », avant de préciser, quelque vingt ans plus tard dans le *Dictionnaire du littéraire*, quelques années après avoir énoncé la distinction entre les deux types de mystification¹¹¹, que ce même groupe était plutôt à l'origine d'un art de la mystification fumiste, une mystification qui n'existerait pas sans un « public d'initiés »¹¹².

Cherchant à reconstituer une histoire littéraire nationale, son code et les styles qui forment cette histoire (Coriolis parle du « décadisme » depuis le livre de « *notre histoire littéraire* », un livre qui contient des « chapitres »), il est tout à fait normal, voire prévisible, que la critique, pour évaluer la pratique de la *fumisterie* (le mot « fumisme » n'apparaît jamais), se soit référée à la forme du pastiche littéraire et à son représentant le plus visible à l'époque : le poète décadent, de même que son jumeau le monstre saturnien « Symbolisme » (Coppée, 1892), dont Rimbaud aurait écrit le « premier manifeste » avec « Voyelles » (Peyrot, rappelons-nous, parle - on ignore si la coquille est volontaire ou involontaire - de « l'école symbolique »).

Le pastiche littéraire représente pour la critique *un lieu d'évaluation des langages spécialisés à décoder et des styles*, le style étant « l'ensemble des signes par lesquels un

¹¹⁰ Grojnowski D., « Une avant-garde sans avancée: les "Arts incohérents", 1882-1889 », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 40, nov. 1981, p. 73-86.

¹¹¹ *Id.*, *Aux commencements du rire moderne : l'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997, « La mystification, catégorie de l'esthétique », p. 315.

¹¹² « Les manifestations des fumistes, les expositions d'« Art incohérent » qui ont lieu à la fin du siècle dernier, les œuvres d'écrivains et artistes dadaïstes puis surréalistes, par une «activité terroriste de l'esprit», élèvent la mystification « à la hauteur d'un art » (formule qu'A. Breton applique à A. Allais dans l'*Anthologie de l'humour noir* [1940], J.-J. Pauvert, 1966, p. 292). *Celle-ci participe dès lors à des effets textuels, non pas frauduleux mais esthétiques, qui s'adressent, le plus souvent, à un public d'initiés* [c'est nous qui soulignons]. » (Aron P. et al., *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, « Quadrige », 2004, p. 403.)

auteur ou un groupe d'auteurs définit sa position dans le champ¹¹³ ». *Le pastiche serait donc la porte de l'institution, et le style la clef de cette porte*; car le pastiche, précise Aron, est « le signe de la maîtrise par le pasticheur [du] code particulier [le code de la cible en tant que produit codé] au sein du code littéraire en général. Au sens strict, il n'est donc de pastiche qu'institutionnel¹¹⁴. » Or, si la poésie décadente obéit bien (comme Coppée) à une doctrine, à des « valeurs », celles des poètes décadents (Morrissette), elle ne sera pas reconnue par l'institution littéraire; elle demeurera dans le cadre (pseudo- ou paralittéraire) du journal¹¹⁵; le critique Coriolis a bien traduit le statut précaire des décadents : le « décadisme » n'« est » que « l'un » « des plus curieux chapitres de notre histoire littéraire ».

Pour la critique qui reçoit le sonnet « Voyelles », sonnet perçu comme une application de l'idée baudelairienne de l'impressionnisme en littérature, le style est *ce qui donne l'idée, la « signification », et ce qui permet de séparer, par conséquent, l'idée du verbe* (le grain de l'ivraie); c'est ainsi qu'il faut comprendre le passage suivant de l'article (de 1885) du *Figaro* intitulé « Poètes décadenticulets », déjà cité, qui associe Rimbaud aux décadents :

Les décadents [...] n'expriment rien, ni la vie, ni la mort. Pour eux les mots ont une couleur, un goût, un parfum; quant à la signification, c'est inutile et bon pour les philistins. Avec des syllabes, ils font de la musique et de la peinture. D'après un sonnet de M. Arthur Rimbaud sur les voyelles, A est noir, c'est « le corset velu des mouches éclatantes; E est blanc; I est pourpre, comme du « sang cra- ché »; O est bleu, « suprême clairon plein de strideurs étranges »; U est vert, semblable à

¹¹³ *Ibid.*, p. 443.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Comme la poésie romantique, représentée par Hugo, ou parnassienne, représentée par Coppée, Leconte de Lisle, Heredia ou Sully-Prudhomme, pour ne nommer que les Parnassiens qui ont été nommés à l'Académie française dès les années 1880. Verlaine se moquera d'ailleurs de l'une de ses têtes dirigeantes, Anatole Baju, fondateur du journal *Le Décadent*.

la « paix des pâtis semés d'animaux ». Et il en est des mots comme des voyelles.
[...]

Aux yeux de la critique, le style de l'auteur de « Voyelles », comme celui de Baudelaire et des décadents, n'est pas, pour reprendre les mots de la ballade parnassienne de Coppée (1892, v. 9-15), « clair comme l'aurore ». L'ironie de cette comparaison est visible quand on sait que Coppée associe la figure de Rimbaud « fumiste réussi » au « décadent » qui « pérore » « en vain », et que ce fumiste « réussi », comme les « décadenticulets » du *Figaro* du 3 octobre 1885, est un « ouvrier plus ou moins bon » qui « figrole » dans les *topoi* (ou thèmes) baudelairiens de la sensation « rare » : les « musiques lointaines », les « clartés d'aurore » et les « vibrations crépusculaires », notamment¹¹⁶.

Ainsi, fasciné par les sensations rares, Rimbaud le décadent *pérore en vain*. Car le décadent, comme l'écrivain Baudelaire, discourt, il est un orateur. Mais cet orateur ne sait pas conclure, ne sait pas s'acquitter de la péroraison, la dernière partie de son discours. Contrairement à l'orateur idéal de Cicéron, que Rimbaud, comme la critique, avait bien étudié dans ses cours de rhétorique¹¹⁷, au même titre qu'Aristote, que l'on oppose toujours à Platon, le décadent ne sait pas « assortir le style à la matière »; selon Cicéron, l'orateur idéal, « l'homme éloquent », ne doit pas « vagabonder selon sa fantaisie » :

... l'orateur doit donner l'impression qu'il avance librement et non de vagabonder selon sa fantaisie. Il ne doit pas non plus chercher à lier les mots les uns aux

¹¹⁶ « Fureteurs, tourmentés, morbides, ouvriers plus ou moins bons qui figolent, en quête de musiques lointaines, de clartés d'aurore, de vibrations crépusculaires, car le plein midi les offusque, ils recherchent la sensation rare, et parfois, à ce qu'ils prétendent, elle les relie. Tels sont les décadenticulets. » (Suite de l'article du *Figaro* déjà cité.)

¹¹⁷ Rimbaud a publié en 1870 un discours en latin intitulé « Paroles d'Apollonius sur Marcus Cicéron »; voir Rimbaud A., *Rimbaud/Œuvres complètes*, A. Adam éd., Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, p. 188-190 pour la version originale; p. 1044-1048 pour la traduction française.

autres. Car l'hiatus, le choc des voyelles, possède un certain charme et montre avec quelle délicate négligence cet homme s'attache moins aux termes qu'aux idées¹¹⁸.

Assortir le style à la matière, c'est, pour Cicéron, s'attacher « moins aux termes qu'aux idées ». Pour la critique, c'est rehausser l'idée au moyen du style, de « l'ensemble des signes » distinctifs d'un auteur, au lieu de se contenter d'« éveiller » l'idée par le verbe (Peyrot, 1887) et de regarder flotter, en observateur aussi passif qu'Adoré Floupette, attachante parodie de poète décadent, des mots « vivants », dont on ne peut *fixer le sens*; c'est cette crainte - la crainte devant l'écrasant « sens personnel » d'un auteur qui « se croit libre » d'ajouter des « significations arbitraires » - que le journaliste Pierre Bourde énonce, deux ans avant Peyrot, lorsqu'il commente ainsi les deux premiers vers de « Voyelles », après avoir exposé les vues d'Adoré Floupette sur le langage :

Du moment qu'au sens fixe du mot un écrivain se croit libre d'ajouter personnellement des significations arbitraires, il nous parle une langue qui n'est plus la nôtre. Le galimatias est au bout du système.

Arrêtons-nous sur le mot « galimatias », qui désigne une sorte de discours (sous-entendu aristotélicien : on doit donc s'écarter de ce qui fonde la dialectique, le plus grand nombre).

Le galimatias est un discours *inintelligible* ou *confus* parce qu'il n'a pas de sens réel¹¹⁹. Il n'a pas de sens *réel* parce qu'il ne *représente* pas, n'exprime pas une *idée* dont le *sens* serait *fixe*. Or, avoir pour objet la poésie, la poésie *lyrique* pour être plus précis, exige une ouverture à un sens *virtuel* : lire de la poésie lyrique, c'est contracter ce que

¹¹⁸ Cicéron, *L'Orateur idéal*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2009, p. 59-60 et 50.

¹¹⁹ Larousse P., dir., *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866-1877, 17 t., t. 8, p. 956.

Mathieu Arsenault appelle une « expérience de lecture lyrique », *actualiser du sens*. Une telle expérience cherche « à faire se perdre son lecteur, à le compromettre dans une relation intime au texte qui l'implique affectivement en lui faisant contracter une dette subjective dont il ne pourra jamais s'acquitter »; le lecteur ne peut plus alors être un « interprétant objectif »¹²⁰.

Le poète lyrique ne peut donc être objectif : premier deuil à faire pour la critique, qui elle pense en termes de discours dogmatique, et s'imagine donc que les décadents comme Baudelaire et Rimbaud inventent des discours qui sont eux aussi dogmatiques, ou hérétiques¹²¹, alors que ce n'est pas le cas. Essentiellement lyrique¹²², le fumisme, tel que pratiqué durant le « moment fumiste » (années parisiennes 1860-80), à ne pas confondre avec l'épisode du « décadisme », n'est pas un discours *dogmatique*, ni *d'hérétiques* - plus proches quant à eux du discours « algorithme¹²³ », même si pour eux il y en a un sens, mais un seul cependant -, mais un discours *terroriste*; Roland Barthes :

¹²⁰ Arsenault M., *Le lyrisme à l'époque de son retour*, Montréal, Université de Montréal, 2005, thèse de doctorat, p. 105-106.

¹²¹ Lorsque, dans sa « Ballade », il défend la « doctrine » esthétique des Parnassiens, qui constitue l'ensemble des « vérités » qu'il « arbore » en tant que poète lui-même parnassien (v. 17-23), et qu'il « déplore » que, dans « Voyelles », Rimbaud « [veuille] que les lettres O, E, I / Forment le drapeau tricolore » (v. 11-12), Coppée accuse bel et bien Rimbaud de faire preuve d'hérésie. L'hérésie est, selon Massimo Cacciari, ce qui « veut enchaîner la vérité », *la vérité étant réductible à un seul sens pour l'hérétique*, « à la 'nécessité' de la représentation discursive ». (Cacciari M.; trad. de l'italien par M. Raiola, *Icônes de la loi*, Christian Bourgois Éditeur, 1990, p. 209-210.)

¹²² La critique américaine des avant-gardes Mary Shaw écrira d'ailleurs que le jeu sur les conventions poétiques sont une constante du fumisme : « [...] This kind of exaggerated play on the formal conventions of poetry is a constant of *fumisme*. It is already in full force, for example, in the monosyllabic sonnets and dialogues of the *Album zutique* [...] » (*The Spirit of Montmartre...*, *op.cit.*, p. 155.) Voici une « Causerie » tirée de cet album signée « C.C. » (Charles Cros) qui combine sonnet monosyllabique et dialogue; nous reviendrons plus loin sur cet étrange poème-causerie : « TRISTAN : *Est-ce / Là / Ta / Fesse? // Dresse / La. / Va... / Cesse... // YSEULT : Cu... / Couilles!... / Tu // Mouilles / Mon / Con.* » (*Album zutique*, *op.cit.*, p. 131. Retranscription de Pascal Pia.)

¹²³ « ... le discours algorithme se donne immédiatement et de part en part comme *sans signifié* : c'est l'expression de pures relations. » (Barthes R., « Plaisir/Écriture/Lecture », propos recueillis par J. Ristat, *Les Lettres françaises*, février 1972, repris dans : *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, t. IV, p. 199-213, « VIII », p. 205. C'est Barthes qui souligne.)

Aujourd'hui [en 1972], on confond dans une même accusation le discours dogmatique et le discours terroriste. Le discours dogmatique s'appuie sur un signifié. Il tend à valoriser le langage par l'existence d'un signifié dernier : d'où les rapports bien connus entre le discours dogmatique et le discours théologique. Ce signifié prend souvent la figure d'une Cause : politique, éthique, religieuse. Mais à partir du moment où le discours (je ne parle pas des options d'un individu) accepte de s'arrêter sur cette butée d'un signifié, alors il devient dogmatique. Le discours terroriste a des caractères agressifs qu'on peut ou non supporter, mais il reste dans le signifiant : il manie le langage comme un éploiement plus ou moins ludique de signifiants¹²⁴.

Il y aurait donc, d'un côté, les dogmatiques, qui cherchent *le sens* d'un texte, chassant d'autres dogmatiques ou des hérétiques qui veulent *tout réduire à un seul sens*; de l'autre, les terroristes, qui eux s'amuse à produire de la « signifiante » avec le signifiant (la forme du mot, ou encore, le mot comme matière); le sens est alors produit « sensuellement »¹²⁵.

C'est à une telle production de sens que Baudelaire aspire avec sa théorie des « correspondances » ou des « sensations associées ». Comme l'a fait remarquer Peyrot (1887), cette théorie est inséparable d'un sentiment de la nature et d'un mode de penser analogique qui apparaissent dans les vers 5 à 14 de l'un des sonnets des *Fleurs du mal* les plus glosés, « Correspondances » :

Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
 Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
 Doux comme le hautbois, verts comme les prairies;
 - Et d'autres corrompus, riches et triomphants,
 Ayant l'expression des choses infinies
 Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens
 Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

¹²⁴ *Ibid.*, « VI », p. 203.

¹²⁵ « Qu'est-ce que la signifiante? C'est le sens *en ce qu'il est produit sensuellement.* » (*Id.*, *Le Plaisir du texte*, dans : *Ibid.*, p. 243-261 (de « Moderne » à « Voix »), p. 243-261, p. 257. C'est Barthes qui souligne.)

Peyrot dit qu'il cite ces vers à la fois pour donner « une idée exacte » « du sentiment [que Baudelaire] avait de la nature » et pour expliquer comment le poète « voyait, entre des choses très différentes, s'établir des rapprochements pour nous inexplicables ». Or, sont encore mieux suggérés le sentiment de la nature et le mode de penser analogique baudelairiens dans les vers précédents (1 à 4) du même sonnet :

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisser parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Le passant du troisième vers, l'homme qui « passe à travers des forêts de symboles », est « le parfait flâneur », « l'observateur passionné » qu'idéalise Baudelaire dans un article publié à la même époque que les *Fleurs du mal*, au tournant des années 1860 : « Le peintre de la vie moderne ». Ce texte joue un rôle important pour la définition du fumisme en tant que grotesque démystificateur.

Le passant du « Peintre de la vie moderne », dont la « passion » et la « profession » est « d'épouser la foule » (c'est Baudelaire qui souligne), est, selon la belle métaphore du poète parisien,

... un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un *moi* insatiable du *non-moi*, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive¹²⁶.

¹²⁶ Baudelaire/*Œuvres complètes, op.cit.*, t. II, p. 691-692.

Ne trouvant le repos qu'en dehors des systèmes comme Baudelaire lui-même¹²⁷, le flâneur du « Peintre de la vie moderne » entretient un rapport conflictuel avec la Nature-temple, une nature dont il a été question dans la lettre du 21 janvier 1856 à Alphonse Toussenel. Dans cette lettre, Baudelaire affirme que « la nature est un verbe, une allégorie, un moule, un repoussé », quelque chose qui a été rendu malléable :

L'homme raisonnable n'a pas attendu que Fourier vînt sur la terre pour comprendre que la nature est un *verbe*, une allégorie, un moule, un *repoussé*, si vous voulez. Nous savons cela, et ce n'est pas par Fourier que nous le savons, - nous le savons par nous-même et par les poètes¹²⁸.

Cette malléabilité ou plasticité de la nature fait dire au poète que les mauvaises pensées de l'homme travaillent la nature, et que la nature « participe » donc du péché originel, « l'idée du péché originel » étant « la doctrine naturelle » :

... à propos du *péché originel*, et de *forme moulée sur l'idée*, j'ai pensé bien souvent que les bêtes malfaisantes et dégoûtantes n'étaient peut-être que la vivification, corporification, éclosion à la vie matérielle, des *mauvaises pensées* de l'homme. – Ainsi, la *nature* entière participe du péché originel¹²⁹.

¹²⁷ « J'ai essayé plus d'une fois, comme tous mes amis, de m'enfermer dans un système pour y prêcher à mon aise. Mais un système est une espèce de damnation qui nous pousse à une abjuration perpétuelle; il en faut toujours inventer un autre, et cette fatigue est un cruel châtement. Et toujours mon système était beau, vaste, spacieux, commode, propre et lisse surtout; du moins il me paraissait tel. Et toujours un produit spontané, inattendu, de la vitalité universelle venait donner un démenti à ma science enfantine et vieillotte, fille déplorable de l'utopie. J'avais beau déplacer ou étendre le critérium, il était toujours en retard sur l'homme universel, et courait sans cesse après le beau multiforme et versicolore, qui se meut dans les spirales infinies de la vie. Condamné sans cesse à l'humiliation d'une conversion nouvelle, j'ai pris un grand parti. Pour échapper à l'horreur de ces apostasies philosophiques, je me suis orgueilleusement résigné à la modestie : je me suis contenté de sentir; je suis revenu chercher un asile dans l'impeccable naïveté. J'en demande humblement pardon aux esprits académiques de tout genre qui habitent les différents ateliers de notre fabrique artistique. C'est là que ma conscience philosophique a trouvé le repos; et, au moins, je puis affirmer, autant qu'un homme peut répondre de ses vertus, que mon esprit jouit maintenant d'une plus abondante impartialité. » (« Critique d'art / Exposition universelle (1855) » : *Ibid.*, p. 578.)

¹²⁸ Baudelaire C., *Lettres : 1841-1866*, Paris, Société du 'Mercure de France', 1906, p. 84.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 85.

En postulant que la forme est « moulée *sur* » l'idée – ainsi, l'idée serait l'archétype de toute création, toute création étant un produit de la pensée -, mais aussi, que la nature est une matière, un corps que l'on peut altérer, un « moule », Baudelaire cherche à *rendre matérielles, faire éclore à la vie matérielle, des mauvaises pensées.*

Pour ce faire, il cherchera à éliminer, ou plutôt effacer, toute opposition entre deux sens qui seraient distincts, toute antithèse. Ce désir d'effacement de toute antithèse est formulé de la façon suivante dans le poème « Correspondances » : les « longs échos » de la Nature-temple « se confondent » dans une « unité / Vaste », comme « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent » (v. 4-8); de même que les « parfums », tantôt « frais », tantôt « corrompus », ont « l'expansion des choses infinies » (v. 9-12), l'ambre et le musc étant, pour reprendre la terminologie de Jacques Gengoux, des parfums d'origine animale, les parfums à l'origine des « transports des sens », alors que le benjoin et l'encens, comme l'oliban et la myrrhe, sont des « substances à valeur religieuse », les substances à l'origine des « transports de l'esprit » (v. 13-14)¹³⁰. Claude Pichois : « Pour autrement parler, s'établit ici l'unité humaine sur la complémentarité du sensible et du spirituel¹³¹. »

¹³⁰ Dans ses « Notes » (11) sur « Correspondances », Claude Pichois rapporte que : « J. Gengoux part du vers 13 dont le premier hémistiche contient des parfums d'origine animale (ambre, musc), évocateurs de l'adoration religieuse et liés à l'« esprit ». Ainsi, le sentiment est absent des quatre derniers vers et sans doute associé aux « parfums frais ». Les quatre derniers vers s'organisent autour de deux pôles : « sensualité » et « mysticité » [...]. Cette bipolarité, J. Gengoux la retrouve dans toute l'œuvre de Baudelaire. Elle est d'ailleurs équivoque, puisque la « mysticité » devient serve de la « sensualité », comme il appart d'*À une Madone* [, autre poème des *Fleurs du mal*] [...]. À cette Madone noire (au sens érotique) le poète offrira (v. 34) « Benjoin, Encens, Oliban, Myrrhe », toutes substances à valeur religieuse. » (*Baudelaire/Œuvres complètes, op.cit.*, t. I, p. 846-847.)

¹³¹ *Ibid.*, p. 847.

Cette « unité » établie sur une « complémentarité » du sensible et du spirituel repose sur un art de la « transition délicate¹³² » propre à être mis en scène par la figure de la prosopopée.

Cet art est évoqué dans « Le peintre de la vie moderne ». Dans cet article capital, la théorie de la modernité est conçue comme nouvelle façon de penser la tradition littéraire à l'aide de la figure du flâneur et du principe selon lequel il faut « tirer l'éternel du transitoire » tout en tenant compte du fait que « la modernité », « c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art », quelque chose qui se métamorphose d'époque en époque mais dont on n'a pas le droit de se passer et « dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable »¹³³.

Autrement dit, l'éternel comme « antithèse de la modernité » doit être remplacé par un *effacement* de l'antithèse au profit d'une modernité « digne de devenir antiquité », qui se change pour elle-même en antiquité; car il faut désormais « vivre sa modernité comme désaccord avec le temps présent »¹³⁴ - mais, ajouterons-nous avec Baudelaire, sans perdre « la mémoire du présent », « l'estampille que le *temps* imprime à nos sensations » et qui rend la représentation embarrassée; car, pour l'artiste, le flâneur kaléidoscopique qui, ayant « traduit fidèlement ses propres impressions » pour remplir d'images sa mémoire, exige du spectateur qu'il soit « le traducteur d'une traduction toujours claire et enivrante », et qui ne craint pas de « laisser échapper le fantôme avant

¹³² Nous avons emprunté l'expression à Paul de Man (« *Autobiography as De-facement* », *MLN*, 94, 5, *Comparative Literature*, dec. 1979, p. 919-930, p. 926) : « *In terms of style and narrative diction, prosopopeia is also the art of delicate transition [...].* »

¹³³ Mais un flâneur qui, contrairement au « pur flâneur », « a un but plus élevé », « un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance ». (« Le peintre de la vie moderne » : *Baudelaire/Euvres complètes, op.cit.*, p. 694-695.)

¹³⁴ Jauss H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Cl. Maillard trad., J. Starobinski préf., Paris, Gallimard, 1978, « La « modernité » dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui », p. 203 et 194; « Le peintre de la vie moderne », article déjà cité, p. 695.

que la synthèse n'en soit extraite », de peur que « les ordres de l'esprit ne soient altérés par les hésitations de la main » (c'est, comme on l'a vu au début du présent chapitre, le reproche principal d'un Peyrot quant à l'idée de « l'impressionnisme en littérature » exprimée dans le poème « Correspondances »), le modèle est alors devenu « plutôt un *embarras* qu'un secours »¹³⁵.

Le pouvoir de la prosopopée, visible autant dans les productions fumistes, dont Rimbaud auteur du sonnet « Voyelles », que chez Baudelaire, réside dans ce qu'elle peut faire avec une modernité qui est aussi sa propre antiquité, en *désaccord avec le temps présent*. Le sentiment de la nature baudelairien et son mode de pensée analogique que tentent de cerner la critique sont inséparables de ce pouvoir de la prosopopée.

Dans son *Gradus*, Bernard Dupriez met justement l'accent sur le rapport au temps introduit par la prosopopée, figure qui sert à « [m]ettre en scène », à « faire agir, parler, répondre » « les absents, les morts, les êtres surnaturels, ou même les êtres inanimés » :

La prosopopée est une figure étrange. Bien que, par sa situation, elle appartienne au récit, elle en récuse la double actualisation en s'efforçant de présenter comme une énonciation directe ce qui est raconté. Le personnage devient interlocuteur réel [...]. L'absent est installé dans le présent¹³⁶.

En faisant d'un personnage un « interlocuteur réel », la figure de la prosopopée amène le lecteur à confondre deux temporalités différentes : celle de l'autobiographie et celle de la fiction. De l'indécidable est alors créé quant à l'adresse : Qui parle? Et celui qui parle, parle-t-il à quelqu'un ou à quelque chose – de présent, ou d'absent, ou de simultanément présent et absent?

¹³⁵ *Ibid.*, p. 696-700. C'est Baudelaire qui souligne.

¹³⁶ Dupriez B., *Gradus / Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'Éditions, « 10/18 », 1984, « **Rem. 2** », p. 364-365.

Cherchant la réalité du locuteur, fort problématique, de la prosopopée, le lecteur constate alors que cette espèce de personnage, comme le poète lyrique en raison de l'expérience de lecture qu'il exige (Arsenault), est irresponsable, ne se tient pas responsable de son énonciation. Sans interlocuteur réel, peut-être pourrait-on concéder l'existence d'un interlocuteur *virtuel*, ce locuteur peut être qualifié de *désinvolté* : la désinvolture se définit d'ailleurs par le fait qu'elle n'est jamais *adressée*; Chareyre-Méjan :

N'être pas adressée, c'est d'ailleurs cela qui la définit [la désinvolture]. Elle est le tour que l'on joue à l'existence seule quand on la laisse pour ainsi dire à elle-même, quand on ne fait plus que la mimer dans ce qu'elle a précisément d'inimitable¹³⁷.

N'ayant donc pas d'interlocuteur *réel*, le locuteur désinvolté (celui de la prosopopée et du poème lyrique) est face au texte, ne partage aucun modèle avec personne; son « rapport » avec le texte – un rapport de « désir », de « production » avec le texte en tant que dispositif de la modernité telle que définie dans « Le peintre de la vie moderne » : un *désaccord avec le temps présent*, mais aussi, le texte comme « structure diagrammatique, et non pas imitative », qui « peut se dévoiler sous forme de corps, clivé en objets fétiches, en lieux érotiques » – est celui du « mime » et de la « dupe »¹³⁸, ce qu'il dit sera toujours « figuratif » (tout texte, comme tout film, ne « représentant » rien); alors que la critique, qui cherche quant à elle à épingler un sens, à rendre les choses claires, parle à partir de l'« espace » de la « représentation », la représentation étant,

¹³⁷ Chareyre-Méjan A., « “Être là comme ça” (Ontologie du laisser-aller) », *Figures de l'art 14*, PUP, 2008, p. 167-178, p. 174-175.

¹³⁸ Et non du « modèle », comme ce serait le cas dans un « rapport d'imitation » : Barthes R., *Le Plaisir du texte*, dans : *Œuvres complètes, op.cit.*, t. IV, p. 253.

comme le rapporte Roland Barthes, un espace « d'alibis » « immédiatement idéologique (par l'étendue historique de sa signification) »¹³⁹.

Le locuteur désinvolte (de la prosopopée et du poème lyrique), lui, appelons-le *le locuteur fumiste*, est *sans* alibi. À ses yeux, « le sens du monde » « flotte »; son attitude fait de lui - tel le flâneur kaléidoscopique de Baudelaire qui, doté de « l'œil fixe et animallement extatique des enfants devant le *nouveau*¹⁴⁰ », se rend identique aux mouvements de la vie qu'il observe - un mime de ce qu'il « éprouve du sens aboli de toute chose en tant seulement qu'elle est », et ce mime n'arrête pas de « renaître »¹⁴¹.

¹³⁹ « Il faudrait d'ailleurs distinguer entre la *figuration* et la *représentation*. / La figuration serait le mode d'apparition du corps érotique (à quelque degré et sous quelque mode que ce soit) dans le profil du texte. Par exemple : l'auteur peut apparaître dans son texte (Genet, Proust), mais non point sous les espèces de la biographie directe (ce qui excéderait le corps, donnerait un sens à la vie, forgerait un destin). Ou encore : on peut concevoir du désir pour un personnage de roman (par pulsions fugitives). Ou enfin : le texte lui-même, *structure diagrammatique, et non pas imitative, peut se dévoiler sous forme de corps, clivé en objets fétiches, en lieux érotiques* [nous soulignons]. Tous ces mouvements attestent une *figure* du texte, nécessaire à la jouissance de lecture. De même, et plus encore que le texte, le film sera à *coup sûr* toujours figuratif (ce pour quoi il vaut tout de même la peine d'en faire) – même s'il ne représente rien. / *La représentation, elle, serait une figuration embarrassée, encombrée d'autres sens que celui du désir : un espace d'alibis (réalité, morale, vraisemblance, lisibilité, vérité, etc.)* [Nous soulignons]. Voici un texte de pure représentation : Barbey d'Aurevilly écrit de la Vierge de Memling : « Elle est très droite, très perpendiculairement posée. Les êtres purs sont droits. À la taille et au mouvement, on reconnaît les femmes chastes; les voluptueuses traînent, languissent et se penchent, toujours sur le point de tomber. » Notez en passant que le procédé représentatif a pu engendrer aussi bien un art (le roman classique) qu'une « science » (la graphologie, par exemple, qui, de la mollesse d'une lettre, conclut à la veulerie du scripteur), et que par conséquent il est juste, sans sophistication aucune, de la dire immédiatement idéologique (par l'étendue historique de sa signification). Certes, il arrive très souvent que la représentation prenne pour objet d'imitation le désir lui-même; mais alors, ce désir ne sort jamais du cadre, du tableau; il circule entre les personnages; s'il a un destinataire, ce destinataire reste intérieur à la fiction (on pourra dire en conséquence que toute sémiotique qui tient le désir enfermé dans la configuration des actants, si nouvelle qu'elle soit, est une sémiotique de la représentation. La représentation, c'est cela : quand rien ne sort, quand rien ne saute hors du cadre : du tableau, du livre, de l'écran. » (*Ibid.*, p. 253-254. Sauf lorsque c'est indiqué, c'est Barthes qui souligne.)

¹⁴⁰ « L'enfant voit tout en *nouveauté*; il est toujours *ivre*. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. [...] le génie n'est que l'*enfance retrouvée* à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée. C'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'œil fixe et animallement extatique des enfants devant le *nouveau*, quel qu'il soit [...]. » (« Le peintre de la vie moderne » : *Baudelaire/Euvres complètes, op.cit.*, p. 690. C'est Baudelaire qui souligne.)

¹⁴¹ «... [la désinvolture] constitue l'effet d'un désillement du regard. [...] *elle est elle-même directement une forme de la sensibilité* : forme voisine de la surprise particulière que constitue l'étonnement philosophique. Le caractère esthétique de la désinvolture tient à ce qu'elle naît d'un saisissement qui ne passera plus : dans son sillage, le monde est là et il est complet à seulement être. Ce qui fait qu'il est là pour

En distinguant entre représentation et figuration, Barthes indique un autre paradigme,

... ([...] un troisième terme, qui ne soit pas, cependant, un terme de synthèse, mais un terme excentrique, inouï. Un exemple? Bataille, peut-être, qui déjoue le terme idéaliste par un matérialisme *inattendu*, où prennent place le vice, la dévotion, le jeu, l'érotisme impossible, etc.; ainsi, Bataille n'oppose pas à la pudeur la liberté sexuelle, mais... *le rire*.)¹⁴²

Ce « terme excentrique », qui n'est pas « un terme de synthèse », est au cœur de la notion de grotesque. Dans « Voyelles » comme dans la plupart des fumisteries, il est question d'un grotesque démystificateur.

D'un grotesque démystificateur

Théorisé d'abord par Baudelaire dans l'essai « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques » (1^{re} éd. : 1846), quelque temps avant que soit publiée la première édition des *Fleurs du mal* (1857), puis il y a plusieurs

rien, mais en un sens positif; c'est-à-dire : là en tout et pour tout. Désinvolté le regard qui a un moment, avant tout le reste, *senti être* les existences. Et qui en est resté là. Sentir seulement être ce qui est là est ce sur quoi on ne reviendra plus, parce que cela génère une forme de désintérêt pour les façons dont les choses se présentent et une fascination pour le présent absolu de leur événement, à chaque fois au fur et à mesure. La désinvolture est bien une religion esthétique, mais au sens où elle présente dans des phénomènes (des figures, des poses et des attitudes) le flottement du fait d'être laissé à lui-même. *Le sens du monde ne s'impose pas, il flotte* [nous soulignons]. Est flottant ce qui repose sur soi comme sur un centre, sans autre fondement. C'est pourquoi on pourrait dire que *l'attitude désinvoltée est mimétique de cela-même qu'elle éprouve du sens aboli de toute chose en tant seulement qu'elle est* [nous soulignons]. Le sens cesse d'être une nécessité puisque rien ne manque au fait de la présence dans l'impression qu'on en a à ce moment-là (à tort ou à raison); et la désinvolture est consécutive à un éblouissement qui se confond en définitive avec le sentiment philosophique de l'existence. Ce qui y fait autorité lui est immanent et la rotation du regard qui l'autorise dès lors n'est que la découverte de son secret vide. [...] *Dans la désinvolture on n'arrête plus de renaître et elle a à voir avec la pure pose du commencement* [nous soulignons]. Mais "commencement" indique simplement alors que la présence des choses ayant toujours par définition lieu avant d'avoir un sens on ne voit plus bien ce qu'il faudrait ajouter à l'existence du monde pour le compléter. » (Chareyre-Méjan A., « "Être là comme ça" (Ontologie du laisser-aller) », article déjà cité, p. 170. Sauf quand indiqué, c'est l'auteur qui souligne.)

¹⁴² Barthes, *Œuvres complètes, op.cit.*, p. 253. Souligné par Barthes.

décennies déjà par Paul de Man¹⁴³, ce grotesque est créé par un narrateur ironiste. Ce narrateur est un *ironiste*, car il n'est pas dupe de sa propre ironie; autrement, il ne serait qu'un *moi mystifié* (de Man : « *mystified self* »). Ce narrateur n'est pas dupe : il est capable de se dédoubler. Comme un philosophe, il a « acquis, par habitude, la force de se dédoubler rapidement et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son *moi* » (Baudelaire). Il y a ainsi séparation entre deux moi à *l'intérieur du langage*¹⁴⁴, et non entre deux subjectivités. Nulle intersubjectivité ici, mais plutôt : division à l'intérieur d'une conscience supérieure, ou supraconscience. L'ironiste est la conscience multiple (« *multiple consciousness* ») – on pense alors à celle du flâneur kaléidoscopique (« Le peintre de la vie moderne ») – d'une expérience en tant que matière à traiter (« *the heterogeneous material of experience is more-or-less adequately made to fit* »). Cette conscience ironique en est une des rapports entre l'homme et la nature ou le monde non humain (« *the non-human world* »), et s'appuie sur une division entre un moi empirique (« *empirical self* ») et un moi-signe, un moi en attente de sa propre définition (« *a self that becomes like a sign in its attempt at differentiation and self-definition* »).

Cette supraconscience, qui est pour Baudelaire le « comique absolu » ou le « grotesque », est supérieure à la conscience du comique nommé « significatif », ou « ordinaire », en ce qu'elle démystifie les rapports entre l'homme et la nature depuis

¹⁴³ Dans De Man P., *Blindness and insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, W. Godzich intro., Minneapolis, The University of Minnesota, 1983 (1st ed.: 1971): « Rhetoric of temporality », p. 187-228; plus particulièrement les p. 211-228, section « *II. Irony* ». Lorsque nous citons de Man, nous nous rapportons à cette section uniquement.

¹⁴⁴ « The capacity of such duplication is rare, says Baudelaire, but belongs specifically to those who, like artists or philosophers, deal in language. His emphasis on a professional vocabulary, on “se faire un métier,” stresses the technicality of their action, the fact that language is their material, just as leather is the material of the cobbler or wood is that of the carpenter. In everyday, common existence, this is not how language usually operates; there it functions much more as does the cobbler's or the carpenter's hammer, not as the material itself, but as a tool by means of which the heterogeneous material of experience is more-or-less adequately made to fit. » (*Ibid.*, p. 213.)

l'idée d'une chute originelle (le poète écrivait d'ailleurs, dans la lettre du 21 janvier 1856 à Toussenel, que « l'idée du péché originel » est « la doctrine naturelle »); voici comment Paul de Man met en scène l'orgueil de l'homme qui ne connaît que le comique significatif, du « *mystified self* » qui ignore la notion de chute (« *Fall* »), tant au sens littéral qu'au sens théologique (« *in the literal as well as the theological sense* »); ce n'est qu'une fois tombé lui-même que ce moi qui se croyait suffisant va au-delà de sa propre suffisance et se voit lui-même également en tant que moi empirique, devenant ainsi ironiste, un moi dédoublé (« *twofold self* ») :

More important still, in Baudelaire's description the division of the self into a multiple consciousness takes place in immediate connection with a fall. The element of falling introduces the specifically comical and ultimately ironical ingredient. At the moment that the artistic or philosophical, that is, the language-determined, man laughs at himself falling, he is laughing at a mistaken, mystified assumption he was making about himself. In a false feeling of pride the self has substituted, in its relationship to nature, an intersubjective feeling (of superiority) for the knowledge of a difference. As a being that stands upright [...], man comes to believe that he dominates nature, just as he can, at times, dominate others or watch others dominate him. This is, of course, a major mystification. The Fall, in the literal as well as the theological sense, reminds him of the purely instrumental, reified character of his relationship to nature. Nature can at all times treat him as if he were a thing and remind him of his factitiousness, whereas he is quite powerless to convert even the smallest particle of nature into something human. In the idea of fall thus conceived, a progression in self-knowledge is certainly implicit: the man who has fallen is somewhat wiser than the fool who walks around oblivious of the crack in the pavement about to trip him up. And the fallen philosopher reflecting on the discrepancy between the two successive stages is wiser still, but this does not in the least prevent him from stumbling in his turn. It seems instead that his wisdom can be gained only at the cost of such a fall. The mere falling of others does not suffice; he has to go down himself. The ironic, twofold self that the writer or philosopher constitutes by his language seems able to come into being only at the expense of his empirical self, falling (or rising) from a stage of mystified adjustment into the knowledge of his mystification¹⁴⁵.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 213-214.

Ce moi dédoublé a pris conscience de « l'élément » comique. Pour Baudelaire poète et théoricien du rire¹⁴⁶, le rapport dupe/mime repose sur le comique en tant qu'« élément damnable et d'origine diabolique » : il fait partie des « pépins dans la pomme symbolique »¹⁴⁷. En termes moins théologiques et plus littéraires, *le comique est ce qui s'insinue dans un symbole pour disperser le style, ou l'ensemble des signes distinctifs du rieur*. L'idée principale de l'essai sur le rire est la suivante : *Le comique rend dupe, parce qu'il émane d'un « orgueil inconscient »* :

... on trouvera au fond de la pensée du rieur un certain orgueil inconscient. C'est là le point de départ : *moi*, je ne tombe pas; *moi*, je marche droit; *moi*, mon pied est ferme et assuré. Ce n'est pas *moi* qui commettrais la sottise de ne pas voir un trottoir interrompu ou un pavé qui barre le chemin¹⁴⁸.

Cette idée d'un inconscient, ou d'un « fond de la pensée », apparaît également chez les fumistes ayant théorisé le fumisme dès 1880¹⁴⁹.

Pour ne pas être dupe, l'ironiste a appris le comique absolu (l'« *absolute irony* », l'ironie absolue, pour De Man) en se faisant la conscience d'une inconscience (« *a consciousness of non-consciousness* »). En se faisant lui-même la conscience d'une inconscience, la conscience du « plaisant » parisien sûr d'échapper à la chute, il acquiert la conscience du pouvoir du négatif (« *self-destruction* »). Ce pouvoir est transmis par le

¹⁴⁶ Le poète utilise lui-même le mot « théorie » : « Maintenant, résumons un peu, établissons plus visiblement les propositions principales, qui sont comme une espèce de théorie du rire. » (*De l'essence du rire...*; Baudelaire/*Œuvres complètes, op.cit.*, II, p. 532.)

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 528 et 530.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 531.

¹⁴⁹ Dans un texte reconnu pour être le manifeste du fumisme, un article du chansonnier du Chat Noir Georges Fragerolle du 12 mai 1880, il est question d'un « fond de scepticisme » : « [...] ‘sous une enveloppe quasi prudhommesque, et, partant, naïve, [le fumiste] dissimule ce fond de scepticisme qui est l'étoffe même de l'esprit’ ». Toujours dans cet article, il [Fragerolle] oppose ce fumiste – qui correspond bien à Allais qu'il cite en exemple après Rabelais et Molière – au pédant: le premier est un lion qui se couvre d'une peau d'âne, tandis que le second est un âne qui revêt une peau de lion. » (Defays J.-M., *Le texte à rire*, Jyväskylä, University of Jyväskylä, «Studia Philologia Jyväskyläensia», 1994, p. 40.)

langage de l'ironie. C'est ce langage qui garantit le changement de paradigme, le troisième terme « inouï » (Barthes) dont il a été question plus haut. L'ironiste s'invente (De Man parle de « *self-invention* ») à l'intérieur de ce langage en tant que méchant qui, tout en s'ignorant en tant que méchant, est conscient de sa « double nature », de sa capacité d'« être soi-même et un autre » (Baudelaire); c'est parce qu'il est conscient de cette double nature depuis l'intérieur même de la méchanceté, depuis la pose du désinvolte (Chareyre-Méjan : « la pure pose du commencement »), de celui qui ne connaît pas la synthèse, qu'il ne peut pas être dupe de sa propre ironie; De Man :

[...] absolute irony is a consciousness of madness, itself the end of all consciousness; it is a consciousness of a non-consciousness, a reflection on madness from the inside of madness itself.

L'idée d'une méchanceté interne est à l'origine même de l'esprit fumiste, un esprit incarné à la perfection par le comédien Sapeck et les poètes parisiens nommés, entre 1878 et 1884 principalement, les « Hydropathes »¹⁵⁰.

L'entreprise de démystification de l'ironiste se confond ainsi avec le mode de production de sens du fumiste : on ne représente pas; on n'exprime pas une idée dont le sens serait fixe; on figure plutôt un corps-langage ou un langage-corps érotique à actualiser à partir d'un présent « spécieux » (Wittgenstein), qui a les apparences de la vérité, mais qui tourne à vide.

¹⁵⁰ Cité en anglais par Cate et Shaw (*The Spirit of Montmartre...*, *op.cit.*, p. 104), le poète hydropathe Émile Goudeau conçoit le fumisme comme une méchanceté interne: « *a kind of disdain for everything... an internal madness evidenced externally by countless bouffooneries.* » Le groupe des Hydropathes, qui succède (à) et précède d'autres groupes de même acabit qui se terminent en « -iste » (de la fin des années 1860 à la fin des années 70 : les « groupistes », les « zutistes », les « Totalistes », les « brutalistes »; en janvier-février 1884, les « jemenfoutistes »), a joué le rôle d'initiateur à l'esprit fumiste incarné par Sapeck; voir Grojnowski D., « *Hydropathes and Company* », dans *The Spirit of Montmartre...*, *op.cit.*, p. 104. On retrouve une traduction de cet article de Grojnowski dans *Aux commencements du rire moderne : l'esprit fumiste*, *op.cit.*

À partir de ce vide, entretenu à la fois par une invention de soi (« *self-invention* ») et une subversion négative de soi-même (« *self-destruction* ») en tant que moi projeté dans une expérience (moi dit empirique), l'ironiste, alias *le locuteur fumiste*, guide le lecteur pour l'aider à se départir de l'illusion fictive (« *fictional illusion* ») et ainsi l'initier à l'essence négative de la fiction (« *it serves to prevent the all too readily mystified reader from confusing fact and fiction and from forgetting the essential negativity of the fiction* »). Ne menant à aucune synthèse, cette initiation fait certes *pérorer en vain*, pour reprendre l'expression féconde de Coppée, car l'ironie, comme l'allégorie, ne relève pas d'une temporalité (de la narration) mais d'une logique de la répétition; néanmoins, comme le fait remarquer De Man dans le passage suivant, c'est également de cette initiation sans synthèse que se nourrit « l'esprit ironique » (« *ironic mind* ») théorisé par Baudelaire :

The dialectic of the self-destruction and self-invention which for him, as for Baudelaire, characterizes the ironic mind is an endless process that leads to no synthesis. [...] In temporal terms it designates the fact that irony engenders a temporal sequence of acts of consciousness which is endless.

Cet esprit est démystificateur et a rapport avec un certain usage du grotesque. Contrairement au moi mystifié du comique dit significatif, que Baudelaire rapproche dans ses *Petits poèmes en prose* de la figure du « plaisant » français, de l'homme de l'essai sur le rire qui est certain d'échapper à la chute qui le rendra comique (et donc dupe), il ne s'enferme pas dans « l'idée de supériorité »; il l'utilise plutôt pour faire de la nature un moule, ou encore, un « repoussé », une « allégorie » (voir la lettre de Baudelaire du 21 janvier 1856 à Toussenel).

Il élimine ainsi la notion de *symbole naturel* – du *symbole issu d'une adéquation entre verbe et idée due à une fixation du sens des mots*. Avec cette notion, il n'est plus question, comme c'est le cas avec l'esprit ironique de De Man et la prosopopée (Dupriez), d'une *production* de sens. Lorsqu'on *produit* du sens, on peut confondre les temporalités de la fiction et de l'autobiographie, et on peut *créer* des analogies ou des correspondances *instantanément*, car l'ironie est instantanée; De Man : « ... *irony is instantaneous like an "explosion" and the fall is sudden* ». Le mode de production des correspondances ne repose plus sur un arbitraire culturel (donc, issu d'une culture ou d'une communauté dominante) considéré comme naturel. Un exemple de symbole naturel? Le drapeau tricolore pour le Coppée de la fameuse « Ballade pour défendre la doctrine des poètes Parnassiens ». Pour le poète parnassien, Rimbaud se mérite le titre fort ironique de « fumiste réussi » pour avoir *voulu faire croire que le drapeau tricolore soit une vulgaire matière « formée » (« moulée », dirions-nous avec Baudelaire) par les lettres O, E et I*.

Ce caractère d'instantanéité ou d'immédiateté est comparable au concept qu'applique Baudelaire critique de la caricature française à la poire de Louis-Philippe, le concept d'« argot plastique » : « Avec cette espèce d'argot plastique, on était le maître de dire et de faire comprendre au peuple tout ce qu'on voulait¹⁵¹. »

Cette idée d'un argot plastique, un argot qui soit transposable de la caricature à la littérature et vice versa, nous ramène, encore et toujours, aux commentaires de Peyrot (1887) sur la théorie baudelairienne des correspondances (ou des sensations associées), au même problème de « rapports » « inexplicables » qui, accessibles à quelques initiés

¹⁵¹ « Quelques caricaturistes français » (1857) : *Baudelaire/Œuvres complètes, op.cit.*, p. 550.

seulement, empêchent tout rapport dialectique, tout rapport normal, ou explicable, aux yeux de l'aristotélicienne critique.

Si les rapports deviennent inexplicables, de simples « analogies complaisantes », lorsque l'on s'éloigne du « type primitif », de l'archétype de la représentation¹⁵², cet éloignement, qui défigure la représentation, éloignement que cultive l'artiste flâneur du « Peintre de la vie moderne », crée en revanche l'utilité du « terme fatal », « la poire », qui vient signer la supériorité du verbe sur l'idée :

On se rappelle que Philipon [l'auteur de la fameuse poire], qui avait à chaque instant maille à partir avec la justice royale, voulant une fois prouver que cette irritante et malencontreuse poire, dessina à l'audience même une série de croquis dont le premier représentait exactement la figure royale, et dont chacun, s'éloignant de plus en plus du type primitif, se rapprochait davantage du terme fatal : la poire. « Voyez, disait-il, quel rapport trouvez-vous entre ce dernier croquis et le premier? » On a fait des expériences analogues sur la tête de Jésus et sur celle de l'Apollon, et je crois qu'on est parvenu à ramener l'une des deux à la ressemblance d'un crapaud. Cela ne prouvait absolument rien. Le symbole avait été trouvé par analogie complaisante. Le symbole dès lors suffisait. Avec cette espèce d'argot plastique, on était le maître de dire et de faire comprendre au peuple tout ce qu'on voulait¹⁵³.

Inversant le rapport de signification ordinaire – supériorité *de l'idée* sur le verbe – à l'instar des « décadenticulets » dénoncés en 1885 par le *Figaro*, on arrive ainsi, depuis la poire de Louis-Philippe du célèbre caricaturiste Philipon (années 1830), à un art qui ne prouve rien : « Cela ne prouvait absolument rien », écrit Baudelaire critique des arts en 1857. Un art qui, enfermé dans un dispositif de représentation (il faut que cela puisse représenter au moyen d'un cadre, d'un tableau, d'un écran, ou de tout autre technique ou

¹⁵² Un archétype est un « type primitif » dont on peut « déduire une image générale »; voir *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, *op.cit.*, t. 1, p. 573.

¹⁵³ « Quelques caricaturistes français » : *Baudelaire/Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 550.

médium), ne peut, en effet, que *pérorer en vain*. Mais un art inépuisable; un art qui sait, pour reprendre une expression de Rimbaud, « réserver la traduction ».

Au cours du présent chapitre, nous avons pu comprendre que « Voyelles » s'inscrit dans la filiation de Baudelaire - surtout parce qu'il requiert pour sa lecture un rapport intérieur au langage, qui se déploie au moyen de la mise en scène d'un moi dédoublé, conscient de son inconscience.

Lors du prochain chapitre, qui se concentrera sur l'exemplarité du sonnet « Voyelles » et révisera la réception de ce sonnet, nous verrons que cette idée d'une conscience de l'inconscience d'un moi capable de se dédoubler, au cœur de l'expression « réserver la traduction », détermine le sonnet « Voyelles » en tant que « métatexte », ou mise en scène textuelle de ce que nous avons appelé *une production de sens fumiste*.

Chapitre 3

Réserver la traduction

« S'il [le poète] a eu des visions nettes et éclatantes, elles se sont traduites à son esprit par des rimes sonores, variées, harmonieuses, décisives; [...] »

Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris, Fasquelle, 1903, p. 59.

« [...], et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction. »

Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, « Délires II. Alchimie du verbe », 1873

Nous nous sommes concentré jusqu'à présent sur la réception du sonnet « Voyelles » et la tradition dans laquelle ce texte s'inscrit.

Dans le cadre du présent chapitre, nous nous occuperons de la place du même sonnet dans la vision poétique de Rimbaud afin de comprendre que l'idée à la base de ce sonnet – « réserver la traduction », idée héritée de la conception baudelairienne de la modernité qui signifie : aménager des transitions pour empêcher le sens de se cristalliser en antithèses – incarne la production de sens fumiste.

La place de « Voyelles » est déterminée par la mise en scène d'un verbe poétique accessible à tous les sens, qui permet de sentir de façon synthétique, et donc d'aménager des transitions dans la pensée du lecteur.

Nous verrons que, pour être accessible à tous les sens, ce verbe doit inclure sa propre réception afin de la rendre consciente des manigances du texte.

Un intertexte fondamental : le *Petit traité de poésie française* de Banville

Dans *Une saison en enfer*, le sonnet « Voyelles » a fait l'objet d'un auto-commentaire fort intéressant que nous avons déjà cité lors de notre premier chapitre :

J'inventai la couleur des voyelles! – *A* noir, *E* blanc, *I* rouge, *O* bleu, *U* vert. – Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction.

Dans ce commentaire, il est question d'un « verbe », d'une parole « poétique » qui sera « accessible » « à tous les sens », mais « un jour ou l'autre », dans un autre temps, car elle n'est pas encore accessible, et seulement après avoir « réservé » « la traduction », après avoir retardé le moment où le sens se fixe définitivement. Mais le sens ne peut se fixer définitivement, car ce verbe a été inventé « avec des rythmes instinctifs », avec des structures poétiques (agencements de strophes) en mouvement. Et *que* veut-on traduire? Sur quoi travaille-t-on au départ? Et *en quoi* veut-on transformer ce qui est à traduire? Il est bien clair que l'auteur de « Voyelles » vise une transformation, une « alchimie », et une transformation folle, empreinte de « délires » : le titre de la section où l'on retrouve

le commentaire ci-dessus est « Délires II. Alchimie du verbe ». D'habitude, *en poésie, on traduit en rimes des visions*. Est-ce le cas avec Rimbaud?

Pour le jeune poète, « réserver la traduction » consiste en une opération poétique qui se résume en deux étapes : « inventer » la couleur des voyelles et « régler » la forme et le mouvement de chaque consonne. Comme une voyelle et une consonne forment ensemble une syllabe, une unité phonétique, il semble que la matière première de l'opération soit la prosodie¹⁵⁴ et la formation des rimes, mais à un état où les mots sont plus généralement considérés comme des signes, des mots en attente de désigner, de référer (comme les noms).

Dans la section qui contient le commentaire ci-dessus¹⁵⁵, Rimbaud se réclame d'un mode de raisonnement par sophismes : il dit s'exprimer en « sophismes magiques », et lie ce mode de raisonnement à la folie : « Aucun des sophismes de la folie, - la folie qu'on enferme, - n'a été oublié par moi : je pourrais les redire tous, je tiens le système. »

Ce « système » est le système de la folie raisonnée. Rimbaud avait déjà écrit alors, dans la lettre dite du Voyant (15 mai 1871), qu'il travaillait à « se faire voyant », et que ce travail est celui d'un « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens ». Sur quoi repose ce « dérèglement raisonné »? À partir de quoi peut-on « se faire voyant »? À partir de « l'hallucination simple », d'abord : « Je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très-franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac; les monstres, les mystères; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi. » Puis, avec

¹⁵⁴ « Par le mot PROSODIE on entend la manière de prononcer régulièrement dans les mots chaque syllabe prise à part et considérée en elle-même. » (Banville T. de, *Petit traité de poésie française*, Paris, Fasquelle, 1903, p. 43, note 1 citée telle quelle.)

¹⁵⁵ Adam A. (éd.), *Rimbaud/Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 106-111.

« l'hallucination des mots » : « j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots! »

Le phénomène de l'hallucination tel que Rimbaud le conçoit et que nous l'avons évoqué lors de notre premier chapitre est pour nous un dispositif créateur d'actualité : il permet de vivre dans l'intemporalité, dans une temporalité autre que le temps physique et ses lois. Phénomène « intermédiaire » entre la sensation et la conception qui peut parfois unir « état de raison », où la « durée » de l'image, qui « peut conserver la vivacité de l'original », est « courte », et état de « délire », où les « peintures » du cerveau « se détachent du moi » et « prennent une existence indépendante de l'individu », l'hallucination « existe sans objet extérieur », et « produit » des « images » qui ont pour l'halluciné « la même valeur que les objets »¹⁵⁶.

Comme l'auteur de « Voyelles » travaille à partir d'un état où les mots sont en attente de leur signification, le dispositif hallucinatoire lui fournit un moyen sûr de se démarquer de la conception de ses contemporains.

L'un des contemporains de Rimbaud qui ont le plus marqué la poésie française est l'auteur du *Petit traité de poésie française*, le poète Parnassien Théodore de Banville. Selon nous, ce traité constitue un intertexte essentiel pour comprendre la place de « Voyelles » dans la vision poétique de Rimbaud.

Avant d'écrire « Voyelles » vers l'été 1871 puis *Une saison en enfer* en 1873, Rimbaud a écrit deux lettres à Banville. Chacune témoigne du fait qu'il a lu le *Petit traité de poésie française* de Banville, ouvrage écrit à l'intention de jeunes collégiennes dont les quatre premiers chapitres auraient été publiés dès 1870 dans *L'Écho de la Sorbonne* et dans lequel l'auteur expose les fondements de la poésie française.

¹⁵⁶ Nous citons deux ouvrages déjà cités p. 31, notes 62, 63 (Brière de Boismont) et 64 (Leuret).

Dans sa première lettre, qui date du 24 mai 1870, sur un ton moqueur, Rimbaud assimile « tous les poètes » aux « bons Parnassiens », « puisque le poète est un Parnassien, - épris de la beauté idéale », et va jusqu'à avouer au Parnassien qu'il baptise son « Maître » - il lui révèle ainsi qu'il a lu une partie de son *Traité* - qu'il « aime » en lui, « bien naïvement, un descendant de Ronsard, un frère de nos maîtres de 1830, un vrai romantique, un vrai poète [...]»¹⁵⁷.

Le nom de Ronsard est pour le moins marquant, tant pour Rimbaud que pour Banville. Pour l'auteur du *Petit traité*, Ronsard est rien de moins qu'un « voyant » qui se mérite un tel titre parce qu'il a fait de la poésie une « invention »; le passage suivant, écrit par Ronsard, évoque la première strophe de la « Ballade pour défendre la doctrine des poètes Parnassiens » (1892), où Coppée présente son « esthétique » : « ... le principal point est l'invention, laquelle vient tant de la bonne nature, que par la leçon des bons et anciens auteurs. [...]»¹⁵⁸ En d'autres termes, pour Banville, le poète de la Pléiade a su inventer la plupart des règles de la versification française. Quelques mois avant d'envoyer une seconde lettre à Banville, dans la lettre du 15 mai 1871, Rimbaud réutilisera l'épithète de Banville attribué à Ronsard, « voyant », pour Baudelaire.

La seconde lettre de Rimbaud à Banville date du 14 juillet 1871. Au lieu d'emprunter la figure du lectorat pour lequel il avait écrit son *Petit traité*, la jeune fille ingénue (il avait terminé sa première lettre ainsi : « - Cher maître, à moi : Levez-moi un peu : je suis jeune : tendez-moi la main... »), Rimbaud prend cette fois-ci celle de « l'imbécile », ou encore le bourgeois, qui est aussi un « farceur », bref, un homme qui n'est pas « né poète »; il s'approprie ainsi la posture opposée à celle du « vrai poète »

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 236.

¹⁵⁸ Banville T. de, *Petit traité de poésie française, op.cit.*, « Avertissement », p. 7-8.

selon Banville, et signe d'un pseudonyme, « Alcide Bava », un long poème, « Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs » : « C'est le même imbécile qui vous envoie les vers ci-dessus, signés Alcide Bava. [...]»¹⁵⁹ »

Dans ce long poème, qui, comme « Voyelles », précède d'environ deux ans *Une saison en enfer*, où c'est Satan qui occupe cette posture et damne le poète, conscient que sa « langue » a été « faite » « perfide », trompeuse, parce qu'elle a été contaminée par Satan, Rimbaud fait du (poète) « Farceur » un « voyant » - un sujet halluciné qui « voit », mieux que « Renan » et « le chat Murr » (de Hoffmann, figure baudelairienne du « comique absolu », le grotesque, élément qu'à la fin du précédent chapitre, nous avons qualifié de *démystificateur*) (v. 135-136). Évoquant la fécondité de l'hystérie, il fait de ce farceur halluciné une « lyre aux chants de fer », une « lyre » « dissonante » : « Voilà! c'est le Siècle d'enfer! / Et les poteaux télégraphiques / Vont orner, - lyre aux chants de fer, / Tes omoplates magnifiques [...]! » (v. 149-152)

Écrit à la même époque que « Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs », « Voyelles », comme le commentaire d'*Une saison en enfer* qui en dévoile les secrets de composition, vient approfondir la vision poétique du *Petit traité* de Banville.

L'auteur de « Voyelles » conçoit son verbe poétique depuis le moment qui précède la fixation définitive du sens par la rime – par le « mot type », qui vient toujours « accompagné de sa rime »¹⁶⁰ - et la prononciation ou diction; car, comme le spécifie Banville :

... on n'entend dans un vers que le mot qui est à la rime, et ce mot est le seul qui travaille à produire l'effet voulu par le poète. Le rôle des autres mots contenus

¹⁵⁹ Rimbaud/*Œuvres complètes*, op.cit., p. 258.

¹⁶⁰ *Petit traité de poésie française*, op.cit., p. 50-51.

dans le vers se borne donc à ne pas contrarier l'effet de celui-là et à bien s'harmoniser avec lui, en formant des résonances [sic] variées entre elles, mais de la même couleur générale¹⁶¹.

Cette position de la parole rimbaldienne, dès le départ, remet en question la pertinence de la rime. Pour Banville, « traduire », c'est « [posséder] le don surnaturel de traduire ses visions en rimes »¹⁶², et c'est « l'objet » que le poète veut « peindre » qui « dicte » « le choix des rimes »; autrement, on est un « faiseur de bouts-rimés »; encore là, le faiseur de bouts-rimés est « encore un vrai poète »¹⁶³; Banville aurait pu reprocher ceci à Rimbaud :

... ayant accepté une série de rimes assemblées au hasard, pour la plus part [sic] du temps absurdes, et dont l'assemblage, qui n'a rien de nécessaire, ne figure pas un ensemble d'idées voulu, ne peut que montrer une ingéniosité inutile en inventant pour joindre ces rimes les unes aux autres, des rapports d'idées chimériques dont la réunion formera, non pas un poème réel, mais le fantôme et la parodie d'un poème. Et même pour exécuter cette jonglerie, il faut encore un vrai poète et des plus habiles, tant il est difficile même de singer les œuvres d'un art divin¹⁶⁴.

Pour Banville, tant que le poète « pense bien », il « rime bien » : ses « visions » sont alors « nettes et éclatantes » et « se sont traduites à son esprit par des rimes sonores, variées, harmonieuses, décisives »; autrement, il est un « farceur »; le passage suivant rappelle la lettre du voyant et le long poème du 14 juillet 1871 :

S'il [le poète] a des visions nettes et éclatantes, elles se sont traduites à son esprit par des rimes sonores, variées, harmonieuses, décisives; s'il n'a eu que des visions confuses et s'il veut les peindre comme si elles eussent été nettes, ou s'il

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁶² Bienvenu J., « Ce qu'on dit aux poètes à propos de Rimes », in *Vies et poétiques de Rimbaud*, M. Matucci (prés.), S. Murphy (dir.), G. Martin et A. Tourneux (coll.), Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, 16-19 septembre 2004, *Parade sauvage*, Colloque n° 5, 2005, p. 247-272, p. 255.

¹⁶³ *Petit traité de poésie française, op.cit.*, p. 87.

¹⁶⁴ *Ibid.*

ment effrontément, prétendant avoir VU par les yeux de l'esprit des choses qu'il n'a pas VUES en effet, il n'est plus qu'un comédien, qu'un farceur s'évertuant à singer sa propre inspiration et son propre génie, et souvent alors il n'arrive qu'à parodier de la manière la plus misérable et la plus bouffonne l'être surnaturel qui est en lui¹⁶⁵.

Pour l'auteur de « Voyelles », la rime ne rend pas ses visions « décisives »; la décision du sens doit au contraire *retarder la venue* du « mot type », qui vient toujours « accompagné de sa rime » à la toute fin du vers.

Or, pour Banville, c'est le mot placé à la rime qui confère le sens à un vers, ce mot qui, « comme un magicien subtil », va « faire apparaître devant nos yeux tout ce qu'a voulu le poète »¹⁶⁶. Comme le mentionne le rimbaldien Jacques Bienvenu, « Voyelles » est une « attaque subtile » « contre le petit traité de Banville »; car :

À première vue, on y observe une richesse de rimes presque sans égale et la quasi-totalité des rimes sont des rimes « sur inclusion » [...], celles précisément que Banville affectionne : *latentes :: éclatantes ; belles :: ombelles ; tentes :: pénitentes ; rides :: virides ; yeux :: studieux ; anges :: étranges*. Les rimes sont presque toutes féminines et Banville, justement, est contre l'obligation d'alterner les rimes féminines et masculines. En revanche, les mots à la rime ne correspondent pas du tout aux visions du poète. En effet, tout ce qui est *vu* s'énonce au début des vers!¹⁶⁷

Énonçant ce qui est vu non pas à la *fin*, mais au *début* des vers, Rimbaud échappe à « la première condition de la rime » selon Banville : celle d'« éveiller la surprise »¹⁶⁸. Si, selon le principe banvillien, « rien n'est si près de l'idée d'une chose que l'idée de son contraire. Quand on pense à un objet blanc, on peut être surpris par l'idée d'un objet

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 59-60. Passage cité tel quel. Dans le long poème envoyé un 14 juillet 1871 et signé Alcide Bava, Rimbaud a utilisé le terme « farceur ».

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 48.

¹⁶⁷ « Ce qu'on dit aux poètes à propos de Rimes », article déjà cité, p. 254. C'est Bienvenu qui souligne.

¹⁶⁸ Banville T. de, *Petit traité de poésie française, op.cit.*, p. 76.

écarlate, mais non pas par l'idée d'un objet noir [...] »¹⁶⁹, le sonnet « Voyelles » vient *diminuer encore plus l'effet de surprise* en jumelant visions et objets *de même couleur*.

Le comparatiste René Étiemble a saisi cette attaque de la rime lorsqu'il écrit, dans l'édition de 1961 de son *Mythe de Rimbaud* :

... quand il s'agit de produire une vision de vert, [Rimbaud] accumule des objets verts, « mers virides », « pâtis »; des objets rouges, « pourpres », « sang craché », « lèvres belles », lorsqu'il veut évoquer une image rougeoyante; [...] ¹⁷⁰.

Concevant que le poète puisse revenir sur ce qu'il a dit, Rimbaud ne peut voir la poésie comme un discours linéaire, et rend du même coup (comme on l'a dit plus haut, Banville aurait pu traiter Rimbaud de « faiseur de bouts-rimés ») ses énoncés interchangeable, non nécessaires. Alors que, pour Banville, « un Poème » est « ce qui est fait et qui par conséquent n'est plus à faire » : le sens est donc quelque chose de sacré, d'intouchable; on ne doit pas pouvoir y « faire aucun changement », bien qu'il existe en effet « de la poésie qu'on pourrait corriger sans la diminuer; mais », précise le poète Parnassien, « elle n'est pas poésie, si elle ne contient pas du moins des parties absolument belles, définitives et auxquelles il soit impossible de ne rien changer. »¹⁷¹ Aussi, les « rythmes » rimbaldiens (ce mot désigne des arrangements de strophes; à ne pas confondre avec l'orthographe « rythmes ») sont « instinctifs », c'est-à-dire mouvants¹⁷², alors que pour Banville, les rythmes sont, comme la poésie, intouchables : « Pour

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ « Rimbaud-les-voyelles » (troisième chapitre), dans Étiemble R., *Le mythe de Rimbaud : structure du mythe*, Paris, Gallimard, « NRF », 1961, p. 75-88, p. 82-83.

¹⁷¹ Banville T. de, *Petit traité de poésie française*, *op.cit.*, « Avertissement », p. 5-6.

¹⁷² La psychologie de l'époque (années 1880-90, selon nos sources : Ribot Th., *La psychologie des sentiments*, Paris, Alcan, 1896, p. 2-4, dans : Corre C., *Écritures de la musique*, Paris, PUF, « écriture », 1996) considère les instincts comme des « mouvements ».

qu'une strophe existe, il faut qu'elle soit faite, c'est-à-dire qu'on ne puisse pas en séparer les parties sans la briser, sans la détruire complètement¹⁷³. »

Pour l'auteur de la « Ballade pour défendre la doctrine des poètes Parnassiens » (1892), qui reprend alors à la presse française des années 1880 l'image peu flatteuse du « décadent » et qui adopte la vision poétique de Banville pour lire le sonnet qu'il « déplore », étant donné *le caractère non nécessaire* des vers de ce sonnet, Rimbaud, qu'il qualifie de « fumiste réussi », « pérorer » « en vain ».

En fait, Rimbaud ne connaît pas la péroraison; ou plutôt : il la rejette. Étape de conclusion d'un discours, *la péroraison est le moment où le sens se fixe définitivement*. La définition la plus complète de ce procédé rhétorique est celle contenue dans le premier chapitre du deuxième volume de *De l'institution de l'orateur*, écrit par l'un des auteurs antiques les plus lus à l'époque de Rimbaud (avec Cicéron et Aristote), Quintilien. Ce chapitre est intitulé « De la conclusion du discours, ou de la péroraison ». Il y est dit que le but de la péroraison est de

mettre les juges dans l'assiette et la disposition d'esprit où l'on veut qu'ils soient en prononçant [notre discours]. C'est la fin du discours, et il n'y a plus rien à réserver pour un autre endroit¹⁷⁴.

Rimbaud rejette la péroraison pour deux raisons; ces raisons sont complémentaires, et expliquent pourquoi le terrain d'investigation poétique de Rimbaud n'est pas le même que celui de Banville et ses contemporains :

¹⁷³ *Petit traité de poésie française, op.cit.*, p. 160.

¹⁷⁴ Voir Quintilien, *De l'institution de l'orateur*, trad. abbé Géroyn, d'après le ms. de Capperosnier, vol. 2, s.l., 1812, p. 118-134, p. 118. On retrouve cette définition enrichie dans le dictionnaire suivant : Molinié G., *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale Française, « Livre de poche », 1992, p. 267-268.

1- D'une part, le poète cherche non pas, comme le poète et le peintre, deux frères selon Banville, à « susciter des idées¹⁷⁵ » dans un discours linéaire, mais bien à travailler *à partir* d'une idée, de *voir avec* une idée.

L'important pour lui n'est pas « l'intelligence de ses visions », mais la simultanéité du voir et du croire, qu'il les ait « vues », ses visions; car le sujet halluciné « croit à la réalité de l'objet imaginaire¹⁷⁶ » : « je voyais très-franchement », écrit Rimbaud dans *Une saison en enfer* pour donner une idée de ce qu'est l'hallucination « simple ». Ce travail ne peut s'effectuer qu'à rebours de Banville, Coppée et de la critique littéraire du temps, parnassienne ou non;

2- D'autre part, pour devenir accessible à tous les sens, le verbe poétique rimbaldien a besoin de « larges tranches de temps¹⁷⁷ ».

Voyons dès à présent les modalités de la relation entre temps et langage qu'implique le refus de se projeter dans un discours qui n'est pas unidirectionnel et qui ne progresse pas au rythme de l'action, vers l'avant.

¹⁷⁵ Se référant à la thèse millénaire de *l'ut pictura poesis*, thèse selon laquelle poésie et peinture sont deux arts d'imitation, Banville affirme que le poète, au lieu d'« exprimer les idées *in extenso* » et « dans leur ordre logique », sait « SUSCITER dans l'esprit du lecteur des images ou des idées » comme le peintre sait « susciter dans la pensée du spectateur » telle « idée »; « c'est dans notre esprit », fait-il remarquer, « que se peint cette image, parce que le peintre l'a voulu. Ainsi le poète. » (*Petit traité de poésie française, op.cit.*, p. 49. Passage cité tel quel.)

¹⁷⁶ Voir chapitre 1, p. 32, note 65 (Brière de Boismont).

¹⁷⁷ « ... la pensée réclame de larges tranches de temps. » (Lettre de Rimbaud à Demeny du 28 août 1871. Source : *Rimbaud/Euvres complètes, op.cit.*, p. 259.)

Concevoir la relation temps/langage autrement

Le commentaire d'*Une saison en enfer* sur « Voyelles » est inséparable d'une idée centrale de la lettre du 15 mai 1871 : « toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ».

Le verbe ou la parole poétique que Rimbaud cherche à concevoir est comme une idée. Pour Rimbaud, l'idée est ce qui fait voir, ce avec quoi on se « rend voyant », ce avec quoi on voit et on « arrive à l'inconnu » : « Il [le poète] arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! »

Pour arriver à l'inconnu, le poète doit « se faire voyant » « par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens ». Ce dérèglement lui permet d'épuiser « en lui tous les poisons » et de « n'en garder que les quintessences », car son but est d'acquérir une façon de sentir qui soit synthétique, qui soit accessible aux cinq sens. Le moyen d'acquérir cette façon de sentir est d'inventer une langue qui « sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant ».

Le fait que le poète rimbaldien *voit avec son idée* signifie que, pour ce poète, contrairement au poète du *Petit traité* de Banville, l'intelligence de ses visions – le fait que son esprit ait conservé le souvenir de l'image vue - importe moins que d'avoir vu ses visions, d'être « en avant » (« la Poésie ne rythmera plus l'action, elle sera en avant. »), d'être capable de se projeter temporellement vers l'avant, mais un avant incertain, possible, qui tient de la conjecture; en témoignent les deux extraits suivants, déjà cités : « ... je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, *un jour ou l'autre*, à tous les sens. »; et : « toute parole étant idée, *le temps d'un langage universel viendra* ».

Au cœur de ce problème de temporalités, on retrouve la distinction fondamentale, exposée par le philosophe et logicien Ludwig Wittgenstein, entre un « monde » de « représentations physiques » et un autre de « représentations mentales ».

Selon Wittgenstein, il existe un « temps des expériences visuelles », temps que l'on sent différemment lorsque y sont incluses ou non les « expériences auditives » : sans expériences auditives, le contenu vu d'une expérience visuelle nous apparaît négligeable (« ... il est étrange que quelque chose soit susceptible d'avoir une forme qui serait tout aussi pensable sans qu'elle soit liée à ce contenu précisément. »); alors qu'il nous semble « faire connaissance » avec un « nouveau temps » à l'aide de l'ouïe :

Le temps dans lequel se déroulent les expériences visuelles de l'espace peut-il être pensé sans expériences auditives? Il semble que oui. Et cependant comme il est étrange que quelque chose soit susceptible d'avoir une forme qui serait tout aussi pensable sans qu'elle soit liée à ce contenu précisément. Ou alors celui qui serait gratifié de l'ouïe ferait-il pour cette raison connaissance avec un nouveau temps¹⁷⁸?

« Voyelles » est le théâtre d'une telle (double) expérience (visuelle et auditive) : le deuxième vers (2) - « Je dirai quelque jour vos naissances latentes : » - annonce au lecteur qu'il ne peut « dire », et encore moins « décrire », les « naissances latentes » des voyelles.

Le texte « Voyelles » programme, au départ, l'incapacité de son lecteur à entendre les mots – le prive de l'ouïe; il le prive de l'ouïe momentanément pour lui faire voir les couleurs des voyelles, qui apparaissent dès le premier vers, que reprend (mais pas tout à fait dans le même ordre) le commentaire d'*Une saison en enfer* : « A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. » Puis, au dernier vers (14), lui fait recouvrer l'ouïe avec une « exclamation finale » qui, comme le rapporte le rimbaldien George Hugo Tucker,

¹⁷⁸ Wittgenstein L., *Remarques philosophiques, op.cit.*, p. 80-81.

« semble qualifier de façon « orale » le « visuel » bien marqué [du sonnet] »¹⁷⁹ : « - O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux ! »

Invention d'un métatexte : un instrument pour rendre conscient

Une telle expérience nécessite un langage qui rende le lecteur conscient des manigances des objets qu'un texte présente et un type de texte particulier qui puisse mettre en scène ces manigances.

En (re)lisant « Voyelles », on se rend compte que le poème met en scène une énonciation dont l'énonciateur est victime, que sa fonction est celle de ce que Umberto Eco appelle un « métatexte ». Dans un tel texte,

... [le locuteur] exhibe directement le processus de ses propres contradictions. Il devient sa première victime pour nous inciter à ne pas devenir les victimes des objets textuels dont implicitement il dévoile les manigances¹⁸⁰.

Le locuteur d'un *métatexte* est, comme l'ironiste Baudelaire de Paul de Man, conscient de son inconscience - de ce qui mine sa conscience et donc son pouvoir sur les choses - et de celle du lecteur, son deuxième moi en lequel il sait se dédoubler et qu'il ventriloque, comme en témoigne le dernier vers du sonnet, le dernier mot qui vient résumer le sonnet entier : «- O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux ! »

¹⁷⁹ Dans un article récent intitulé « Poétique et rhétorique de l'exclamation chez Rimbaud », Tucker écrit que : « ... ce sonnet [« Voyelles »] se termine, précisément [...], par un point d'exclamation [...] – voire, par une *exclamatio* énigmatique, à éclaircir [...]. Comme le tiret initial de ce dernier vers (dans les deux manuscrits), et comme les trois points de suspension de la fin du vers précédent (dans la copie de Verlaine), cette exclamation finale semble qualifier de façon « orale » le « visuel » bien marqué de ce texte. Voire, elle semble servir, en quelque sorte, de commentaire ambigu (ironique ou admiratif, affectif ou méta-poétique) non seulement sur ce dernier vers, mais aussi, sur le sonnet entier. » (*Parade sauvage*, spec. issue *Hommage à Steve Murphy*, oct. 2008, p. 212.)

¹⁸⁰ Eco U., *Lector in fabula : le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, 1992, p. 285.

Cette ventriloquie vient remettre en question l'outil même de la versification française, de la Poésie : la rime. Avec « *Voyelles* », c'est l'intelligence du lecteur qui, « *un jour ou l'autre* », traduira les visions – pas la rime. L'intelligence du lecteur traduira les visions *un jour ou l'autre* parce que, surpris, ce dernier ne perçoit pas directement les visions : la rime, qui arrive à la fin du vers, ou un quelconque référent, ne lui sert pas d'instrument de traduction.

Pour arriver à traduire ses visions sans la rime, il doit produire – ou plutôt suggérer - des abductions; car, ne pouvant affirmer qu'il y a « perception directe » d'un quelconque référent, que « c'est le *non-ego*, quelque chose qui vient contrecarrer l'*ego*, et le vaincre, [qui] est ce qui l'a surpris¹⁸¹ », il est plutôt question de « suggère[r] simplement que quelque chose *peut être*¹⁸² ». Surpris « par inférence », on doit dès lors procéder par abductions¹⁸³.

¹⁸¹ Peirce Ch. S., *Pragmatisme et pragmatisme. Œuvres philosophiques*, éd. et trad. par Cl. Tiercelin et P. Thibaud, Paris, Les éditions du Cerf, 2002, vol. I, p. 365.

¹⁸² *Ibid.*, p. 401. C'est Peirce qui souligne.

¹⁸³ Voici un passage où Peirce (*Ibid.*, p. 365-366) explique la différence entre être surpris « par perception directe » et « par inférence » :

« Essayez d'abord l'hypothèse selon laquelle c'est par inférence. Voici ce que serait cette théorie : une personne (qu'on doit supposer assez âgée pour avoir acquis une conscience de soi), en prenant conscience de cette qualité particulière de sentiment indiscutablement inhérente à toute surprise, est poussée, par une raison quelconque, à s'attribuer ce sentiment. C'est cependant un fait patent que nous ne nous attribuons jamais, *en première occurrence*, de Qualité de sentiment. Nous l'attribuons d'abord à un *non-ego*, et nous ne nous mettons à nous l'attribuer que lorsque des raisons irréfragables nous forcent à le faire. Par conséquent, la théorie devrait être celle-ci : l'homme déclare d'abord que l'objet surprenant est un *prodige* (*wonder*), et à la réflexion, il se convainc que ce n'est un prodige qu'au sens où il est surpris. Telle devrait être la théorie. Mais elle est en contradiction avec les faits qui sont qu'un homme *s'attend* plus ou moins placidement à un résultat, et tout à coup, découvre quelque chose qui s'y oppose et qui s'impose de force à sa reconnaissance. Une dualité s'impose ainsi à lui : d'un côté, son attente, qu'il avait attribuée à la Nature, mais qu'il est à présent obligé d'attribuer à quelque monde plus intérieur, et d'un autre côté, un phénomène nouveau et fort, qui relègue cette attente à l'arrière-plan et vient le remplacer. L'ancienne attente, qui est [ce] avec quoi [il] était familier, est son monde interne, ou *ego*. Le nouveau phénomène, l'étranger, vient du monde extérieur, ou *non-ego*. Il ne conclut pas qu'il *doit* être surpris parce que l'objet est si *merveilleux*. Bien au contraire, c'est parce que la dualité se présente comme telle, qu'il [est] conduit par généralisation à une conception d'une qualité de merveilleux.

« Essayez alors l'autre possibilité; à savoir que c'est par perception directe, c'est-à-dire dans un jugement perceptuel direct qu'un homme sait qu'il est surpris. Le jugement perceptuel, cependant, ne représente sûrement pas que c'est lui, lui-même, qui s'est joué un petit tour. Un homme ne peut pas se faire

Un tel raisonnement est producteur de conjectures. Comme l'a dit Baudelaire dans un article sur Hugo déjà cité, « Sur mes contemporains : Victor Hugo », « la conjecture poétique » donne lieu à des syllogismes fondés sur le probable, et met l'accent non plus sur « ce qui est » mais sur « le possible ». Tâtant alors le « caractère extra-scientifique » de la poésie, on se situe à l'orée, sur le seuil de la science, tout en restant dans les mots, dans une relation de contiguïté avec les objets qui font partie des visions poétiques.

L'abduction est la première des trois étapes de la recherche scientifique; il ne faut pas la confondre avec l'induction et la déduction. Voici comment le logicien Charles Sanders Peirce, qui a étudié avant Wittgenstein les mêmes problèmes de temporalité soulevés par le sonnet « Voyelles », explique les distinctions essentielles entre ces « trois étapes »; la présente citation est tirée d'un ouvrage traitant du statut de l'erreur chez Peirce :

La connaissance commence et finit par des abductions, déjà présentes dans la perception. Mais l'abduction n'est que la première des trois étapes de la recherche scientifique, celle qui nous fait avancer une conjecture pour expliquer l'existence d'un fait surprenant [...] ; elle est suivie de la déduction qui consiste à tirer de l'hypothèse des énoncés pouvant être confrontés avec des faits expérimentaux; ensuite l'induction met en évidence, au terme de cette mise à l'épreuve, la fiabilité de la nouvelle théorie¹⁸⁴.

sursauter en sautant en l'air et en s'exclamant : « Hou! Hou! » Et le jugement perceptuel ne pourrait rien avoir représenté de cette nature. Le jugement perceptuel ne peut donc être que c'est le *non-ego*, quelque chose qui vient contrecarrer l'*ego*, et le vaincre, [qui] est ce qui l'a surpris. Mais s'il en est ainsi, cette perception directe présente un *ego* dont relevait l'attente réduite à néant, et le *non-ego*, que la dure leçon de l'expérience a rendu sage, dont relève le nouveau phénomène.

« Or, comme je l'ai dit auparavant, il est vain et en vérité réellement impossible de critiquer les faits perceptuels comme étant *faux*. Vous ne pouvez que critiquer les interprétations qui en sont faites. Tant que vous admettez que la perception nous représente réellement deux objets, un *ego*, et un *non-ego* – un moi passé qui se révèle être un simple moi et un moi qui doit être fidèle à la Vérité à l'avenir -, tant que vous admettez que ceci est représenté dans le fait perceptuel même, c'est décisif. Il ne reste rien à faire sinon à l'accepter comme expérience. »

¹⁸⁴ Chauviré C., « L'erreur chez Peirce », dans Chauviré C., A. Ogien et L. Quéré (dir.), *Dynamiques de l'erreur*, Paris, Éditions EHESS, 2009, p. 93.

Mais quel langage peut exprimer des raisonnements et des jugements abductifs? Quel langage est assez ductile ou malléable pour exprimer le « flux continu » des perceptions? Quel langage peut exprimer un raisonnement aussi fluide que celui de « Voyelles » - un raisonnement constitué de « sophismes magiques » basés sur « l'hallucination des mots », pour reprendre les mots de la *Saison en enfer* -, sinon celui qui ne s'appuie sur aucune « préférence » pour certains phénomènes, un langage dont l'usager ne cherchera pas à justifier, à arrêter ses hypothèses, à précipiter le moment de l'*induction*, moment où il arrive à ce qu'il juge être l'expérience qui fixerait définitivement le sens? Un tel langage peut être qualifié de « primaire » parce qu'il se situe « au niveau des choses »; Wittgenstein note qu'

[...] Il est remarquable que dans la vie ordinaire nous n'éprouvions jamais le sentiment que le phénomène nous fuit des doigts, que nous ne ressentions jamais le flux continu de ce qui apparaît, mais que nous le ressentions dès que nous philosophons. Cela nous indique que la pensée dont il s'agit là nous est suggérée par une fausse utilisation de notre langage.

[...]

[...] en opposition à notre langage, on pourrait parler d'un langage primaire dans la mesure où en celui-ci aucune préférence ne saurait être exprimée pour certains phénomènes plutôt que pour d'autres; ce langage aurait à être pour ainsi dire absolument *au niveau des choses (sachlich)*¹⁸⁵.

Un tel langage remet en cause « une fausse utilisation de notre langage ». Quelle est cette fausse utilisation?

Pour Rimbaud, cette fausse utilisation est liée à une mauvaise conception par Banville de ce qu'il appelle « l'imagination de la Rime ». Revenons à un passage du *Traité* du « bon » poète Banville qui, après avoir établi que la rime est « l'unique

¹⁸⁵ *Remarques philosophiques, op.cit.*, p. 81-82. C'est Wittgenstein qui souligne.

harmonie des vers » et qu'« elle est tout le vers », postule que la poésie est basée sur « l'imagination de la Rime » :

Dans le vers, pour peindre, pour évoquer des sons, pour susciter et fixer une impression, pour dérouler à nos yeux des spectacles grandioses, pour donner à une figure des contours plus purs et plus inflexibles que ceux du marbre ou de l'airain, la RIME est seule et elle suffit¹⁸⁶.

Mais - rappelons-nous ce qui a déjà été discuté plus haut par rapport à la façon dont Rimbaud a rédigé « Voyelles » - comment puis-je *imaginer* la rime si j'ai *tout vu au début du vers*? Et pourquoi mettre *au même niveau* poète et peintre? Pourquoi les mots doivent-ils être des « images » ou des « idées » qui sont « peintes » « dans notre esprit »? Concevoir le langage de cette façon, n'est-ce pas me priver du fait qu'*en poésie*, je dois *entendre les signes* – pas seulement *les voir* comme en peinture? En poésie - la poésie étant un discours linéaire, un discours sur lequel on ne peut revenir, qui est « fait » et qui nécessite donc que je projette le temps, que j'adopte des méthodes de projection temporelle -, ne dois-je pas distinguer entre des signes « primaires », qui ne seraient pas ambigus et qui pourraient donc m'orienter, et d'autres « secondaires »? Lire un poème *en fonction de la rime* (tel que le veut Banville) serait alors essayer de comprendre une peinture, une image peinte (« *painted picture* »), voire traiter les mots comme des échantillons de peinture. Qu'est-ce que cela signifierait - en poésie - comprendre une peinture? Wittgenstein :

What does it mean to understand a painted picture? [...] there is understanding and a failure to understand! And here too “understanding” and “failure to understand” can mean different things. – The picture represents an

¹⁸⁶ *Petit traité de poésie française, op.cit.*, p. 47. Citation telle quelle.

arrangement of objects in space, but I am incapable of seeing a part of the picture three-dimensionally; rather, in that part I see only patches of colour on the surface of the picture. So we can say that I don't understand those parts of the picture. But it's also possible that objects we've never seen are portrayed in the picture. And under this rubric there's the case where something looks like a bird, for instance, but just not like one whose species I know; or on the other hand a three-dimensional object is represented, the likes of which I've never seen. Or maybe I know all of the objects, but – in another sense – don't understand how they're arranged¹⁸⁷.

Ira-t-on jusqu'à dire au poète : « Vous avez mal associé »? Confus de ne pas retrouver dans « Voyelles » une conception de la poésie conforme à une lecture linéaire comme celle de Banville - « penser en vers », en vue du dernier mot à la rime -, inférant que le sonnet est raté parce que les vers qui suivent le premier « en sont le démenti » :

[l'auteur] oublie complètement le premier vers de son poème, qui reste en l'air, assez sottement, et qui n'a rien à voir avec le sonnet lui-même. Le premier vers pourrait annoncer un exercice d'audition colorée. Les treize autres en sont le démenti¹⁸⁸ [...],

Étiemble voudrait blâmer Rimbaud de ce qu'il ne peut prouver la fausseté de ses associations :

Entendons-nous sur « fausses » [associations], écrit le comparatiste. Étant donné qu'un homme qui pense comme Aristote ne voit pas le monde comme celui qui pense après Einstein et d'après lui, j'admets que, vivant à l'époque où les synesthésies étaient parole d'évangile, tous les écrivains du temps aient cru percevoir des voyelles colorées. La mode fait le reste. Mais comment dirais-je « vraie » une audition colorée que je vois qui change parfaitement selon celui qui croit la percevoir¹⁸⁹!

¹⁸⁷ Wittgenstein L., *The Big Typescript TS 213*, *op.cit.*, « “Meaning” Used Amorphously. “Meaning” Used Equivocally. », p. 7e. Passage cité tel quel.

¹⁸⁸ Étiemble R., *Le mythe de Rimbaud...*, *op.cit.*, p. 82-83.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 78.

Or, « associer » des couleurs et des mots n'est pas « copier » des couleurs et des mots!

Nous avons là deux méthodes de projection différentes – disons, pour les mots, la « traduction », et, pour les couleurs, qui donnent aux objets une troisième dimension, la « translation » ou « projection » « spatiale ». On ne peut utiliser les mots comme des échantillons (« *samples* » ou « *chips* »), ou des taches de peintures ou des objets colorés fixés sur une toile : les mots ne sont pas « essentiels » au langage, et les échantillons avec lesquels on veut les faire correspondre non plus; Wittgenstein :

To be sure we can say – i.e. it accords completely with how we use language – that we communicate through signs, whether we use words or samples; but samples aren't words and the game of acting in accordance with words is different from that of acting in accordance with samples. (Words aren't essential to language.) But can one perhaps say that samples are essential to it? (Samples are essential to the use of samples, words to the use of words.)¹⁹⁰

Contrairement au poète de Banville, qui en ne se préoccupant que du bon mot à placer à la fin du vers prend les mots pour des échantillons de couleur à arranger dans une image peinte, Rimbaud, lui, *traduit des visions*, « invente », non pas en fonction de la rime, mais en fonction des couleurs des voyelles et de « rythmes », d'agencements de strophes « instinctifs », mouvants, bref, adaptés à la situation - situation selon laquelle on essaierait de fixer une couleur qui serait « générale » (Banville), alors que toute couleur est « intermédiaire » parce que toute couleur dépend de la grammaire de chaque mot, et

¹⁹⁰ Wittgenstein L., *The Big Typescript TS 213, op.cit.*, « “Primary and Secondary Signs”... », p. 45e.

qu'on ne peut trouver une couleur qui soit « générale » parce notre œil ne voit pas les *transitions* entre telle et telle autre couleur¹⁹¹.

Les critères prosodiques de Rimbaud ne sont pas « physiques », mesurables en fonction d'un sujet propriétaire; ils relèvent bien plutôt de « l'espace visuel », car ils s'adaptent au flux perpétuel des choses, ou « flux continuuel de ce qui apparaît » (Wittgenstein). Voilà ce dont l'auteur de « Voyelles » veut rendre conscient son lecteur; et voilà pourquoi, dans *Une saison en enfer*, le jeune poète dit qu'il « réserve », et ne peut en effet que *réserver* « la traduction », et pourquoi il dit s'exprimer en « sophismes magiques » - en *hallucinations*, qui sont autant de *conjectures*, de *suggestions* abductives qui peuvent être prises pour des perceptions¹⁹², mais peuvent disparaître comme par magie : comme le précise Peirce, on peut « remettre en question ou même nier » la « vérité » des abductions¹⁹³.

Nous verrons à présent qu'un tel raisonnement, un « dérèglement raisonné » selon la formule de la célèbre lettre du 15 mai 1871, conçu comme un calcul et requérant une attitude sceptique, se construit en minant les raisonnements inductifs – quant à eux conçus comme des expériences à partir d'un esprit qui oblige à distinguer entre une signification « symbolique », qui serait basée sur l'induction « naturelle », et une autre, elle « allégorique », qui ouvre sur une multiplicité de sens.

¹⁹¹ Pour nous figurer cette situation, nous avons utilisé, lors du premier chapitre (voir p. 24-26), l'analogie, tirée du même *Big Typescript*, avec une roue des couleurs.

¹⁹² « Que ce soit là une manière correcte ou non de rendre compte des choses, le simple fait de suggérer que cela soit possible montre que la simple possibilité qu'on puisse prendre des abductions pour des perceptions n'affecte pas nécessairement la force d'un argument visant à montrer l'impossibilité d'obtenir des conceptions entièrement nouvelles à partir de l'induction. » (Peirce Ch. S., *Pragmatisme et pragmatisme. Œuvres philosophiques, op.cit.*, vol. 1, p. 425.)

¹⁹³ « Une suggestion abductive, [...], est quelque chose dont on *peut* remettre en question ou même nier la vérité. » (*Ibid.*, p. 423.)

De la galéjade contre l'induction « naturelle » de l'interprétant

Puisqu'ils n'obéissent pas à un temps (ordonné et) linéaire, les sophismes de Rimbaud donnent lieu à des *galéjades*, des histoires déformées (ou inventées) qui effacent toute possibilité de retracer une origine ou un référent quelconque qui, par inductions plus ou moins « naturelles », rendrait l'histoire « explicable ». Par conséquent, ces histoires n'accordent aucun crédit au rôle de l'*interprétant* qui raisonne de façon inductive.

Les sophismes rimbaldiens apparaissent sous forme d'« hallucinations des mots » engendrées à partir de « l'hallucination simple », qui met au même niveau mots et échantillons, ou les objets et leur(s) image(s) : prendre tel objet pour tel autre, associer tel objet à tel autre, peu importe que les deux objets soient du même « monde » ou du même « espace », « physique » ou « visuel ».

Avec « Voyelles », dès le deuxième vers, le lecteur/spectateur ne peut savoir dans quelle « tranche » de temps parle le sujet halluciné : produits d'hallucinations, les mots (ou objets : les voyelles) et leurs échantillons (images en couleur(s)) sont des pierres ou des roches, des parties interchangeable à notre gré dans un « calcul »; comme Wittgenstein aurait pu le faire remarquer pour le sonnet de Rimbaud : « (The word “red” is a building stone in a calculus, as is the red colour chip.)¹⁹⁴ »

Un *calcul* n'est pas une expérience : l'expérience tente de décrire un langage, qui « se déroule selon le temps » (sous-entendu : « le temps physique »), qui appartient à un

¹⁹⁴ *The Big Typescript...*, *op.cit.*, « Can One Use the Word “Red” to Search for Something Red?... », p. 139e.

mode de représentation « physique »¹⁹⁵; une expérience ne peut suivre la logique du phénomène qui, lui, au lieu d'y « être » (comme le langage), « comporte » « le temps ». En revanche, celui qui, au lieu de réaliser une expérience (l'expression, *réaliser*, le dit : une expérience ne peut demeurer idéale, ou fictive), effectue un calcul, utilise un autre temps, le temps de la mémoire (« *memory-time* »), qui est aussi celui des images non physiques, non limitées par/dans le temps, qui peuvent être effacées ou modifiées à volonté, et qui n'ont donc aucune espèce d'autorité (« *memory-image* » ou « *mental image* »): « In any case, memory is not always the final authority », postule Wittgenstein¹⁹⁶ pour distinguer l'image dite mentale, ou « *mental image* », de l'image, ou « *picture* ».

Lorsqu'on calcule, *on obéit à la logique du phénomène* et à sa temporalité, son « présent », qualifiable de « spécieux » (Wittgenstein le qualifie en anglais : « *specious present* »). Ce présent, qui contient – et (donc) permet de voir? - l'objet et son image (« ... I can see a picture and the object of which it is a picture... »), se moule à la signification que l'on accorde au terme « mémoire » : est-ce que la mémoire ne fait que reproduire une image du monde physique, de ce qui est arrivé « réellement » (« *a good or not so good preserver of what "really" happened* »), ou joue-t-elle le rôle de ce sur quoi se règle le temps (« *memory as the source of time* »), de ce à partir de quoi je peux voir *et l'objet et son image*¹⁹⁷?

¹⁹⁵ Dans notre premier chapitre, nous avons déjà expliqué en bonne partie ce type de représentation; relire à ce propos les *Remarques philosophiques*, *op.cit.*, p. 95 : « [...] Si je décris un langage, je décris essentiellement quelque chose de physique. Mais comment un langage physique peut-il décrire le phénomène? // 69. N'est-ce pas cela : le phénomène (*specious present*) comporte le temps, mais n'est pas dans le temps? / Sa forme est le temps, mais il n'a aucune place dans le temps. / Alors que le langage se déroule selon le temps. // Ce que nous comprenons par le mot « langage » se déroule dans le temps physique. [...] »

¹⁹⁶ Dans *Big Typescript...*, *op.cit.*, p. 139e.

¹⁹⁷ Voir *Ibid.*, « 105 / *Memory-Time*. », p. 363e.

Faisant voir l'objet et son image simultanément, un calcul comme celui qu'expose le sonnet « Voyelles » *ne fait rien voir en réalité*, car il ne *prouve* rien. Une *hallucination* n'est pas une *expérience*. Fermée sur elle-même, n'étant pas un énoncé qui met en jeu une opposition vrai/faux, une hallucination ne peut être contredite¹⁹⁸. La presse française des années 1880 a eu tort de parler du célèbre sonnet de Rimbaud comme d'une première « expérience »¹⁹⁹ qui tient de l'« hérésie » et qui ont pu être « corrigées » par le poète René Ghil²⁰⁰. Pour prouver quelque chose, il faut parler un langage que tout le monde comprend - qui a une « place » « dans le temps » et qui « se déroule » « selon le temps » (Wittgenstein).

¹⁹⁸ « L'idée de la contradiction – et à cela je tiens ferme – est la *contradictio*, et celle-ci ne peut *apparaître que dans le jeu Vrai-Faux*, donc seulement là où nous faisons des énoncés. » (*Remarques philosophiques*, *op.cit.*, « Non-contradiction », p. 308. C'est Wittgenstein qui souligne.)

¹⁹⁹ *Expérience musicale* : il est alors question, entre autres paramètres utilisés en musicologie, du « timbre » de la « voix ». Selon Christian Corre, à l'époque, on pense difficilement langage sans musique : « La voix, au-delà des conditions organiques de son émission, est voix porteuse de musique et de langage, et l'époque pense difficilement celui-ci sans celle-là. » (*Écritures de la musique*, *op.cit.*, p. 159.)

²⁰⁰ Pour Peyrot, cité lors du chapitre précédent, l'invention de Ghil, la « chose » nommée « *L'instrumentation parlée ou l'audition colorée* » recueillie « sous [le] titre quelque peu prétentieux : « Traité du Verbe. » », qui est « un défi jeté à la clarté du style et au bon sens », est d'abord et avant tout une entreprise pour « effacer » « l'hérésie » de Rimbaud, et offre une solution de continuité en ce qui a trait à la postérité de « Voyelles » et à « l'idée de l'impressionnisme en littérature » conçue par Baudelaire; voici le passage où apparaît cette idée : « M. René Ghil partit de ce principe : si le son peut être traduit en couleur, la couleur peut être traduite en son et aussitôt en timbre d'instrument. / Cette loi de physique qui, à tout autre, n'eût sans doute pas dit grand'chose, s'étant fixée dans l'esprit de M. Ghil, y prit aussitôt un développement inouï, et devint la base d'une série d'observations à coup sûr inattendues. Il s'agissait premièrement de la transporter du domaine scientifique dans le domaine littéraire, avec ses conséquences et ses applications; M. Ghil commença donc ses expériences. Il détermina d'abord la couleur, c'est-à-dire le nombre de vibrations des instruments simples : harpes, cuivres, violons, flûtes; puis de l'orgue, instrument composé de la voix des autres et qu'il fit correspondre l'A, complexe de sonorité. / Il cherche ensuite à noter la couleur de chaque voyelle, ainsi que l'avait fait A. Rimbaud. Ce dernier, en effet, n'avait pas apporté tout le soin désirable à une aussi grave opération, et son célèbre sonnet contenait des erreurs choquantes qui indignaient la vision de M. Ghil. Par exemple, sous l'une des voyelles, son simple, M. Rimbaud avait placé une couleur composée. *Une telle hérésie demandait à être promptement effacée. M. Ghil s'y appliqua courageusement et fut assez heureux pour réparer les fautes commises* [nous soulignons]. / Ces couleurs définitivement fixées, il ne restait plus qu'à voir à quel instrument correspondait par sa couleur, c'est-à-dire par le nombre le plus approchant de vibrations, chaque voyelle. Dès lors, M. Ghil put écrire sans nul souci du sens précis des mots ni de leur place dans la phrase. La syntaxe lui devint étrangère et il conçut le plus profond dédain pour ceux qui refusaient d'admettre l'évidence de ses principes esthétiques. Grâce à eux, en effet, quelle simplification apportée à l'art d'écrire! La sonorité de chaque mot ou, si vous préférez, sa nuance propre, permettront désormais à l'écrivain de noter ses sensations ainsi qu'un peintre impressionniste compose un tableau avec les différentes couleurs de sa palette, sans trop se préoccuper du dessin. » (Lefrère J.-J., *Rimbaud le disparu*, *op.cit.*, p. 130-131.)

Mise en scène d'une hallucination, « Voyelles » donne une représentation physique morcelée. Cet effet de morcellement crée une prosopopée, une sorte de ventriloquie qui unit fiction et autobiographie : la représentation parle *et est parlée sans voix* (jusqu'au treizième vers). Adoptant une pose désinvolte, refusant de donner voix (et, éventuellement, sens) aux choses, le locuteur - celui qui détient le verbe poétique; rappelons-nous le commentaire d'*Une saison en enfer* : un verbe à *inventer* à l'aide d'un nouveau temps, dans un temps qui ne nous est pas encore accessible, puisqu'il ne le sera qu'*un jour ou l'autre* - fait exister (v. 1-2) une prosopopée du langage, une représentation vivante, puis, avant de revenir (v. 14), s'efface (v. 3-13) pour laisser sa représentation vivante parler une langue non maîtrisée qu'il parle à travers elle.

Cette langue, associée à la langue « perfide » de Satan dans *Une saison en enfer*, est celle du blason amoureux²⁰¹. N'oublions pas que « Voyelles » n'est pas seulement un texte; qu'il est aussi un cadre, une forme poétique traditionnelle, fixe, un sonnet – « le Sonnet des Voyelles », un blason, comme l'a souligné maintes fois le poète Paul Verlaine, notamment dans son anthologie des *Poètes maudits*.

La langue du blason amoureux est celle de « la Beauté », une beauté idéale, difficile à décrire : elle est intouchable (comme le vers pour Banville) et inaccessible immédiatement. Barthes précise qu'un blason amoureux, qui peut être défini comme la partie d'un tout qui est souvent le corps d'une belle femme, « ne fait rien voir », car « La beauté se dit, ne se décrit pas »²⁰². En effet, le locuteur de « Voyelles » - qui apparaît dès le deuxième vers absorbé par un « trauma », un trop plein que le lecteur peut percevoir

²⁰¹ « Le Blason est langue de la Beauté, liste s'épuisant à s'énumérer, à s'allonger (seiche produisant de l'encre pour masquer le trauma). Mais la beauté ne parvient jamais à *boucher* le trauma. » (Barthes R., *Le discours amoureux*, Paris, Seuil, « traces écrites », 2007, p. 75.)

²⁰² *Ibid.*, p. 74-75.

sous la forme d'une « liste », d'énumérations – est tellement préoccupé à mimer le souvenir des impressions des couleurs des voyelles sur ses sens, impressions qui s'impriment d'un coup et dès le premier vers du poème, qu'il ne fait rien voir.

Gardons toutefois à l'esprit que « Voyelles » est un *métatexte*, un texte conscient de son inconscience : *s'il mime l'impuissance du lecteur à comprendre ce que le poète lui-même peine à lui dire, il montre, ou expose, aussi ce que font les objets qu'il voit – mais aussi, comme en témoigne le vers final, parle autant avec que de ces objets.*

Favorisée par l'hallucination, cette position interne par rapport au langage rejette le fait que ce soit uniquement un moi qui agisse sur les objets. Dans un tel régime, qui exclut toute idée de preuve ou de péroraison, qui limite à la suggestion abductive, on ne peut induire « naturellement », décider que tel objet fait telle action : l'induction, rappelons-nous, est ce qui « met en évidence », « au terme » d'une expérience, ou « mise à l'épreuve », « la fiabilité » d'une « nouvelle théorie » (Chauviré) – alors qu'un régime hallucinatoire tel celui de Rimbaud rejette tout interprétant qui voudrait imposer une preuve ou un « principe » à une « histoire ».

La notion d'interprétant, empruntée au logicien Peirce, se rapporte à l'instance qui vient confirmer une « expérience » de sens. Une telle expérience implique trois instances : l'objet, le *representamen* et l'interprétant. Dans un poème, la première instance est, dans un poème, ce que le lecteur lit; la seconde, ce que le lecteur, qui recourt alors à des images mentales, peut voir; la troisième, l'instance supérieure, si l'on veut, celle qui donne un sens à l'expérience d'un locuteur (« *speaker* ») capable de se

dédoubler en un autre moi. Dans le cas de « Voyelles », cette instance joue, à la toute fin (v. 14), le rôle d'oreille poétique ou prosodique (« *listener* »)²⁰³ et, par le fait même, de *ce qui traduit ce que le poète réservait* (le sens des visions donné par la rime).

Refusant de prononcer un discours qui se projette selon le principe rhétorique de péroration (aller vers l'avant, mais sans revenir en arrière), le locuteur de « Voyelles », pour continuer à halluciner, doit rejeter toute « foi » en « l'histoire » et « oublier » les « principes »; dans un passage d'*Une saison en enfer* déjà cité lors de notre premier chapitre, « Nuit de l'enfer », Rimbaud écrit :

Les hallucinations sont innombrables. C'est ce que j'ai toujours eu : plus de foi en l'histoire, l'oubli des principes. Je m'en tairai : poètes et visionnaires seraient jaloux. Je suis mille fois le plus riche, soyons avare comme la mer.

N'« expliquant » que des « sophismes magiques », et « avec l'hallucination des mots » (« Délires II. Alchimie du verbe »); remettant sérieusement en doute « la croyance en l'histoire », le poète halluciné rimbaldien ressemble à l'élève de Wittgenstein qui conteste la légitimité des raisonnements inductifs (le philosophe et logicien a enseigné un temps au primaire) :

[...] L'élève ne s'ouvre à aucune explication car il interrompt continuellement le maître en exprimant des doutes, par exemple quant à l'existence des choses, la signification des mots, etc. Le maître dit : « Ne m'interromps plus et fais ce que je te dis; tes doutes, pour le moment, n'ont pas de sens du tout. »

311. Imagine encore que l'élève mette en doute l'histoire (et tout ce qui y est lié), qu'il aille même douter si la terre a existé il y a cent ans.

²⁰³ Ces distinctions entre objet, representamen et interprétant s'inspirent de l'article suivant : Boersema D., « *Peirce on Names and Reference* », *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, Summer 2002, XXXVIII, 3, p. 351-362. Boersema conçoit l'interprétant (p. 357) comme un reflet de cette expérience commune : « *reflective of the commonality of the experience of speaker and listener.* »

312. Un tel doute, pour moi, est comme creux. Mais la *croyance* en l'histoire ne l'est-elle pas non plus? Non; il y a tant de choses qui vont de pair avec cette croyance!

[...]

314. Imagine que l'élève ait demandé pour de bon : « Et la table, est-elle encore là lorsque je me détourne; y est-elle encore lorsque personne n'est là pour la voir? Attend-on alors du maître qu'il le tranquillise et qu'il lui dise : « Bien sûr elle y est encore. »

Peut-être le maître s'impatientera-t-il un peu, en se disant toutefois que l'élève se déshabituera bientôt de telles questions²⁰⁴.

Ainsi, si je crois en l'histoire, je lie beaucoup de choses ensemble, j'infère que beaucoup de choses « vont de pair », et j'en induis que certaines choses sont stables.

Contester des raisonnements inductifs représente pour Rimbaud un moyen de cultiver le scepticisme envers une conception de l'œuvre d'art. Pour celui qui « travaille » à se « rendre voyant » (voir la lettre du 15 mai 1871), l'œuvre est « la pensée chantée *et comprise* du chanteur » (c'est Rimbaud qui souligne). Or, le poète qui raisonne par inductions – qui n'écrit qu'en vue du dernier mot placé au bout du vers (comme Banville et les Parnassiens) - ne peut *comprendre* ce qu'il chante!

Postulant que nous ne pouvons établir aucune vérité, que nous ne pouvons que raisonner en sophismes *magiques*, en mots évanescents, des suggestions (abductives), le scepticisme rimbaldien face à l'histoire, qui ne serait qu'une « croyance » (Wittgenstein), dénote un goût chez Rimbaud pour la galéjade, les histoires déformées ou inventées.

Présent dès Rabelais²⁰⁵, ce goût s'appuie sur la contestation d'un esprit qui fonde son pouvoir sur le détournement d'un « consensus universel » au nom d'un « droit naturel » propre à chacun.

²⁰⁴ Wittgenstein L., *De la certitude*, J. Fauve trad. all., G.E.M. Anscombe et G.H. Von Wright éd., Paris, Gallimard, « Tel », 1976, réimp. 1990, p. 84.

Dans le chapitre VI de son *Pantagruel*, Rabelais prend soin de distinguer « le produit d'une décision humaine » du « consentement de tous, ce que les philosophes nomment *jus gentium*, droit universel, valable en tout pays », en précisant qu'« [u]n tel consensus universel ne peut se faire que parce que la nature en fournit quelque argument et raison, que chacun peut comprendre immédiatement et intimement sans besoin de professeur – ce que nous appelons le droit naturel. »

Cette distinction est réinvestie dans le chapitre IX de *Gargantua* de la façon suivante; ce chapitre est particulièrement intéressant pour nous, car il traite de la signification des couleurs et annonce la façon dont, à l'époque de Rimbaud, on pense la psychologie des sentiments, l'hallucination étant considérée comme un phénomène à mi-chemin entre la sensation et la conception : on « comprend » tous l'utilisation d'une couleur (le blanc, par exemple) pour tel sentiment (« [...] joie, liesse, contentement, plaisir et délectation ») par « induction naturelle » : ainsi, couleur et symbole expriment avec évidence des sentiments, parce qu'il y a « analogie et ressemblance » : « Si vous me demandez comment par la couleur blanche la nature nous amène à comprendre joie et liesse, je vous réponds qu'il y a analogie et ressemblance. »

Résumant ainsi *l'esprit médiéval*, qui tend à voir en toutes choses (couleurs, formes et noms) une signification *symbolique*²⁰⁶, qui rejette toute signification allégorique au profit de « l'induction naturelle », basée sur l'« analogie » et la « ressemblance », Rabelais le remet subtilement en question à la fin du même chapitre : « ... le bleu signifie

²⁰⁵ Les passages cités plus bas sont tirés des éditions suivantes : Rabelais F., *Gargantua*, Paris, Pocket, «Classiques», 1998, p. 103-107; *Id.*, *Pantagruel*, Paris, Pocket, « Classiques », 1998, p. 73-75.

²⁰⁶ Céard J. et J.-C. Magolin, *Rébus de la Renaissance : des images qui parlent*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986, p. 17.

certainement le ciel et les choses célestes, selon les mêmes symboles qui font que le blanc signifie joie et plaisir. »

Or, en quoi le bleu peut-il signifier *certainement*? Le principe selon lequel pour faire symbole il doit y avoir « analogie et ressemblance » est-il supposé être l'expression de l'idée selon laquelle il faut *signifie[r] certainement selon les mêmes symboles*? Pour quelle raison Rabelais se sert-il de l'expression *signifier certainement*, pleine d'ironie et de scepticisme, sinon pour épinglez *deux moyens de produire du sens qui compromettent toute représentation* : l'arbitraire du langage et l'idée d'un symbole auquel on fait prétendre (faussement) être un signe « primaire », sans ambiguïté (Wittgenstein), ou différentes couches de sens.

Pour Rimbaud, la nécessité d'entraver les raisonnements inductifs n'est possible que si le poète cultive un élément essentiel à son dispositif hallucinatoire, élément qui est la source même du plaisir de lire et, tel qu'on le verra, du fumisme : l'« incrédule référentielle »²⁰⁷. Ainsi, une poésie hallucinatoire comme celle de Rimbaud, qui, à l'instar de celle d'un Baudelaire, opère par « rapprochements inexplicables » aux yeux d'un monde qui obéit aux lois du monde physique (Peyrot, 1887), nous livre l'axiome suivant : Il n'y a pas de « désignateurs rigides », les noms ne forment pas de chaînes causales (« *designating chains* »), bref, ne sont pas déterminés par un lien causal, ne sont pas faciles à identifier, car, en réalité, dans une réalité où le mode de raisonnement abductif (ou conjectural) supplante l'inductif, les désignateurs sont « flasques »²⁰⁸.

²⁰⁷ Voir Grojnowski D., « Laforgue fumiste : l'esprit de cabaret », *Romantisme*, 64, 1989-II, p. 5-15, p. 14.

²⁰⁸ Nous traduisons l'expression « *designating chains* » du philosophe Saul Kripke (voir Boersema, article déjà cité), et reprenons la distinction, inspirée du même philosophe, de Steve Murphy dans *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Honoré Champion, 2004, « Faites vos *Paris* », p. 197-242.

Par conséquent, avec « Voyelles », on ne peut pas faire passer « l'entendement » avant « les sens » (Peyrot, 1887), ni l'idée avant le verbe (ou la parole), ou le verbe avant l'idée : ce serait oublier que la vision poétique rimbaldienne consiste à voir *avec* (et non contre, ou en vue d') une idée, que cette vision est celle d'un sujet halluciné. Un sujet, rappelons-nous, dont les productions existent *sans objet extérieur*. Un tel sujet est double, et, parce qu'il est conscient de sa duplicité, produit des « actes de conscience sans fin » (nous traduisons librement Paul de Man à propos de Baudelaire). Mais surtout : ce serait limiter la portée d'un texte qui n'est pas qu'un texte, mais un *métatexte*, un texte qui s'attaque aux rapports de notre langage avec les choses. Et ce serait oublier qu'avec le dispositif à la base de ce texte, l'hallucination, on peut obtenir des conceptions encore insoupçonnées, et que ce n'est qu'ainsi que l'on peut *réserver la traduction*, ou *empêcher la cristallisation du sens en antithèses* (ou oppositions rigides).

Lors du prochain chapitre, « D'une économie du rébus : fondements du moment fumiste », nous nous pencherons sur la portée de l'idée rimbaldienne de *réserver la traduction dans le milieu fumiste*. Nous montrerons que cette idée origine d'une économie qui a marqué la production des caricaturistes parisiens des années 1860 et 70 qui ont lutté contre la censure impériale, celle d'André Gill au premier chef, et de poètes qui s'étaient écartés de la « doctrine parnassienne » fixée par Banville au début des années 1870 et dont Coppée se réclame encore au début des années 1890. Nous verrons que cette économie se sert du jeu du rébus pour déranger les habitudes intellectuelles de la réception.

Chapitre 4

D'une économie du rébus : fondements du moment fumiste

« J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens. »

Rimbaud à sa mère (sur le sens de la *Saison en enfer*)

« 358 – Mais n'est-ce pas notre *intention* qui donne son sens à la proposition? (Et ici il convient naturellement de noter : on ne peut mettre de l'intention dans des séries de mots dépourvues de sens.) [...] »

Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, 1961, éd. posthume, p. 239.

« X.. deux points = trois lettres?... Non! X... trois points = quatre lettres! Alors il n'y avait rien!
« « Accusation d'obscénité? écrivit plus tard André Gill [...]. À force de m'exercer à voir de l'œil du juriconsulte [...], j'ai fini par supposer vaguement... Mais c'est tout à fait impossible à dire! » »

Jean Valmy-Baysse, *Gill l'impertinent*, Paris, Éditions du Félin, 1991, 3^e éd., p. 93.

Nous avons voulu montrer, lors du précédent chapitre, qu'en écrivant son sonnet « Voyelles », Rimbaud a pris à rebours la poétique de Théodore de Banville, l'auteur du *Petit traité de poésie française* (1870-72), pour détourner le lecteur d'une lecture sous forme antithétique (ou inductive) vers la réserve ou l'aménagement d'un espace de

transition ou de réflexion sur le sens (ou la traduction) des mots en poésie. Le présent chapitre veut montrer que ce détournement orchestre une économie propre aux productions fumistes – le plus souvent, des poèmes. Une telle économie carbure à la « licence ».

De la licence poétique

Comme le précise Jacques Bienvenu, Rimbaud et Banville conçoivent différemment l'expression « licence poétique » :

Ceux qui ont lu le petit traité ont été frappés par un chapitre très bref, ainsi rédigé : « Des licences poétiques – Il n'y en a pas ». On en a déduit que Banville n'autorisait aucune liberté pour les règles de la versification. Or, il existe une confusion sur le terme de licence tel que le conçoit Banville. On sait que Rimbaud commentant un alexandrin de Verlaine dont la césure n'était pas à l'hémistiche - « Et la tigresse épou-vantable d'Hyrkanie » - avait parlé d'une forte licence. Ainsi, pour Rimbaud, une licence c'était dans ce cas précis, une liberté que le poète prenait avec les règles de la prosodie, et il est exact que parfois cette acception est retenue. Mais pour les traités de poésie du dix-neuvième siècle, et pour Banville en particulier, une licence poétique a un tout autre sens. Une licence est une liberté que prend le poète avec la grammaire ou l'orthographe ou la syntaxe pour respecter les règles de la prosodie [...]. C'est presque le contraire de ce que dit Rimbaud. Ainsi, on a vu que Banville reprochait à Hugo d'écrire *Londres* sans *s* pour respecter les règles de la rime. Il est certain que cette confusion a entretenu l'image d'un Banville, parnassien dogmatique, n'autorisant aucune liberté dans la prosodie²⁰⁹.

²⁰⁹ Bienvenu J., « Ce qu'on dit aux poètes à propos de Rimes », article déjà cité, p. 269-270. Bienvenu fait allusion à l'extrait suivant de la lettre du 25 août 1870 à Georges Izambard : « J'ai les *Fêtes galantes* de Paul Verlaine, un joli in-12 écu. C'est fort bizarre, très drôle; mais vraiment, c'est adorable. Parfois de fortes licences : ainsi,

Et la tigresse épou – vantable d'Hyrkanie

est un vers de ce volume. » (*Rimbaud/Œuvres complètes, op.cit.*, p. 240.)

L'autocritique d'*Une saison en enfer* sur le sonnet « Voyelles » confirme cette remarque de Bienvenu : Rimbaud vise non pas à « respecter » les règles de la prosodie, mais plutôt à « inventer », à prendre des « libertés » quant à ces règles.

Pour Rimbaud, cette amélioration n'est possible que si l'on perfectionne le sensorium humain; autrement dit : si les sens permettent de « résumer » « tout, parfums, sons, couleurs » (lettre du 15 mai 1871); et l'on n'atteint ce niveau de sensation que si l'on sait « inventer » la couleur des voyelles et « régler » la forme et le mouvement des consonnes avec des « rythmes » « instinctifs », mouvants, afin de faire advenir un verbe ou une langue poétique qui soit accessible, « un jour ou l'autre », à tous les sens. Car cette langue n'existe pas encore.

On peut en revanche la faire apparaître, cette langue : comme les « naissances » des voyelles, elle est « latente ». Elle est latente, ou virtuelle, parce qu'elle se cache dans les métaphores de la langue commune.

Comme ses contemporains fumistes, dont le poète Verlaine, qu'il admire avant même de le rencontrer à Paris, Rimbaud est conscient que ses contemporains, dont une partie des poètes Parnassiens, craignent Baudelaire parce qu'ils assimilent son idée des « correspondances » à une « religion mystique »²¹⁰ ou une « méthode » et une « théorie »

²¹⁰ Voici dans quel contexte Baudelaire parle (pour la première fois aussi clairement à notre connaissance) des « correspondances » : « Il y a bien longtemps que je dis que le poète est *souverainement* intelligent, qu'il est *l'intelligence* par excellence, — et que *l'imagination* est la plus *scientifique* des facultés, parce que seule elle comprend *l'analogie universelle*, ou ce qu'une religion mystique appelle *la correspondance*. / [...] / [...] la nature est un *verbe*, une allégorie, un moule, un *repoussé*, si vous voulez. [...] Votre livre réveille en moi bien des idées dormantes, — et, à propos du *péché originel* et de *forme moulée sur l'idée*, j'ai pensé bien souvent que les bêtes malfaisantes et dégoûtantes n'étaient peut-être que la vivification, corporification, éclosion à la vie matérielle, des *mauvaises pensées* de l'homme. — Ainsi, la *nature* entière participe du péché originel. » (Baudelaire C., *Lettres 1841-1866*, Paris, Mercure de France, 1906, p. 83-84. Lettre du 21 janvier 1856 à Toussenel.) Dans son article de critique musicale de 1861 sur Richard Wagner, Baudelaire précise son « but » avec l'idée des « correspondances » :

« Le lecteur sait quel but nous poursuivons : démontrer que la véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents. D'ailleurs, il ne serait pas ridicule ici de raisonner *a priori*, sans

pour « initiés »; alors que cette idée des « correspondances », alias « la théorie des sensations associées » (Peyrot, 1887), représente un moyen de repousser les limites de « l’analogie universelle », des affinités de rapports entre des mots, l’essence même de toute métaphore. C’est en faisant prendre conscience à son lecteur du pouvoir de la métaphore en regard de l’idée baudelairienne des « correspondances », qui prend la nature pour une « allégorie » ou un « moule » pour quelque chose d’autre, et du sonnet comme moyen de « suggérer des idées », que le poème « Voyelles » annonce l’économie de la licence poétique qui caractérise le moment fumiste (Paris, années 1860-1880).

Le pouvoir de la métaphore est inséparable de ce qu’on appelle à Paris dès le début des années 1860 « la langue verte ». Cette langue n’en est pas vraiment une; c’est un argot : elle se caractérise par son état de « supplément », ou de « parasite » de la langue commune²¹¹, la langue « bleue ». La langue dite bleue s’affirme comme langue « primaire » : elle est fixée par l’Académie dans un dictionnaire²¹².

analyse et sans comparaisons; car ce qui serait vraiment surprenant, c’est que le son *ne pût pas* suggérer la couleur, que les couleurs *ne pussent pas* donner l’idée d’une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées; les choses s’étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible unité.

La nature est un temple où de vivants templiers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L’homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l’observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. »

(« Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris »; *Baudelaire/Œuvres complètes, op.cit.*, t. II, p. 784.)

²¹¹ À ce propos, dans sa thèse sur Rimbaud, Steve Murphy écrit : «... incapable de vivre de manière autonome (et donc en dernière analyse, pas une langue au sens propre du terme), l’argot devient, dans sa supplémentarité même, un élément dialectiquement capital du fait lexical, que l’on ne saurait ni séparer d’une langue “acceptable” de base, ni considérer comme une excroissance parasitaire amputable. L’imagerie de parasitisme, de suppurations, de sanies et de greffes qui accompagne toute description contemporaine de l’argot, discours de criminologie lexicale, témoigne de causes plus profondes que le symptôme, aussi enracinées dans la langue que dans la société. » (Murphy S., *Le Goût de la révolte*.)

Pour Rimbaud, il faut « dérégler » raisonnablement la langue de l'Académie afin de « se rendre » « voyant », car elle mène au type le plus pernicieux de « folie » : la folie légitimée de l'académicien. Cette folie n'est pas celle du fou qui connaît par cœur « le système », le fou « qu'on enferme » (« Délires II. Alchimie du verbe »; *Une saison en enfer*), mais celle des « faibles » qui se « mettraient » à « penser sur la première lettre de l'alphabet »²¹³.

Souvent surnommé « fossile », l'académicien est pour Rimbaud le fou qui croit à l'histoire et aux raisonnements inductifs, alors que, pour le sujet halluciné qu'est le poète-voyant, toute signification repose sur un jeu de distance entre comparés et comparants – le jeu de l'allégorie.

Épistémologie de la métaphore licencieuse : d'un mode de signification allégorique

En s'habituant à « l'hallucination simple », en s'exerçant à « la métaphore tendue, en éloignant le comparé du comparant » pour essayer d'« agrandir cette distance jusqu'au point où casse le fil de l'analogie »²¹⁴, l'auteur de « Voyelles » oblige son contemporain à changer ses habitudes intellectuelles et à concevoir autrement sa façon de fixer des rapports entre des choses; il crée ainsi *l'épistémologie de la métaphore fumiste, une*

Polémique et caricature dans les vers de Rimbaud, Kent, University of Kent, 1986, thèse de doctorat, p. 15-25.)

²¹² Sur les distinctions entre ces deux langues, lire l'introduction du dictionnaire d'Alfred Delvau : *Dictionnaire de la langue verte*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1883; nouv. éd. augmentée d'un supplément par Gustave Fustier. 1^{re} éd. : 1865.

²¹³ Dans sa célèbre lettre du 15 mai 1871, Rimbaud écrit; c'est lui qui souligne : « ... toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra! Il faut être académicien, - plus mort qu'un fossile, - pour parfaire un dictionnaire, de quelque langue que ce soit. Des faibles se mettraient à *penser* sur la première lettre de l'alphabet, qui pourraient vite ruer dans la folie! – »

²¹⁴ Morier H., *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, PUF, 1998, définition de « Métaphore », p. 676-748, p. 682.

métaphore qui se permet des licences (au sens rimbaldien) : « Je est un autre », écrit Rimbaud pour faire entendre que le sujet ne parle pas une langue qui serait « purement symbolique » (« purely symbolic »), qui reposerait sur « une rhétorique fiable du sujet ou de la représentation » (« a reliable rhetoric of the subject or of representation »)²¹⁵.

Je étant un autre, toute parole étant idée, tout étant en devenir, jamais identique à soi, les choses ne peuvent être des symboles fixés définitivement.

La folie d'académicien à laquelle convie son lecteur bourgeois le sonnet-métatexte « Voyelles » tient d'une croyance en la preuve par l'étymologie. Voici une illustration de cette folie, extraite de la section « Incertitudes de l'histoire » d'un livre qui arbore le même titre que l'un de ceux que Rimbaud a pu lire grâce à son professeur de rhétorique Georges Izambard²¹⁶; ce livre se moque de la supposée inexistence du nom « Napoléon », basée sur la croyance populaire selon laquelle Napoléon n'est pas mort :

Pour un grand nombre de paysans, Napoléon n'est pas mort; ces bonnes gens, par un effort de crédulité, arrivent à donner tout juste une contre-partie à la thèse si spirituellement soutenue par un ecclésiastique d'Agen, en 1836 : *Comme quoi Napoléon n'a jamais existé.*

Nous allons donner des extraits de la brochure où il développe son système, parodie excellente de celui de Dupuis dans son *Origine des cultes*, et aussi satire très-ingénieuse des procédés historiques et archéologiques de beaucoup de nos savants.

Napoléon, c'est le *soleil personnifié*.

1° Entre le nom de Napoléon et celui d'*Apollon* ou *Apoléon*, le soleil fait homme, avouez que la différence n'est pas grande. Il y a sans doute une lettre, même une syllabe de plus, car on écrit parfois *Néapoléo*, comme sur la colonne de la Place Vendôme. Mais qu'importe cette syllabe? A bien prendre même, il est bon qu'elle y soit. « Cette syllabe est grecque sans doute, comme le reste du nom, et en grec, *nè* [...] ou *nai* [...] est une des plus grandes affirmations que nous pouvons rendre par le mot *véritablement*; d'où il suit que Napoléon signifie : véritablement Apollon. C'est donc véritablement le soleil. »

Mais son autre nom *Bonaparte*, comment l'expliquer? Rien de plus simple. Le jour a deux parties, l'une bonne et lumineuse, l'autre mauvaise et sombre. Au

²¹⁵ Man P. de, A. Warminski (ed., intro.) *Aesthetic Ideology*, Minneapolis, University of Minnesota Press, « Theory and History of Literature, Volume 65 », 1996, p. 48-49.

²¹⁶ Voir le premier texte, non daté, de la section « Correspondance »; voir A. Adam éd., *op.cit.*, p. 235.

soleil est due la bonne partie, *bona pars*; donc il est tout naturel qu'*Apollon* ou *Né-Apoléon* ait reçu ce surnom *Bonaparte*.

[...]

Il est donc prouvé que le prétendu héros de notre siècle n'est qu'un personnage allégorique dont tous les attributs sont empruntés du soleil; et, par conséquent, Napoléon Bonaparte, dont on a dit et écrit tant de choses, n'a pas même existé, et l'erreur où tant de gens ont donné tête baissée vient d'un *quiproquo* : c'est qu'ils ont pris la mythologie du dix-neuvième siècle pour une histoire²¹⁷.

Les auteurs de cet extrait, Paulin et Le Chevalier, montrent que la preuve par l'étymologie pose un problème de *désignation*, qui se réduit en fait à un « *quiproquo* » : « ... le prétendu héros de notre siècle n'est qu'un personnage allégorique dont tous les attributs sont empruntés au soleil; et, par conséquent, Napoléon Bonaparte [...] n'a pas même existé ».

Ce *quiproquo* – qui consiste à avoir associé les « attributs » du comparé (Napoléon) au comparant en tant que « personnage allégorique » (le soleil) – annonce un conflit intellectuel opposant le philosophe Saul Kripke, auteur d'une théorie « causale » de désignations des noms, au logicien Peirce, auteur d'une sémiologie temporelle basée sur la gradation (des signes) indice/icône/symbole²¹⁸, le symbole étant considéré par Peirce comme un signe que tout le monde reconnaît immédiatement en raison de la fréquence à laquelle il a été vu ou aperçu.

Pour Kripke, parce qu'ils sont liés causalement et forment ainsi un type, tous les noms sont des « désignateurs rigides ».

Pour Peirce, les désignateurs peuvent être, selon le mot du rimbaldien Steve Murphy²¹⁹, « flasques ».

²¹⁷ Paulin et Le Chevalier, *Curiosités historiques*, Paris, s.n., 1855, p. 9-10 et 16.

²¹⁸ Pour plus d'informations sur les explications qui suivent, lire Boersema, « *Peirce on Names and Reference* », article déjà cité, p. 352-361 surtout.

²¹⁹ Voir *Stratégies de Rimbaud, op.cit.*, « Faites vos Paris », p. 197-242.

La notion d'interprétant, le rôle de la socialité des signes et le rôle de l'information liée ou connectée aux objets (« *role of information connected to objects* ») ne doivent pas être négligés, car il y a non seulement des objets pouvant être saisis directement par nos sens (« *Immediate objects* »), mais aussi, d'autres objets qui, eux, relèvent d'une expérience médiatisée ou « collatérale » (« *collateral experience* ») : mis en circulation, créant ainsi de l'indécidable, ils sont dynamiques (« *Dynamical objects* »), n'existent pas encore²²⁰, peuvent être dits « fictifs » ou « latents ».

Cette conception du langage sera reprise par le linguiste suisse Ferdinand de Saussure : pour Saussure, l'identité d'un symbole « ne peut jamais être fixée depuis l'instant où il est symbole, c'est-à-dire versé dans la masse sociale qui en fixe à chaque instant la valeur »; car, comme nous l'indique le deuxième vers de « Voyelles » (« Je dirai quelque jour vos naissances latentes : ») : « *tout symbole, une fois lancé dans la circulation [...], est à l'instant même dans l'incapacité absolue de dire en quoi consistera son identité à l'instant suivant.* »²²¹

Comme le sonnet « Paris » (de son titre complet : « Conneries / II. Paris »), transcrit quelques mois plus tard dans l'*Album zutique* par le même poète, « Voyelles » illustre de façon exemplaire l'état de flux inférentiel, ou de flux perceptuel des choses, postulé par Peirce et Saussure et qui caractérise la production de sens fumiste : ce poème est ouvert aux conjectures - puisque nous sommes dans un mode de compréhension abductif, par suggestions, des signes. Peuvent y circuler des objets qui n'existent pas ou

²²⁰ Nous faisons allusion à la distinction de Peirce citée dans Boersema, article déjà cité, p. 359 (c'est Peirce qui souligne) : « We must distinguish between the Immediate Object, - i.e. the Object as represented in the sign, - and [...] the Dynamical Object, which from the nature of things, the Sign *cannot* express, which it can only *indicate* and leave the interpreter to find out by *collateral experience*. For instance, I point my finger to what I mean, but I can't make my companion know what I mean if he can't see it, or if seeing it, it does not, to his mind, separate itself from the surrounding objects in the field of vision. »

²²¹ Starobinski J., *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, « Le Chemin / NRF », 1971, p. 15-16. C'est Saussure qui souligne.

pas encore, tels que les mots « bombinent », « vibrations », « virides » et « strideurs » (v. 4, 9, 12), que l'on peut interpréter autant comme des objets fictifs que comme des pataquès (ou fautes grossières d'orthographe)²²².

Ces objets étranges permettent au poète d'oublier les comparés (les voyelles) pour miser sur l'originalité des comparants (v. 3-14). Libérés de toute étymologie comme la langue « verte », accentuant ainsi l'arbitraire du signe²²³, les comparants forment autant de séries de métaphores par juxtaposition ou parataxe. Cette originalité repose sur la façon dont ces séries de comparants sont ordonnés : l'énoncé procède-t-il du connu à l'inconnu, ou de l'inconnu au connu? « Voyelles » suit l'ordre de la métaphore

²²² Les pataquès de « Voyelles » ressemblent davantage à ceux de « Paris », poème de l'*Album Zutique* qui inventorie des noms, célèbres à l'époque (1870-1872), de commerçants (Godillot, Gambier, Galopeau, L'Hérissé), de professeurs de piano (*Wolff-Pleyel*, et non *Volf-Pleyel*), de pharmaciens (Charles *Le Perdriel*, et non *Leperdriel*), d'acteurs et de députés potentiels (*Menier*, et non *Ménier*), d'assassins (*Troppmann*, et non *Tropmann*) et de victimes d'assassins (*Kinck*), de polémistes (*Veillot*), d'auteurs et d'artistes (*Augier*, *Gill*, *Mendès*, *Manuel*, *Guido Gonin*), de tueurs de panthères (*Bonbonnel*, et non *Bonbonnel*), de maires (*Robinet*), de même que des slogans publicitaires (« Enghiens chez soi! ») :

II. Paris

Al. Godillot, Gambier,
Galopeau, Volf-Pleyel,
- Ô Robinets! – Ménier,
- O Christs! – Leperdriel!

Kinck, Jacob, Bonbonnel!
Veillot, Tropmann, Augier!
Gill, Mendès, Manuel,
Guido Gonin! – Panier

Des Grâces! L'Hérissé!
Cirages onctueux!
Pains vieux, spiritueux!

Aveugles! – puis, qui sait? –
Sergents de ville, Enghiens
Chez soi! – Soyons chrétiens

(Murphy S. (éd.), *Arthur Rimbaud/Œuvres complètes, I, op.cit.*, p. 628.)

²²³ La langue « verte » a été définie par Delvau comme « une ménagerie de tropes audacieux [...] sans aucune étymologie, même lointaines, qui semblent crachés par quelque bouche impure en veine de néologismes et recueillis par des oreilles badaudes ». Cet argot accentue l'arbitraire du signe tout en subvertissant la « diachronie rassurante de l'étymologie et l'idée d'une chute à partir d'une langue originelle ». (Delvau, *op.cit.*, cité dans : Murphy S., *Le Goût de la révolte...*, *op.cit.*, p. 28-29. Voir *supra*, note 186.)

« dextrogyre », « tournée vers la droite », qui va du connu (du comparé voyelle) à l'inconnu (aux comparants parfois étranges)²²⁴.

Cette façon d'organiser ses séries de métaphores permet au poète d'inverser la position du critique et du poète scientifique correcteur d'expériences (par exemple, René Ghil) au profit du poète/critique calculateur (qu'on a pu qualifier d'ironiste parce qu'il fait appel à un grotesque démystificateur), et de se placer ainsi dans la position du correcteur qui ne fait que déplacer des pierres interchangeables : il « corrige » des vers pour que les mots, qui d'habitude ménagent la venue du mot servant à la rime, soient vivants, ne se limitent pas à « bien s'harmoniser » (avec le dernier mot du vers). Le biographe de Rimbaud Jean-Jacques Lefrère donne des exemples d'annotation par Rimbaud de vers de quelques Parnassiens, un peu avant l'époque de la composition de « Voyelles » (été 1871) :

Les annotations sur les vers des autres poètes étaient inscrites au crayon. On sait de la sorte que Rimbaud avait lu très attentivement la longue *Cithare* de Banville, ainsi que des poèmes de Sully Prudhomme (*Le Missel*, *Les Vieilles maisons* et *Les Transtévérines*) et de Verlaine (*Les Vaincus*, *L'Angélu du matin*, *La Soupe du soir*, *Sur le calvaire* et *La Pucelle*). Des pièces d'Ernest d'Hervilly et de Malvina Blanchecotte étaient également pointées à l'aide de lignes et de croix [...]. Rimbaud avait également « corrigé » deux vers de cette dernière poétesse dans deux pièces de la quatrième livraison du *Parnasse contemporain*. Ces « corrections » sont pour le moins bizarres :

J'avais eu ma récolte pleine,	
Ce qu'à son pâle genre [<i>raturé</i>] humain	phoque
Dieu jette le long du chemin	

Au bruit de la mer, et le long des brumes,	
J'ai porté bien lourd mon chagrin [<i>raturé</i>] dernier,	chignon

²²⁴ « En général, l'énoncé procède du comparé au comparant [...], du connu à l'inconnu, du réel à l'imaginaire. C'est la démarche d'André Breton parlant d'une « rosée à tête de chatte ». Démarche progressive. Démarche en crescendo qui garde le meilleur pour la fin de l'énoncé; démarche, enfin, où la logique se voit couronner par la fantaisie. Dans cet ordre, l'originalité du comparant est d'autant plus désirable qu'il a le dernier mot. » (H. Morier, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, op.cit., définition de « Métaphore », p. 708.)

Et les flots houleux aux blanches écumes²²⁵

Les « corrections » de Rimbaud ne sont pas « bizarres »; elles sont l'expression d'un « art de gloses », un art « de sensibilité étudiée, enfermée, bonifiée » que l'on retrouve dans la littérature anglaise du temps, chez un de Quincey ou un Edgar Poe (tous deux traduits par Baudelaire) par exemple²²⁶. Un tel art, qui relève d'une économie de la licence poétique à la Rimbaud (ne pas obéir aux règles de la prosodie), fait appel à un sens particulier chez le lecteur : le sens des rapports *in absentia* (par opposition à ceux *in praesentia*) qu'impliquent les phénomènes du langage; ou : un changement de rapport – plus précisément, un changement *paradigmatique*, et non *syntagmatique*²²⁷. En remplaçant l'expression « genre humain » par « phoque humain », alors qu'il est question, au vers suivant, de « Dieu », et l'expression « chagrin » par « chignon » « dernier », alors qu'il est question, au vers suivant, de « flots », pour montrer que la poésie peut laisser libre cours aussi à des *rappports virtuels de substituabilité*.

Ces annotations, faites au crayon comme si c'était une caricature (le caricaturiste se distingue de par son *crayon*, par opposition à *la plume* de son censeur), défient l'expérience ordinaire et les « principes » fixés par les normes de la poésie parnassienne à

²²⁵ Lefrère J.-J., *Arthur Rimbaud*, Paris, Fayard, 2001, p. 119.

²²⁶ L'écrivain suisse Charles-Albert Cingria écrit dans l'une de ses « Chroniques » (27 août 1931) : « ... elle [la littérature anglaise] est la plus parfaitement adéquate à ce qui est l'objet même de la littérature, [...] un art de gloses, de sensibilité étudiée, enfermée, bonifiée, faisant appel au sens historique et à une certaine expérience – disons une vieillesse, fréquemment, même et surtout chez les jeunes - [...] » (Cingria Ch.-A., *Œuvres complètes : Impressions d'un passant à Lausanne, Proses, Chroniques*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1968, t. 3, p. 257.)

²²⁷ « 2. En linguistique moderne, un *paradigme* est constitué par l'ensemble des unités entretenant entre elles un rapport virtuel de substituabilité. F. de Saussure retient surtout le caractère virtuel de ces paradigmes. En effet, la réalisation d'un terme (= sa formulation dans l'énoncé) exclut la réalisation concomitante des autres termes. À côté de rapports *in praesentia* (V. SYNTAGME, RAPPORTS SYNTAGMATIQUES), les phénomènes du langage impliquent également des rapports *in absentia*, virtuels. On dira ainsi que les unités *a, b, c, ... n* appartiennent au même paradigme si elles sont susceptibles de se substituer les unes aux autres dans le même cadre typique (syntagme, phrase, morphème). » (Dubois J. (dir.), *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994, p. 342.)

la Banville. Elles nous font aussi remarquer chez Rimbaud un esprit semblable à celui des « pastiches » du *Parnassiculet contemporain* rédigé en 1866 par des poètes Parnassiens exclus de la première livraison du *Parnasse contemporain*. Ces Parnassiens dissidents, publiés par un certain Julien Lemer, affirmaient que les Parnassiens (les « bons », ceux d'Alphonse Lemerre : voir la première lettre, de 1870, de Rimbaud à Banville) sont « des Turcs attardés qui ont oublié, ou qui ne savent peut-être pas, que le Carnaval romantique est clos depuis trente ans²²⁸ ». Au fait de ce caractère rétrograde de la poésie parnassienne, qui tentait avec plus ou moins de succès d'être plus originale que la romantique tout en se réclamant de Victor Hugo - comme l'auteur du *Petit traité de poésie française*, qui prenait la *Légende des siècles* pour « la Bible » de la versification française -, Rimbaud écrivait à Paul Demeny, éditeur et poète proche des Parnassiens, le 28 août 1871 :

Pourquoi tancer l'enfant qui, non doué de principes zoologiques, désirerait un oiseau à cinq ailes? On le ferait croire aux oiseaux à six queues, ou à trois becs! On lui prêterait un Buffon des familles : ça le déleurre[rait]²²⁹.

Rimbaud est alors en train de s'assimiler les idées et les styles « canoniques » de son époque. Ce travail d'assimilation sera visible, quelques mois après cette lettre, dans l'*Album zutique*.

En utilisant l'expression « Buffon des familles », Rimbaud fait allusion à l'un des « types » de la presse périodique qui véhiculent de tels idées et styles : la « revue de famille ». Marc Angenot fait remarquer que la revue de famille est

²²⁸ Voir l'« Avertissement » (d'Alfred Delvau) du *Parnassiculet contemporain* : Paris, Julien Lemer, 1867 [1866], p. 12-13. Citation tirée de : Mortelette Y., *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005, p. 215-222.

²²⁹ Rimbaud/*Œuvres complètes*, op.cit., p. 259.

... une catégorie de publication qui se modèle sur le «magazine» anglais : un périodique qui tient à la fois du journal illustré, de la revue à chroniques, du recueil littéraire et qui, sous la surveillance du *pater familias*, convient à tous, étant à la fois «amusant» et «instructif». Chaque numéro contient une nouvelle, un conte, quelque poème signé d'académiciens. [...] Le magazine de famille ne suit pas l'actualité ou il ne le fait que de très loin. [...] on ne sort pas [d'un] répertoire de thèmes incontestés. La revue de famille a apporté un revenu abondant aux écrivains fades et délicats. Pierre Loti en toute première place, et [Alphonse] Daudet, Theuriet, Cherbuliez, Claretie, Coppée, Sully-Prudhomme. [...]. [...] La revue de famille joue son rôle dans l'acculturation des classes intermédiaires de plus en plus scolarisées et avides de s'assimiler les idées et les styles canoniques [...]²³⁰.

Après avoir particulièrement bien assimilé et ironisé la facture du « fade » poète Parnassien et futur Académicien François Coppée²³¹, Rimbaud finit par épingler un « archétype Parnassien » : le député et poète Louis Belmontet. Cette étiquette apparaît à la fin d'un poème de l'*Album zutique* : « Hypotypes saturniennes, ex Belmontet ».

Pour Rimbaud comme pour les fumistes zutiques, Belmontet, comme Coppée, est l'image idéale d'un discours conforme, qui manque d'originalité par esprit de conformisme aux normes d'une communauté (les « bons » Parnassiens, dans le cas de Belmontet et de Coppée). Un discours dont les métaphores sont utilisées en vue d'un rapport *syntagmatique*, ou régulier (à la Banville).

Amenée par une *ekphrasis*, une transcription textuelle d'images absentes, une *hypotype* est le procédé rhétorique qui sert à rendre présentes au lecteur des images absentes.

²³⁰ Angenot M., *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, « L'Univers des discours », 1989, p. 564.

²³¹ Voir, dans **Annexes 1**, les nombreux dizains à la Coppée que Rimbaud a rédigés dans l'*Album zutique*.

Comme les hypotyposes dites saturniennes ont été tirées de Belmontet (« ex »)²³² et sont qualifiées de « saturniennes », Rimbaud les ayant écrites à la façon de Verlaine, poète auteur de *Poèmes saturniens* (1866) et des *Fêtes galantes*, recueil publié en 1870 dont il avait aimé les « licences »²³³, le texte que voici s'affiche à la fois comme un poème en conflit avec les règles de la prosodie et une invention d'images à la Belmontet :

Hypotyposes saturniennes, ex Belmontet.

Quel est donc ce mystère impénétrable et sombre ?
 Pourquoi, sans projeter leur voile blanche, sombre
 Tout jeune esquif royal gréé ?

Renversons la douleur de nos lacrymatoires. _____

.....
 _____ L'amour veut vivre aux dépens de sa sœur.
 L'amitié vit aux dépens de son frère.

.....
 Le sceptre, qu'à peine on révère, _____
 N'est que la croix d'un grand calvaire
 Sur le volcan des nations !

.....
 Oh! l'honneur ruisselait sur ta mâle moustache. Belmontet,
 archétype Parnassien.

Dans ce poème, Rimbaud, tout en ne respectant pas l'une des règles poétiques de Banville (ne pas répéter le même mot : « sombre », v. 1 et 2), met en évidence des

²³² Rimbaud A.; S. Murphy, éd. *Arthur Rimbaud - Oeuvres complètes I : Poésies, op.cit.*, p. 654. Murphy fait remarquer à propos du titre qui annonce une parodie du poète Belmontet que « ce sont des hypotyposes détachées de tout contexte (« ex Belmontet », c'est-à-dire tirées de Belmontet), le contexte étant en tout état de cause fictif puisque la parodie consiste sauf erreur non pas à reprendre réellement des bribes de Belmontet par collage, mais à inventer un collier de perles dignes de l'auteur [...] » (*ibid.*, p. 655).

²³³ Dans sa lettre à Georges Izambard du 25 août 1870 : *Rimbaud/Oeuvres complètes, op.cit.*, p. 240. Voir *supra*, note 183.

métaphores incohérentes, c'est-à-dire : l'incohérence, ou l'incompatibilité, de certaines images²³⁴. Ces images sont incompatibles pour deux raisons :

- 1- Elles entretiennent des rapports de substitution impossibles, qui ne peuvent même pas être rendus virtuels : par exemple (v. 1), comment un « mystère » peut être à la fois « impénétrable *et* sombre » (d'habitude, un mystère ne peut être « sombre »)? Et comment l'« amour » ou l'« amitié », entités abstraites, peuvent avoir un frère ou une sœur? Comment peuvent-ils « vivre » « aux dépens » d'eux (v. 5-6)?
- 2- L'incompatibilité dont il est question repose aussi sur le fait que les mots choisis, comme « sceptre », « croix » et « nation », sont des symboles; et ces symboles se confondent avec ce qu'ils représentent pour ne laisser aucune possibilité aux mots de suggérer des idées – de « se rendre » « voyants », pour citer la lettre du 15 mai 1871.

Il n'est pas question de suggérer, car Belmontet est un « archétype Parnassien », un « type primitif » dont on peut « déduire » « une image générale »²³⁵. Le poème de Rimbaud mime, ou sténographie, ou transcrit littéralement des visions de l'auteur Belmontet, qui, à la fin de sa transcription (fin indiquée par un point : « Oh! l'honneur ruisselait sur ta mâle moustache. Belmontet, [...] »), signe en se qualifiant lui-même d'« archétype », ou d'image idéale.

²³⁴ « - Littér. *Métaphore incohérente*, Celle qui contient deux ou plusieurs images incompatibles, comme la phrase célèbre mise dans la bouche de M. Prudhomme : *Le char de l'État navigue sur un volcan.* » (Larousse P., *Le Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1866-1877, t. 9, p. 522.)

²³⁵ Voir l'article « Archétype », dans *Ibid.*, t. 1, p. 573.

Rimbaud corrige Belmontet par des hypotyposes : il entame son poème (v. 1-3) en rendant plus absente que présente un « mystère » : il le qualifie d'« impénétrable et sombre »; ensuite (v. 4-6), il « renverse » la « douleur » de « nos lacrymatoires » pour rendre plus présente l'image d'une douleur d'amour (ou d'amitié?), mais sans succès; puis rend l'image du sceptre, objet concret, plus abstraite en la rapportant au « volcan des nations » (v. 7-9), avant d'écrire que l'« honneur » « ruisselle » sur la « mâle moustache » de Napoléon. Il est fort probable que le « jeune esquif royal » (v. 3) désigne le fils de Napoléon III, Napoléon IV.

Avec ces « corrections », le poète montre que pour les Parnassiens, ceux dont Belmontet est l'archétype, les idées²³⁶ contiennent, ou dominent, ou supplantent, les sensations. Comme le veut la tradition platonicienne, qu'évoque le traité de Banville et que résume ainsi Larousse : « l'idée possède une existence objective »; « c'est l'essence des objets individuels saisie directement par la vue de l'âme [Banville écrit en introduction à son traité que le poème « s'adresse à l'Âme »], et que la sensation ne peut jamais ni donner ni embrasser », car : « les idées sont des exemplaires dont les choses reproduisent une certaine ressemblance; pour connaître les choses, il faut nécessairement connaître les idées dont les choses dérivent comme autant de copies. »²³⁷ Ainsi, selon la philosophie platonicienne, et par extension la poésie selon Banville et son siècle, les choses seraient une « copie » ou une reproduction des idées.

Afin de corriger ces métaphores par trop idéales, qui *confondent les objets qu'elles rapprochent avec leur représentation au lieu de suggérer des idées*, Rimbaud doit défiger les symboles.

²³⁶ Pour un Peyrot (1887) critique de « Voyelles » depuis « l'idée de l'impressionnisme en littérature », elles sont la matière même de « l'entendement ».

²³⁷ *Ibid.*

Pour ce faire, il met en valeur un type de métaphore – la métaphore « retournée » - avec le sonnet « Voyelles ». Construit sous forme de métaphores par juxtaposition ou parataxe (voir les vers 3 à 13), ce sonnet montre une autre façon que celle de Banville, de Belmontet et des Parnassiens de traiter le symbole, ou de symboliser, dans les métaphores : en créant un aller-retour entre « l'objet contingent », le comparé (les voyelles), et « l'objet imaginé », les comparants qui contiennent la couleur des voyelles, bref, en prenant le comparant pour le comparé – rappelons-nous que le sujet de « Voyelles » est un sujet halluciné, qui *croit* à l'objet imaginaire qu'il voit -, l'auteur de « Voyelles » fait s'inverser la métaphore, et donne libre cours à un mode de signification allégorique pour créer « dans la métaphore » « un symbole contingent ou occasionnel » qui lui permet de se fondre en « l'objet second, celui de sa pensée »²³⁸.

Ce rôle de correction de métaphores qui manquent d'originalité par esprit de conformisme aux normes d'une communauté, ou pour avoir péché pour excès d'idéalisme, peut être attribué également aux sonnets (de 1871-72) de l'*Album zutique* qui parodient une plaquette du Parnassien Albert Mérat intitulée « L'Idole » (1869). Le sonnet zutique sert alors à guérir ou panser un corps malade de beauté idéale²³⁹.

²³⁸ « Pour que la métaphore s'inverse, il est nécessaire que le poète s'abîme dans sa contemplation au point que son regard, au-delà de l'objet devenu transparent et dont il est en train d'oublier la présence, ne voie plus et ne songe plus à considérer que l'objet second, celui de sa pensée : l'objet imaginé s'est réifié, a pris plus de présence, d'importance et de réalité que l'objet contingent. / [...] / Prendre le comparant pour le comparé, c'est – à partir du moment où il prend une signification générale – créer dans la métaphore un symbole contingent ou occasionnel [...]. » (H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique, op.cit.*, définition de « Métaphore », p. 718. Voir aussi les p. 691 et 708.) Rimbaud figure un tel poète et une tel état de contemplation dans une phrase de la lettre, déjà citée plus haut, du 28 août 1871 à Demy, lettre où il dit s'exprimer « aussi compréhensiblement qu'un malheureux » : « Absolvant le poète, ces balançoires matérielles se font aimer. »

²³⁹ Apparaît dans le même album une chanson de Jean Richepin, « Le café-concert des gougnottes », complétée par un sixain signé « P. Bourget » (Paul Bourget) qui en « récuise » les vers pour affirmer que « l'Art malade » ne doit pas être « blasphémé » et qu'il doit être « pansé »; la poésie jouerait ainsi le rôle de « médicament » : « Quand ces vers seraient aussi bons / Que le plus exquis des jambons / Je les récuserais. /

Dans le « Sonnet de la langue », surtitré « L'idole », Germain Nouveau écrit (v. 7-8, où l'on peut remarquer les majuscules) que « l'on ignore, en ce coït serein, / Si c'est du Jour qu'on boit, ou de l'Azur qu'on mange! » :

*Toute rose, à travers les dents blanches, que frange
L'épais rideau grenat de ses lèvres, écrin
De baisers sourds, en son caprice vipérin,
Sort, affinée au bout, sa douce langue d'ange.*

*Elle met à la bouche une saveur étrange,
Comme si l'on sentait se dissoudre ce grain
D'extase, et l'on ignore, en ce coït serein,
Si c'est du Jour qu'on boit, ou de l'Azur qu'on mange!*

*- Je voudrais être femme, et désirée, afin
De t'offrir un retrait, le plus intime, ô fin
Et vorace animal doué d'une âpre vie!*

*Mais que m'importe! J'ai, plusieurs fois en un jour,
Epuisé ta vigueur, pâle, sans autre envie,
Et grave comme les bêtes qui font l'amour!*

Albert Mérat.

G. N.²⁴⁰

Dans son commentaire de ce sonnet moins connu que le « Sonnet du trou du cul » de Rimbaud et Verlaine, l'érudite, journaliste, critique et poète Pascal Pia précise que le sonnet de Nouveau « répare » un « oubli » : dans « la plaquette d'Albert Mérat où celui-ci, dans une série de sonnets [intitulée *L'Idole*], célébrait les charmes d'une maîtresse réelle ou imaginaire », il y avait, certes,

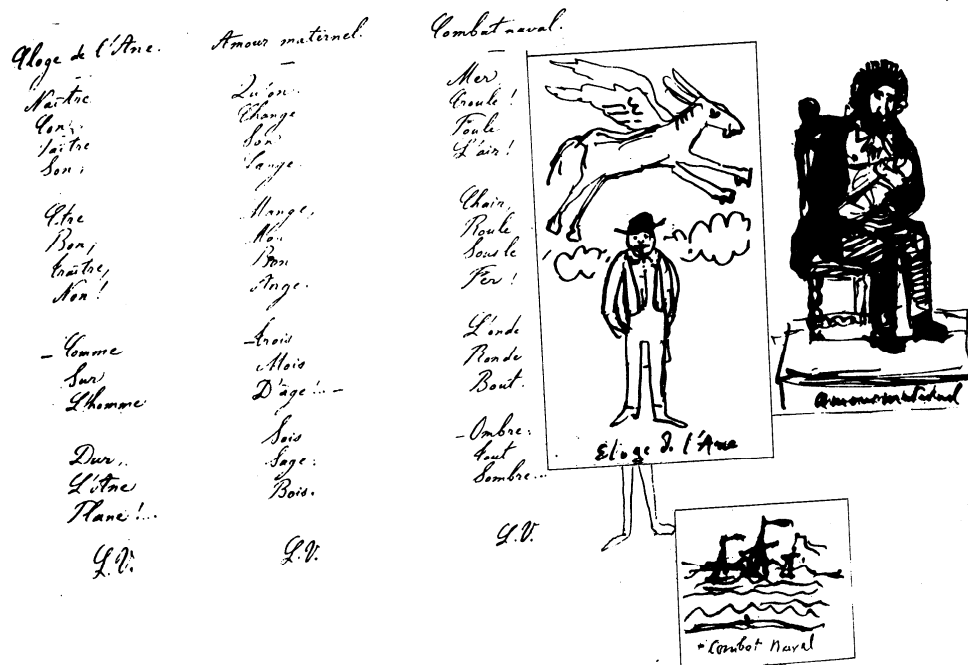
le sonnet des yeux, celui de la bouche, ceux des dents, du nez, du front, des cheveux, de l'oreille, du cou, des seins, des bras, des mains, du ventre, de la

- Je pense / Qu'il vaut mieux ne jamais rimer / Que d'aller ainsi blasphémer / L'Art malade – qu'il faut qu'on panse. » (Pia P., comm. et intro., *Album zutique*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1961, p. 225-233. Rééd. Slatkine en 1981.) Nous reviendrons sur ce sizain lors du prochain chapitre (5).

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 185. Transcription de l'original (manuscrit, page non numérotée).

jambe, du pied, de la nuque, des épaules, mais il n'y avait pas de sonnet de la langue²⁴¹.

Certains sonnets du même album – dont ceux-ci, monosyllabiques – sont complétés ou commentés par des dessins (feuillet 5, recto; voir **Annexes 1**) :



Ainsi, de par son *travail de correction*, le sonnet « Voyelles » installe un changement de paradigme pour les sonnets fumistes de l'*Album zutique*, dont la plupart ont été écrits par le poète et « homme de revues » Léon Valade²⁴².

²⁴¹ *Ibid.*, p. 184.

²⁴² Quelques-uns également par Verlaine, Cabaner, les frères Henri et Charles Cros... Voir **Annexes 1**. Pour une petite biographie de Valade, lire Pakenham M., *Une revue d'avant-garde au lendemain de 1870* : La Renaissance littéraire et artistique, Paris, Université Paris-IV, thèse de doctorat, 1995.

Autrement dit, ce sonnet nous aura servi de *dispositif poétique pour montrer qu'il existe à partir de Rimbaud une autre économie de sens, une autre façon de fabriquer du symbole*. Voici comment nous entendons définir cette économie.

Fondements d'une économie du rébus

Le sensible comme « épanchement et reflet du vrai »

Désormais, le paradigme dominant de la connaissance n'est plus le symbole figé, mais le langage comme trope, c'est-à-dire comme *figure de mots*²⁴³, comme façon de découvrir autre chose de caché. La métaphore est alors conçue comme quelque chose de plastique : elle peut être « retournée », « rétroactive », « renversée » (par opposition à une représentation, qui elle ne péroré jamais en vain, ne peut revenir en arrière). On peut alors faire dire ce qu'on veut au lecteur à propos de nos rimes. Travaillant à rebours du *Petit traité* de Banville, Rimbaud fait de la poésie un matériau inachevé; ainsi, la poésie ne peut être « faite », car on peut en séparer les parties sans la « briser ». Comme la poire de Louis-Philippe de Philpon (1833), la métaphore devient un « argot plastique » (Baudelaire, « Quelques caricaturistes français », 1857), une « allégorie », un « moule » comme la nature baudelairienne.

²⁴³ « Trope a fini par s'appliquer à toutes les espèces de figures qu'on peut considérer comme un détournement (en grec *tropos*) du sens du mot. » (Dubois J. (dir.), *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, op.cit., p. 496.)

Poème « fait pour le simultané »²⁴⁴, le sonnet représente en fait depuis Baudelaire un moyen de réaliser la composante sensible que met en valeur l'allégorie. Alors que leurs contemporains rejettent la multiplicité (du sens) allégorique au profit de l'unité du symbole avec son arrière-plan métaphysique, les fumistes prétendent, comme Baudelaire, que l'on peut s'élever du sensible à l'intelligible. La critique des années 1880 de « Voyelles » reconnaît - sans y être familier, ou le promouvoir - ce pouvoir d'élévation lorsqu'elle affirme qu'avec l'auteur des « Correspondances », « l'entendement » doit se subordonner aux sens pour donner des associations inexplicables par ceux qui ne sont pas « initiés » à ladite théorie des « sensations associées » (Peyrot, 1887); cette subordination est essentielle, car, comme le dit le philosophe Hans-Georg Gadamer dans *Vérité et méthode*, « le sensible est épanchement et reflet du vrai » :

... le concept de symbole donne à entendre un arrière-plan métaphysique tout à fait absent de l'usage rhétorique de l'allégorie. Il est possible d'être élevé du sensible à l'intelligible. Car, loin de se réduire à l'insignifiance et aux ténèbres, le sensible est épanchement et reflet du vrai²⁴⁵.

En permettant au vrai de s'« épancher », de s'unir au sensible, on peut, par un « usage rhétorique » de l'allégorie, par un bouleversement de la temporalité dont il a été question lors des chapitres précédents, dépasser le « goût exclusif du Vrai »; on peut exercer le jugement successif, ou analytique, typique du peuple français selon Baudelaire, pour l'élever au « goût du Beau », à la sensation synthétique (sentir tout « tout de suite ») par la suggestion :

²⁴⁴ « Le sonnet, dit le poète Paul Valéry, est fait pour le simultané. Quatorze vers simultanés, et fortement désignés comme tels par l'enchaînement et la conservation des rimes ; type et structure d'un poème stationnaire. » (Degott B. et P. Garrigues éd., *Le sonnet au risque du sonnet*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 399-400.)

²⁴⁵ Gadamer H.-G., *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », édition intégrale, 1996, p. 90.

Chez nous le peintre naturel, comme le poète naturel, est presque un monstre. Le goût exclusif du Vrai (si noble quand il est limité à ses véritables applications) opprime ici et étouffe le goût du Beau. Où il faudrait ne voir que le Beau (je suppose une belle peinture, et l'on peut aisément deviner celle que je me figure), notre public ne cherche que le Vrai. Il n'est pas artiste, naturellement artiste; philosophe peut-être, moraliste, ingénieur, amateur d'anecdotes instructives, tout ce qu'on voudra, mais jamais spontanément artiste. Il sent ou plutôt il juge successivement, analytiquement. D'autres peuples, plus favorisés, sentent tout de suite, tout à la fois, synthétiquement²⁴⁶.

Le public dont parle Baudelaire est un public victime de l'art; un public qui, de jour en jour, « diminue le respect de lui-même », « se prosterne devant la réalité extérieure », alors que le peintre « devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit »²⁴⁷, pour se conformer à la nouvelle science censée expliquer tout, que Baudelaire abhorre : la photographie.

Selon le poète parisien, le « goût exclusif du Vrai » du public « moderne » français se traduit en amour de « l'effort de l'esprit »; car, outre le mythe et la morale, le peuple français aime le rébus²⁴⁸, un jeu d'esprit qui consiste à faire deviner des mots ou des phrases par des dessins ou des signes que l'on doit décrypter phonétiquement.

On retrouve des échos de cet amour du rébus et son lien avec la « fumisterie » à la Villon chez le poète Paul Verlaine. Pour ce dernier, l'auteur de « Voyelles » était frère en fumisterie de Villon :

Moi qui ai connu Rimbaud, je sais qu'il se foutait pas mal si A était rouge ou vert. Il le voyait comme ça, mais c'est tout. Du reste, il faut bien un peu de fumisterie. C'est toujours l'histoire de Villon, disant :

²⁴⁶ « Salon de 1859 »; *Baudelaire/Œuvres complètes, op.cit.*, t. II, p. 616.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 619.

²⁴⁸ « La France aime le mythe, la morale, le rébus; ou, pour mieux dire, pays de raisonnement, elle aime l'effort de l'esprit. » (« L'Art philosophique »; *Ibid.*, p. 601.)

Mais où est ce bon roy d'Espagne
Duquel je ne sçay pas le nom²⁴⁹

On verra à l'instant que l'amour fumiste du rébus est rendu encore plus visible par les caricaturistes de l'époque – dont le fumiste André Gill, qui participait comme Rimbaud et Verlaine à la rédaction de l'*Album zutique* au début des années 1870 –, et qu'il est inséparable d'un usage créatif de la censure.

D'un usage créatif de la censure : le portrait-rébus

Dans sa thèse sur Rimbaud, Steve Murphy rapporte que, dès les années 1860, régnait à Paris « une espèce de culte de l'insinuation, où par une espèce d'euphémisme à rebours on ne nommait pas, tout en désignant contextuellement l'innommable²⁵⁰. » Citant un souvenir d'un ami de Rimbaud, Ernest Delahaye, le rimbaldien donne un exemple de la « logique » sous-tendant la plupart des caricatures de l'époque (autour de 1865-1871); il est alors question d'une édition des *Châtiments* de Victor Hugo fondée sur le jeu du rébus :

C'était Les Châtiments de Victor Hugo, édition belge (ou suisse?), brochure bleue, amusante comme tout à cause de son allure clandestine : imprimée en petits caractères et les noms propres, les noms des “flétris” indiqués seulement par des initiales. Le grand jeu était de retrouver tout son monde en lisant des vers comme ceux-ci :

M....., M..... le grec, S.....-A..... le chacal,
Tous se hâtent, P....., M....., S.....,
R....., cette catin, T....., cette servante²⁵¹.

²⁴⁹ Louÿs P., *Paroles de Verlaine*, Paris, L'Échoppe, 1993, p. 24.

²⁵⁰ Murphy S., *Le Goût de la révolte...*, *op.cit.*, p. 17.

²⁵¹ Delahaye cité par : *Ibid.*, p. 18.

Les caricaturistes appliqueront cette « logique » du rébus - qui devient dès lors une *économie*, une façon de produire du sens - aux couleurs qu'ils utiliseront pour leurs esquisses. Y voyant un code caché, un jargon ou un argot pour initiés à la Villon²⁵², les censeurs qui se préoccuperont de la censure juridique, un type de censure qui sera à l'origine de plusieurs fermetures de journaux tout au long du Second Empire de Napoléon III, de 1852 à 1870²⁵³, obligeront cependant les caricaturistes à choisir certaines couleurs pour leurs dessins politiques.

Rappelant à ses contemporains que le rouge était jugé « séditionnel » et le « coquelicot » « rebelle », le journaliste Jules Claretie raconte, vers le milieu des années 1870, que

Le dessin est remis [à des censeurs improvisés et remplacés] [...] sous forme d'esquisse coloriée, au sous-chef de la librairie et de l'imprimerie du ministère de l'intérieur. Celui-ci le transmet à son chef de bureau. [...] Si [...] on peut soupçonner en elle la moindre portée politique, l'esquisse est transmise aussitôt à un chef de division de la préfecture de police. Le chef de division saisit ensuite de la question le préfet de police lui-même, et, pour ne pas s'attirer de désagrément, le préfet de police demande à son tour l'avis du ministère de l'intérieur.

[...]

[...] On en est revenu à ces temps de l'empire [*sic*] où les censeurs de ce genre cherchaient avec persistance [...] tous les personnages des petits dessins [...] qui, par hasard, pouvaient bien, de près ou de loin, ressembler à l'empereur. Il fallait alors couper ou rapetisser les moustaches, sous peine de ne point paraître. Un dessin sur la guerre du Paraguay fut interdit parce qu'un Brésilien mort et couché dans un coin de la gravure rappelait vaguement les traits de Napoléon III²⁵⁴.

²⁵² Selon le chercheur Pierre Guiraud, les ballades de Villon relevaient de plusieurs couches de sens, comme le « style trobar clus »; voir Guiraud P., *Le jargon de Villon*, ou, *Le gai savoir de la Coquille*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1968.

²⁵³ Un (le ?) biographe du caricaturiste André Gill, J. Valmy-Baysse, précise que vers 1866, les journaux « vivaient alors – et mouraient – sous le régime du décret sur la presse du 17 février 1852. Ils devaient d'abord obtenir l'autorisation de paraître. Il leur fallait ensuite fournir un cautionnement. De plus, ils ne pouvaient publier la charge de l'homme en vue, ami ou adversaire, qu'après avoir reçu la permission écrite de ce dernier. » (Valmy-Baysse J., J. Frapat (prés.) *Gill l'impertinent*, Paris, Éditions du Félin, 1991, 3^e éd., p. 49.)

²⁵⁴ Claretie J., « LA CENSURE, jugée par *L'Indépendance belge* », *L'Éclipse*, 20 septembre 1874, p. 2.

La « liberté de crayonner », ou de « traduire sa pensée par le crayon »²⁵⁵, tenait donc, dans les années 1860 surtout, à un travail de survie : pouvant être censuré en raison de ressemblances avec l'Empereur ou l'emploi de certaines couleurs, il fallait travailler à cacher, à euphémiser, ce qui offensait les classes « non dangereuses » (bourgeoisie et petite-bourgeoisie). En témoigne l'exemple du caricaturiste André Gill, surnommé « le d'Artagnan du crayon », qui s'exposait souvent à la censure.

Pour les censeurs de journaux, ce qu'on pourrait appeler les « allégories de l'actualité » est ce qu'il y a de plus dangereux pour le peuple. Dans le journal *La Lune* du 3 juin 1866, journal jumeau de *L'Éclipse* cité plus haut (ayant trop souvent subi les foudres de la censure, *La Lune* a repris ses activités sous un nom semblable), Gill présente cette pensée sous la forme d'une légende sous un dessin intitulé « Fantasmagorie », dessin au milieu duquel on peut *deviner*, comme dans un rébus, les moustaches de Napoléon III : « Il est expressément défendu aux 300,000 lecteurs de la *Lune* de voir dans cette marmite renversée aucune insidieuse allégorie. Qu'ils n'oublient jamais que certaines actualités nous sont interdites. »

Selon l'Empire et ses censeurs, le peuple pourrait être victime des allégories des caricaturistes, qui les connaissaient trop bien et qui, pour cette raison, savaient comment manipuler l'opinion publique.

Cette manipulation est, chez Gill, adaptation au « bon sens public outragé ». Au début des années 1870, dans l'article d'un journal pour lequel travailleront beaucoup de fumistes, un contemporain « ami » de Gill rapporte que, préoccupé par « le bon sens

²⁵⁵ Ces deux expressions sont fréquentes durant les années 1870; voici un extrait où retrouve la seconde : « Pendant trois ans, elle [*La Lune*] luttait contre les difficultés sans cesse renaissantes qu'il y avait à traduire sa pensée par le crayon. L'Empire finit, puis la guerre, et sitôt que tout fut un peu calmé, *l'Éclipse* déposa un cautionnement pour avoir le droit de parler et surtout de dessiner politique. » (Administration de *l'Éclipse*, « Les métamorphoses de *l'Éclipse* », *L'Éclipse*, dimanche 25 juin 1876, p. 2.)

public outragé », le caricaturiste sait prendre l'« idée personnelle » du public et la lui faire voir pour qu'il comprenne facilement l'« apologue » (la morale) de son dessin, souvent conçu comme une fable; son public est certes « naïf », c'est un fervent consommateur de vedettes qu'il a lui-même bénies (ces vedettes sont ses « oints »), et il aime les « coloriations » de l'imagerie d'Épinal, mais c'est aussi un public « préparé », un fidèle lecteur des journaux satiriques qui, comme lorsqu'il assiste aux spectacles de café-concert, sait rire de lui-même et de ce qu'on appelle à l'époque ses pataquès²⁵⁶; voici un extrait de l'article en question :

Pour notre ami Gill, [...], pas besoin d'être un moraliste [...]. D'abord il ne risque jamais une idée que lorsqu'il la sent bien flotter dans l'air environnant. Il faut qu'il soit sûr de rencontrer un public préparé. Deux politicomanes, après s'être adressé huit jours durant des provocations homériques, auront enfin décidé d'aller sur le pré. Évidemment ces gens-là se battent pour la galerie : tout le monde le déclare et se sent offusqué par une si encombrante vanité. Allons! il faut soulager le bon sens public outragé; le caricaturiste saisit son outil et représente bien vite un duel de batraciens, avec une tête de taureau dans le fond : c'est la fable du *Bœuf et des Grenouilles* de La Fontaine. Qui est-ce qui ne comprendrait pas cet apologue?... Une autre fois, c'est un tribun, de la fidélité duquel ses électeurs commencent à se méfier : vite le portrait du personnage tenant un chou d'une main, et de l'autre un chèvre. Ce n'est pas plus malin que ça... [...]

Son talent – et en cela il possède un flair merveilleux – ne consiste pas à vous donner son idée personnelle sur le fait du jour, mais à vous prendre la vôtre et à l'exprimer à votre usage, de la façon la plus facile à percevoir. Il n'y a pas option de sa part, il y a obéissance intelligente [...].

Par suite, il ne *créera* jamais de types, il ne sortira pas du portrait-charge, et lorsqu'il veut représenter un type imaginaire, tel que le Rocambole de Ponson du Terrail, il n'y est pas heureux. Parcourez sa galerie, vous y trouverez sans omission tous ceux dont la badauderie parisienne s'est successivement occupée. Tous les oints du Peuple sont là : *Thérèse, Suzanne Lagier, le Zouave Jacob, le Colonel Denfert, le Général Bordone, etc., etc.* Des succès de chacun d'eux il

²⁵⁶ À propos de la création de pataquès, ou fautes grossières, vers 1889, Marc Angenot écrit : « Il y a une presse de la «blague» vulgaire : *Le Journal comique*, compendium des plaisanteries sur les belles-mères, les vidangeurs, les cocus, les curés et les cocottes [...]. *La Lanterne de Boquillon* réalise à plein la particularité de cette presse plébéienne qui est l'*autodérision*, si évidente au café-concert aussi : le populo voit ses balourdises, ses pataquès, ses galimatias, ses idiosyncrasies morales, ses «types» (poivrot, virago, fille délurée, gréviste, troupier, cocher de fiacre [...]) et il les perçoit comme comiques et ridicules. Il se «tord de rire» devant ses propres fautes de français (car le principal mérite de la *Lanterne de Boquillon* est d'être rédigée avec les fautes les plus extravagantes, en «langage cuit»). L'aliénation est la grande source du comique populaire. » (Angenot M., 1889..., *op.cit.*, p. 1012 et 570.)

s'est fait son propre succès, et, ce faisant, il savait agir à coup sûr. Et, comme il connaît à merveille son public naïf, il emprunte à l'imagerie d'Épinal ses coloriations d'un effet irrésistible. Il n'hésite pas. Certes, il est impossible d'être plus habile et de tout combiner pour plaire davantage à tout le monde²⁵⁷.

Gill peut « représenter un type imaginaire », mais, en effet, « il ne *créera* jamais de types », ne s'aventurera jamais dans la création d'archétypes à la Belmontet. Il ne fait que reprendre, ou récupérer, les « succès de chacun », s'appropriier – ou s'assimiler, comme Rimbaud l'a fait avec les livraisons du *Parnasse contemporain* et l'usage par Belmontet de la métaphore – ces succès sous forme de « parodie » ou de « caricature »²⁵⁸.

Ses parodies ou caricatures tiennent de la « fantasmagorie²⁵⁹ » : ce sont des portraits-charges qui fabriquent des « figures fantasmagoriques » en représentant les « humeurs » des personnages qui marquent l'actualité.

Comme chez l'historien Michelet tel que revisité par Barthes²⁶⁰, il y a chez Gill une « herméneutique » du *portrait-rébus*. Cette herméneutique se fonde sur un « jeu caché d'associations » - à partir des succès populaires, les « oints du Peuple », dont Thérèse pour Gill, ou encore, d'une figure légendaire de par son nom comme Napoléon, pour Michelet et les zutistes, dont Rimbaud et Verlaine. Comme le dit Barthes dans *Michelet par lui-même*, c'est par un tel « jeu » que « l'humeur reçoit son éthique » : « Par

²⁵⁷ Nom inconnu, dans Blémont É. (éd.) *La Renaissance littéraire et artistique*. Paris : Lachaud, (27 avril) 1872 (3 mai) 1874, article de l'année 1872 (?), p. 164 sur un ruban que détient la Bibliothèque McLennan de l'Université McGill et dont la cote est : « AP20 R463 Micro film ».)

²⁵⁸ Gill expliquait ceci, dans une lettre au romancier « naturaliste » Zola : « Il me semblait [...] qu'étant de même génération, de tempérament sympathique du vôtre, j'étais quelque peu désigné pour crayonner entre vos lignes. [...] J'ai parodié, caricaturé vos succès. C'est le privilège de mon métier, le devoir; c'en est aussi l'hommage » (André Gill, *Mémoires et correspondance d'un caricaturiste*, édition établie par Bertrand Tillier, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Dix-neuvième », 2006, p. 195-196, lettre du 20 mars 1880). Citation tirée de : Schlessier Th. et B. Tillier, *Courbet face à la caricature. Le chahut par l'image*, Paris, Kimé, 2007, p. 43-48.

²⁵⁹ Comme on l'a vu plus haut, Gill avait utilisé le mot comme titre dans une caricature de 1866 pour le journal *La Lune*.

²⁶⁰ Voir la section « Portraits-rébus », dans Barthes R., E. Marty éd., *Œuvres complètes I. Livres, textes, entretiens 1942-1961*, Paris, Seuil, 2002. Nous nous rapportons aux p. 357-358 du livre *Michelet par lui-même* (1954).

exemple, la graisse de Napoléon fait de lui, sur sa fin, une figure fantasmagorique. » Ce jeu fait du corps caricaturé (ou figure fantasmagorique) un « secret » « figé » « dans l'Histoire ». *Chaque secret est un symbole à défiger, à réactualiser sous forme d'allégorie*, chaque allégorie étant jugée « insidieuse » par la Censure (Gill, « Fantasmagorie », *La Lune*, 1866). Parmi les figures fantasmagoriques les plus connues de Gill, on retrouve :

- celle de la Censure, alias « Madame Anastasie »²⁶¹ :



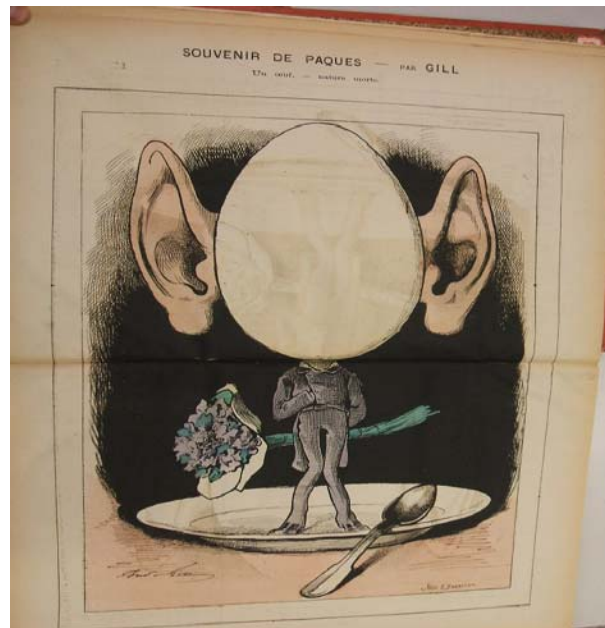
Aussi représentée sous forme de ciseaux à pattes²⁶² :

²⁶¹ *L'Éclipse*, 19 juillet 1874.

²⁶² Auto-caricature (Gill avec une poupée personnifiant le journal *La Lune rousse*) intitulée « Cramponne-toi, Gugusse, v'là que ça recommence! » : *La Lune rousse*, 4 mars 1877.

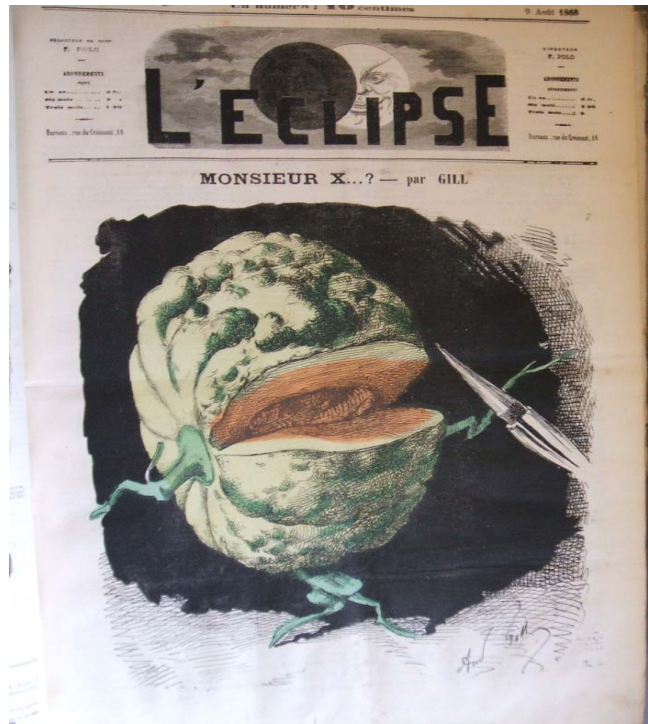


- celle du fils de Napoléon III, Napoléon IV :



Source : Collections spéciales de l'UQÀM (2008)

Mais la plus importante pour notre analyse de l'économie fumiste est celle-ci :



Source : Collections Spéciales de l'UQÀM (2008)

Coiffé du titre, fort suggestif, « Monsieur X...? », ce melon, publié dans *L'Éclipse* du 9 août 1868, a été pris pour un « dessin obscène » de Napoléon III; le passage suivant, tiré de la biographie d'un contemporain du caricaturiste, Valmy-Baysse, raconte l'incident :

... on se livrait au petit jeu des ressemblances. Dans ce melon, les uns croyaient reconnaître le journaliste et écrivain catholique Louis Veillot, « l'ivrogne d'eau bénite », comme l'avait surnommé Ulbach. Henri Rochefort, lui, prétendait y découvrir les traits de M. Delesvaux, président de la 6^e chambre.

Pendant ce temps, Gill se rendait chez le juge. Il allait enfin avoir son bon procès! Il en mettait déjà en scène la première audience : une table et, sur cette table, un melon. Et il renouvelle sur ce légume l'expérience humoristique que, trente-cinq ans auparavant, Philipon avait si joyeusement faite avec une poire, représentant Louis-Philippe.

Le juge ne le fit pas attendre.

- Vous reconnaissez-vous, monsieur, comme l'auteur d'un dessin représentant un melon dans lequel est faite une large ouverture? Ce melon fuit devant un crayon et la page porte ce titre – suivez-moi bien, monsieur : Monsieur X.. deux points!

- Non... trois points, rectifia tout de suite André Gill.

- Vous en êtes certain? s'étonna le juge.

Un numéro de l'*Éclipse* était sur la table. Un coup d'œil suffit au magistrat.
 - C'est bien vrai, dit-il aussitôt.
 Et, replaint le journal, il ajouta pour Gill :
 - Vous pouvez vous retirer.
 - Qu'avez-vous donc cru, monsieur le juge? demanda l'artiste, quelque peu déçu.
 - Je n'ai rien cru du tout, monsieur, répondit le magistrat en se levant.
 L'affaire fut arrêtée net. En deux articles, le critique dramatique Francisque Sarcey avait, depuis la veille, devancé la justice.
 X.. deux points = trois lettres?... Non! X... trois points = quatre lettres! Alors il n'y avait rien!
 « Accusation d'obscénité? écrivit plus tard André Gill [...]. À force de m'exercer à voir de l'œil du jurisconsulte [...], j'ai fini par supposer vaguement... Mais c'est tout à fait impossible à dire! »²⁶³

Mais comment peut-on *mettre de l'intention* – car c'est bien ce que fait le jurisconsulte dans l'incident raconté ci-dessus – à partir d'une lettre, « X »? Pour citer Valmy-Baysse : « X.. deux points = trois lettres?... Non! X... trois points = quatre lettres! Alors il n'y avait rien! »

Tout en se servant du tabou sexuel de l'image²⁶⁴ au moyen du modèle de la « binette rimée »²⁶⁵ à partir du procédé de l'euphémisme à rebours (faire deviner qui est « Monsieur X » dans un journal traitant d'actualité, alors que se préparent deux guerres, la franco-prussienne, à la fin de laquelle à Sedan l'Empereur sera défait, et la Commune de Paris...), Gill a montré avec son melon que l'incohérence de la censure rend créatif; la preuve : quand, par exemple, on veut dire un mot « impossible à dire », on procède par

²⁶³ Valmy-Baysse J., J. Frapat (prés.) *Gill l'impertinent, op.cit.*, p. 92-93.

²⁶⁴ L'image par elle-même était perçue par les censeurs comme quelque chose de « sexuellement obscène »; traduction libre de l'extrait suivant: « The fact that the image was perceived by the authorities to be sexually obscene, whether it was meant to be or not, was confirmation of the potential of sexual innuendo and double entendre. The association of the image with the incongruous title – “Monsieur X...?” – proved the power of suggestion and the effectiveness of word-image puns. » (Cate, Phillip Dennis et Mary Shaw (ed.), *The Spirit of Montmartre. Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875-1905*. New Brunswick, New Jersey: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey, 1996. 21-22.)

²⁶⁵ Inventé par le poète fumiste Eugène Vermersch en 1868, alors que Gill l'avait déjà intégré à sa pratique, ce modèle consiste en une « charge » en vers que le « crayon humoristique » des caricaturistes vient compléter; voir Vermersch E.; L. Petit et F. Régamey, dessins, *Les binettes rimées*, Paris, Aux bureaux de « L'image », 1868, p. 8-9.

« ablation » du mot en question. Daniel Zinszner précise que l'ablation est le procédé inverse du « caviardage » :

En recouvrant d'encre noire (ou de tout autre pigment opaque) les termes condamnés; c'est le *caviardage*, procédé qui peut aussi s'appliquer à l'iconographie. [...]

En amont, la seconde façon procède par ablation. Le mot condamné est supprimé purement et simplement au moment de l'impression, et sa place reste vide. Les typographes, soucieux de n'être pas taxés de négligence ou d'incompétence dans la répartition des espaces, remplacent l'absent par trois points de suspension. De sorte que le lecteur, en rencontrant ce signal, sait d'emblée qu'il se trouve en présence d'une incongruité, d'une obscénité, et n'aura de cesse que de chercher à la deviner ou à la restituer avec plus ou moins de précision, en se plongeant dans le lexique adéquat. Première manifestation de l'incohérence de la censure qui ramène, qui focalise l'attention, sur ce qu'elle prétend soustraire à la vue du lecteur²⁶⁶.

Ainsi, *retarder la censure – sa quête d'un signifié transcendantal qui traduit - garantit une économie du rébus*. Une telle économie met de l'intention à partir de ce qu'elle « prétend soustraire à la vue du lecteur », et gagne à créer des « signaux », car elle est une manière de « focaliser » l'attention du lecteur et de faire passer le texte pour de l'image, du « scabreux » et de « l'interdit » : « le seul aspect d'un texte ainsi vérolé », précise Zinszner, « aiguille d'emblée le lecteur vers le scabreux et l'interdit, et cela, c'est important de le noter, avant toute appréhension de la nature véritable de ce texte »²⁶⁷.

Pour les fumistes, dont Gill et Rimbaud, cet « aiguillage » est pernicieux : il empêche l'épanouissement de l'économie fumiste et ce sur quoi cette économie s'appuie : une nouvelle façon de penser la production poétique, le mode de signifier allégorique, ou : un art du rébus, de chercher le sens en s'attardant à la logique du sens.

²⁶⁶ Zinszner D., « De la censure: usage créatif et récréatif », dans Lefrère J.-J. et M. Pierssens (dir.), *La Censure*, Tusson, Charente, Du Lérot éditeur, Neuvième Colloque des Invalides, 16 décembre 2005, 2006, p. 15.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 15-16.

Nous entendons terminer le présent chapitre avec un sonnet fumiste qui, rendant concret cet aiguillage pernicieux, résume le bien fondé de notre utilisation du sonnet « Voyelles » en tant que véhicule d'une économie du rébus.

Conclusion : le « Sonnet des sept nombres » de Cabaner

Le pianiste et poète Ernest Cabaner jouera bien avec cet « aiguillage » du lecteur avec « Le sonnet des sept nombres ». Rédigé entre 1871 et 1880, coiffé d'une dédicace qui latinise le nom de Rimbaud, « A Rimbald »²⁶⁸, ce sonnet s'affiche à la fois en tant que parodie du sonnet « Voyelles »²⁶⁹ et emblème de ce que dénonce la production fumiste. Il a été écrit « en partie à l'encre noire, en partie avec des couleurs à l'aquarelle (le jaune a tellement pâli, après plus d'un siècle, qu'il est aujourd'hui à peine lisible) [...]»²⁷⁰. Voici une transcription du sonnet²⁷¹, puis le manuscrit²⁷² :

²⁶⁸ Voir Pakenham M., *Une revue d'avant-garde au lendemain de 1870...*, *op.cit.*, thèse de doctorat déjà citée, p. 88. À propos de cette même dédicace, Jean-Jacques Lefrère et Pakenham rapportent l'information suivante dans *Cabaner, poète au piano*, *op.cit.*, p. 95, note 119 : « En 1876, Germain Nouveau [un ami commun de Rimbaud et de Verlaine] appellera « Rimbald le marin » l'auteur du *Bateau ivre*, qui, retour de Java, aurait été vu à Paris habillé en marin anglais. »

²⁶⁹ Lefrère et Pakenham (*ibid.*, p. 50-51) précisent que : « La dédicace « à Rimbald » [...] est pleinement justifiée, puisque ce poème est, de toute évidence, une réplique au sonnet des *Voyelles*, à moins que ce soit l'inverse : Cabaner et Rimbaud n'étaient-ils pas tous deux à la recherche d'une nouvelle langue, musicale pour l'un, poétique pour l'autre [...]? »

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 51.

²⁷¹ Citation tirée de : Pakenham M., *Une revue d'avant-garde au lendemain de 1870...*, *op.cit.*, thèse de doctorat déjà citée, p. 87. Contrairement à Pakenham, nous croyons que Cabaner a aussi bien pu écrire, au vers 8, « Nature » que « nature ».

²⁷² On peut visionner le texte à l'adresse suivante : <http://www.paperblog.fr/1763714/des-synesthesistes-sans-le-savoir/> (Vassor B., « Des synesthésistes sans le savoir », 30 mars 2009). Dernière consultation : 16-7-2009.



Nombres des gammes, points rayonnants de l'anneau
Hiérarchique, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7,
Sons, voyelles, couleurs vous répondent car c'est
Vous qui ordonnez pour les fêtes du Beau.

[Portée avec clé de sol et note] OU Cinabre, [*Idem*] EU Orangé, [*Idem*] O
Jaune, [*Idem*] A Vert, [*Idem*] E Bleu, [*Idem*] I Violet,
[*Idem*] U Carmin... Ainsi, mystérieux effet
De la nature, vous répond un triple écho.

Nombre des gammes ! Et la Chair, faible, en des drames
De rires et de pleurs se délecte. — O l'Enfer,
L'Aurore, la Clarté, la Verdure, l'Ether !

La Résignation du deuil, repos des âmes,
Et la Passion, monstre aux étreintes de fer,
Qui nous reprend ! Tout est par vous, Nombres des Gammes !
CABANER

Dans les vers 3 à 8 de ce sonnet dont le raisonnement rappelle celui que condamne Rabelais dans *Gargantua*, les sons, les voyelles et les couleurs sont des données de la nature : ils forment ensemble un « mystérieux / Effet de la nature ». Composée des « Nombres des gammes » - ces nombres étant ce par quoi tout existe (v. 14 : - Tout est par vous, Nombres des gammes! »), car ce sont des faits « mathématiques », « absolus », « donnés par la nature », comme la gamme harmonique²⁷³ -, la nature est l'instance supérieure, ce qui donne le (bon) sens. On peut donc tout induire à partir de cette instance.

Mais, se demande le lecteur qui a bien intégré la mentalité du censeur, et qui a compris qu'au moyen de « Voyelles », Rimbaud conteste avant les fumistes (en particulier, les Zutistes et les Incohérents) le principe d'équivalence entre visible et lisible posé dans le *Traité* du Parnassien Banville : pourquoi colorier en jaune le mot « Jaune » (v. 6) et en rouge les mots « L'Enfer » et « La Passion » (v. 10 et 13)? Pourquoi recouvrir un signe de sa couleur sinon pour lui donner de l'importance ou lui en retirer pour lui donner une autre signification? L'auteur lui-même ou un philosophe diront que c'est la seule façon d'exprimer « complètement » - sans sous-entendu? – ce que voulait dire l'auteur²⁷⁴.

Mais que voudrait dire un auteur qui cherche à sentir de façon synthétique, non analytique; un auteur qui ne conçoit pas le temps en fonction d'un discours qui avance

²⁷³ Émile Chevé, l'un des auteurs de la méthode Galin-Paris-Chevé, connu dans le monde de la musique depuis les années 1850, affirme que « la gamme harmonique est la seule donnée par la nature » (*La routine et le bon sens ou Les Conservatoires et la méthode Galin-Paris-Chevé; lettres sur la musique*, Paris, Chez l'auteur, 1852, p. 41.)

²⁷⁴ « [...] I can imagine that a philosopher might believe [...] he had to have a sentence printed in [...] red, since only in this way would it express completely what the author wanted to say. (Here we would have a magical, rather than logical, understanding of signs.) [...] » (Wittgenstein L., *The Big Typescript TS 213*, *op.cit.*, « 10 / "The Meaning of a Sign is Given by its Effect (the Associations that it Triggers, etc.)." », p. 35e.)

vers sa conclusion, qui ne « pérore » pas en vain, mais en fonction d'un effet de simultanéité des rapports entre des choses? La production de sens qui accompagne cette manière de sentir n'est plus syntagmatique, ou horizontale, mais paradigmatique, ou verticale, favorisant ainsi la production de calembours visuels, puisqu'elle met sur un pied d'égalité visible et lisible. Le travail de « retournement » de la métaphore - visible dans l'*Album zutique*; un travail sur des rapports entre des choses que met en évidence le jeu de couleurs du « Sonnet des sept nombres » - s'avère alors nécessaire.

Si Cabaner remet en question le problème, sempiternellement repris par les manuels scolaires du genre Lagarde et Michard, de l'Intention de l'Auteur, c'est qu'il mise sur un malaise. De nature visuelle et sonore, ce malaise rappelle celui du locuteur de « Voyelles », un locuteur victime des manigances des objets du métatexte rimbaldien : n'entendant pas les « naissances latentes » des voyelles, il ne peut les « dire ».

Comme le fait remarquer le philosophe et logicien Wittgenstein, contrairement à l'orthographe des mots, un signe algébrique peut être remplacé : il ne provoque pas en nous ce que Wittgenstein appelle « des sentiments profonds »; alors qu'avec les mots, « l'image visuelle » est, doit être, « aussi familière que le son », bref, les deux facettes du signe (image et son) doivent correspondre :

Songez au malaise que nous éprouvons quand l'orthographe d'un mot est changée. (Et aux sentiments encore plus profonds que soulèvent les questions de l'orthographe des mots.) Naturellement, toute forme de signe ne s'est pas *imprégnée* en nous aussi *profondément*. Un signe de l'algèbre de la logique par exemple peut être remplacé par n'importe quel autre (signe) sans provoquer en nous des sentiments profonds.

Rappelez-vous que l'image visuelle d'un mot nous est aussi familière que le son (de ce mot)²⁷⁵.

Plusieurs groupes fumistes – parmi lesquels les Zutistes, groupe dont a fait partie Rimbaud, qui feront l'objet de notre cinquième et dernier chapitre; nous ferons allusion au groupe des Incohérents, dont nous parlerons davantage en conclusion, alors que nous nous concentrerons sur la figure emblématique d'Émile Cohl - joueront sur les limites de cette familiarité, ou de cette correspondance, entre un son et une image visuelle.

Dans le cadre de notre dernier chapitre avant la conclusion, « Métamorphoser par le document », nous verrons que le malaise que nous venons d'évoquer relève depuis les Zutistes (années 1871-75) d'une capacité propre à la figure du flâneur de déjouer l'incohérence de la Censure afin de produire du sens non plus seulement de façon horizontale (comme l'entend la Censure).

²⁷⁵ Wittgenstein L., *Investigations philosophiques*, *op.cit.*, § 167, p. 187.

Chapitre 5

Métamorphoser par le document

Ce livre est de moi ou il ne sera pas. S'il est de moi, c'est un document : document multiple, assemblage de documents à moi. Mais pas d'idéal! Je hais l'idéal, moi, comme j'honore le document; et je guéris l'un, par l'autre. Document, médicament; c'est ma rime unique, à moi, je reviens au document.

Gill A., *La muse à Bibi*, Paris, Marpon et Flammarion, s.d. (1879), seconde des deux « Préfaces au choix »

Comme le mode de réception des productions fumistes était réglé sur une censure incohérente, qui attirait l'attention sur cela même qu'elle voulait soustraire à la vue, le mode de production de sens fumiste devait s'adapter. Les fumistes se sont alors demandés (avec Rimbaud) : *Comment déjouer la censure (ou « réserver la traduction ») autrement qu'en servant, en cultivant cette incohérence, mais sur un autre plan de perception – et donc, de réception?*

Nous avons vu que la production de sens habituelle est horizontale : réglée en fonction d'un sens qui se cristallise en antithèses (ceci est ceci, mais n'est pas cela) en vue de la péroration (conclusion du discours). Alors qu'en mettant en valeur des rapports virtuels, substituables, et par le fait même incongrus et en apparence incohérents, sans lien, les fumistes ont opté pour une production de sens qui ne soit pas unidirectionnelle.

Cette nouvelle façon de produire du sens a été amenée par un nouveau traitement du support par les Zutistes. Ce nouveau traitement repose sur une gymnastique du sensorium humain déployé par le regard du flâneur. Cette gymnastique dépend d'une nouvelle conception de la poésie en « document » et d'un nouveau dispositif qui va de pair avec l'économie du rébus dont il a été question : le « contre-kitsch ». Désormais, nous parlerons, non plus de la fumisterie, qui n'est que simple mystification ou provocation sans but sous forme de texte, mais du *document fumiste* : *texte et matière*. Un document est une chose et un concept qui unit du texte et de l'image – poème et caricature, a-t-on pu constater lors du chapitre précédent.

Pour mieux comprendre les liens entre le document fumiste et l'idée d'une gymnastique des sens propre au flâneur, nous nous attarderons d'abord sur le contexte de la production de sens des fumistes.

La conversion du poète en romancier ou en conteur : Daudet et l'effet Parnasse

La production fumiste est inséparable d'une époque où la poésie est menacée par les récits narratifs et où l'esthétique parnassienne domine en poésie. Entre 1855 et 1875, les poètes français vivent à une époque où la poésie se fait progressivement déclasser par le roman. Reconnu d'abord en tant que collaborateur du *Parnassiculet contemporain*, recueil de pastiches du *Parnasse contemporain*, et auteur d'un recueil de poésies intitulé *Les Amoureuses*, Alphonse Daudet incarne aux yeux de ses contemporains poètes l'opportuniste qui a déserté la poésie pour se convertir au roman. Nous avons pu retrouver au moins trois caricatures de Daudet dans les journaux de l'époque. Notre

premier échantillon, tiré de l'édition du 23 février 1868 du journal satirique *L'Éclipse* annonçant la publication du recueil *Les Binettes rimées*²⁷⁶, montre Daudet (à droite) en oiseau :



Source : Collections spéciales de l'UQAM (2008)

Quelques années plus tard²⁷⁷, Daudet est porté à dos d'oiseau (l'oiseau représentant la Poésie) jusqu'à l'Académie (on voit sa coupole au loin) :



Source : Collections spéciales de l'UQAM (2008)

²⁷⁶ Vermersch E.; L. Petit et F. Régamey, dessins, *Les Binettes rimées*, Paris, Aux bureaux de *L'Éclipse*, 1868, p. 18.

²⁷⁷ À la une de *L'Éclipse*. Édition du dimanche 15 juillet 1875. Le dessin est d'André Gill.

Cette rubrique – écrite par un ami de Verlaine, ennemi juré de Daudet²⁷⁸ – cite un poème zutique, « Pantoum négligé », signé à l'origine par Verlaine, qui passe alors pour un « morceau inédit », tout en mettant à nu un procédé qui consiste à indiquer par l'abréviation « pour cop. conf. » (« pour copie conforme ») le caractère inauthentique, bien que vraisemblable, des vers parodiés ou pastichés²⁷⁹ :

L'éditeur Julien Lemer vient de mettre en vente une deuxième édition du *Parnassiculet*, parodie agréable des *Parnasses contemporains* édités par le vrai Lemerre (Alphonse). Ce petit pamphlet qui parut en 1866 était dû – comme la Satyre-Ménippée – à la collaboration de plusieurs auteurs : et l'un de ceux dont la touche fine s'y reconnaît le plus aisément est M. Alphonse Daudet, du *Soir*. La réédition du *Parnassiculet* donne donc une saveur spéciale à la petite pièce qu'on va lire du charmant poète des *Amoureuses*. La découverte de ce morceau inédit est d'autant plus précieuse, que M. Alphonse Daudet, qui n'a pas publié un vers depuis des années, semblait avoir toute sorte de droits à figurer dans notre galerie des *Poètes morts jeunes*. [...] Nous ne voyons aucune invraisemblance à ce que ces vers soient réellement de M. A. Daudet; mais nous ne saurions nous porter garants de leur authenticité.

PANTOUM NÉGLIGÉ.

Trois petits pâtés, ma chemise brûle;
Monsieur le Curé n'aime pas les os.
Ma cousine est blonde : elle a nom Ursule.
Que n'émignons-nous vers les Palaiseaux!

Ma cousine est blonde, elle a nom Ursule :
On dirait d'un cher glaïeul sur les eaux.
Vivent le muguet et la campanule!
Dodo, l'enfant do; chantez, doux fuseaux.

Que n'émignons-nous vers les Palaiseaux!

²⁷⁸ « Lors du banquet en l'honneur de Méral en 1866, Verlaine, ivre, avait attaqué Alphonse Daudet, sans doute à cause d'une rancune d'école – Daudet avait contribué au satirique *Parnassiculet contemporain* – son « Martyre de Saint-Labre, sonnet extrêmement rythmique », fait allusion aux vers 2 et 3 de la « Nuit du Walpurgiss classique » des *Poèmes saturniens*. L'animosité de Verlaine envers Daudet était tenace. En 1867, rendant compte de la deuxième série des *Hommes du jour* d'Eugène Vermersch, Verlaine ne résiste pas à citer le portrait de l'auteur des *Amoureuses* en ajoutant un bref commentaire : « Cruel! n'est-ce pas? mais juste! oh! d'un juste! ». Il inscrit sa parodie « Pantoum négligé » dans l'*Album zutique* en 1871 (texte repris dans *Jadis et Naguère*). Le septième chapitre du *Voyage en France par un Français* (écrit vers 1880) contient des remarques très désobligeantes sur Daudet. » (*Correspondance générale I 1857-1885, op.cit.*, p. 201, note 3. Lettre du 1^{er} juillet 1871 à Émile Blémont.)

²⁷⁹ Sur ce procédé ou stratagème, indice de canular, ou de fausse nouvelle, dans le milieu journalistique, voir **Annexes I**, p. vi (« Autres propos du cercle »). Et, pour voir quand apparaît dans l'*Album zutique* le « Pantoum négligé », voir **Annexes I**, p. x.

Trois petits pâtés; un point et virgule.
On dirait d'un cher glaïeul sur les eaux.
Vivent le muguet et la campanule!

Trois petits pâtés; un point et une virgule;
Dodo, l'enfant do; chantez doux fuseaux!
La demoiselle erre emmi les roseaux...
Monsieur le Curé, ma chemise brûle!

ALPHONSE DAUDET.

L'évolution de la carrière de Daudet, qui fait autant de jaloux (dont Verlaine) que son contemporain François Coppée²⁸⁰, est due à une conversion au roman. Voici comment les professeurs Pascal Durand et Anthony Glinoyer retracent l'histoire de la conversion de Daudet, qui « se réoriente très vite vers une variante nouvelle du roman » pour ensuite se « convertir » au roman :

Provençal de modeste extraction monté à Paris après avoir été maître d'étude au Collège d'Alais et formé, en matière d'écriture, au registre de la « fantaisie » dans le petit journalisme, Daudet entre en littérature en 1858 avec un recueil de poèmes et de « fantaisies », *Les Amoureuses*, mais se réoriente très vite vers une variante nouvelle du roman, qu'il contribue à fonder, celle du récit rustique et provençal à dominante humoristique – dont les *Lettres de mon moulin* (1866), puis la trilogie des *Tartarin* (1872, 1885, 1890) qui rencontrèrent un succès aussi éclatant que durable [...]. [...] le plus intéressant pour notre propos général est que Daudet lui-même a donné, dans *Le Petit Chose*, une représentation fantasmée de cette stratégie – socio-économiquement déterminée – qui porte les poètes débutants (et même confirmés) à se tourner vers le compte d'auteur, quitte à se convertir ensuite, comme il le fera, dans le créneau plus porteur du texte romanesque à grande diffusion. Le narrateur du roman, qui a composé à partir des contes du petit Chose (c'est-à-dire lui-même enfant) une *Comédie pastorale* en vers dont il intègre un fragment dans sa narration – avant de s'interrompre en s'adressant au lecteur en des termes significatifs : « Mais je ne voudrais pas, mes chers lecteurs, abuser plus longtemps de votre patience. Les vers, par le temps qui court, n'ont pas le don de plaire, je le sais. Aussi, j'arrête là mes citations [...] » -, envisage, sous la pression de son frère Jacques, de la publier et d'échapper ainsi à la carrière de marchand de porcelaine à laquelle on le destine [...]²⁸¹.

²⁸⁰ Et, dans une moindre mesure, le poète Albert Mérat, dont il a été question et dont nous reparlerons plus bas, que l'on peut compter, avec Daudet et Coppée, parmi les têtes de Turc des Zutistes.

²⁸¹ Durand P. et A. Glinoyer; H. Nyssen, préf., *Naissance de l'Éditeur. L'édition à l'âge romantique*, Paris – Bruxelles, Les Éditions Nouvelles, 2005, « Les deux marchés de l'Édition », p. 189-190. Rééd. 2008.

Cette conversion s'explique en fonction de l'état du champ de l'édition. Vers 1875, le champ de l'édition est divisé entre grandes et petites entreprises dont les modèles sont respectivement les éditeurs Hachette et Curmer, alors que la maison Lemerre, qui est allée jusqu'à publier des « brochures » sur « l' "art" du libraire bibliophile », fait partie des petites entreprises dites « curmériennes »²⁸². Selon Glinoeur et Durand, en raison de son statut de « petite maison », la maison Lemerre, Coppée l'indique très bien dans sa « Ballade pour défendre la doctrine des poètes Parnassiens » (1892), doit miser sur « l'esthétique » :

Les grandes entreprises éditoriales penseront en termes de public(s) là où les petites maisons à caractère littéraire penseront en termes d'auteurs ou d'écoles esthétiques. L'excellence typographique, marque de fabrique et de prestige d'un Lemerre, éditeur des Parnassiens et des frères Goncourt, représentera l'exact analogon de l'excellence esthétique des textes publiés, sinon même de leur esthétique propre. M. Granet a remarqué, en ce sens, que « la typographie archaïsante de Lemerre, son luxe de bandeaux, de culs-de-lampe, de lettres ornées, est inséparable de l'effet "Parnasse" et de l'image culturelle qu'en développe la troisième République [...] ». Façon encore pour l'Éditeur de marché restreint, de manifester plus généralement le « lien de parenté » qui l'unit à l'Auteur, d'exhiber les signes de la transsubstantiation et de sa capacité de transsubstantiation du texte en bien symbolique, du vil plomb en or culturel. Ainsi voit-on le « sage artiste » dont Banville célébrera dans ses *Rimes dorées* [1875] le « souci de fêter encor chez les derniers rimeurs / Le don mystérieux des vers et la Métrique [...] » porter sa plus grande insistance, dans la brochure qu'il réserve en 1874 à l'« art » du libraire bibliophile, non seulement sur l'exactitude philologique du texte livré à l'imprimeur, mais aussi et surtout sur l'extrême soin apporté au choix du papier, de l'encre, des caractères, de la mise en page, des ornements et de la reliure. Portrait de l'Éditeur en orfèvre de l'impression, en montreur de textes plus qu'en montreur. [...]»²⁸³

Ami des frères Goncourt, Daudet est assimilé à un « effet "Parnasse" » qui caractérise les années 1870, époque où la poésie française doit se draper – un certain Granet parle d'ailleurs d'un « luxe de bandeaux, de culs-de-lampe, de lettres ornées » -

²⁸² *Ibid.*, p. 181-186.

²⁸³ *Ibid.*, p. 186-187.

dans un esthétisme dont le ridicule inspirera les Zutistes, qui forment ensemble un groupe de Parnassiens « dissidents ».

L'esthétique parnassienne obéit à un art du bas-relief, de l'ornement ordonné aux « lois du bon goût et de l'harmonie générale ». Un bas-relief doit, pour orner une architecture, ne pas « détourner » « l'œil et l'attention » de la structure générale, car c'est « un ornement qu'on doit ménager à propos, qui a besoin de repos pour valoir »²⁸⁴. La comparaison des poèmes parnassiens « orthodoxes » à des bas-reliefs fait partie du vocabulaire de la dissidence parnassienne et de la critique journalistique depuis les années 1860 : par exemple, dans un article commentant le recueil de poésies de Mérat *L'Idole* (1869), objet de plusieurs parodies zutiques, Edmond Lepelletier, le premier biographe de Verlaine, qualifie Mérat de « jeune et habile ciseleur », et écrit que « l'*Idole* est un bas-relief poétique d'une précision admirable et d'une richesse d'ornementation surprenante »²⁸⁵.

Le ridicule de cette esthétique sculptée, « ciselée », est souligné dans les feuillets zutiques au moyen d'un aspect de « patchwork » : rien ne semble ordonné²⁸⁶. Les zutistes se réapproprient les éléments de « la typographie archaïsante de Lemerre, son luxe de


²⁸⁴ « [...] Le *bas-relief*, envisagé dans l'architecture du côté de l'effet qu'il y produit, n'est autre chose qu'une richesse, un ornement qu'on doit ménager à propos, qui a besoin de repos pour valoir, et qui doit se subordonner aux lois du goût et de l'harmonie générale. On observera donc de ne point prodiguer autour des *bas-reliefs* une foule d'ornements qui détournent l'œil et l'attention qu'ils doivent se concilier. [...] » (M. Quatremère de Quincy, cité par : Larousse P. (dir.), *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle...*, *op.cit.*, p. 319.)

²⁸⁵ « La Vie parisienne », *Nain jaune*, 29 juillet 1869 : Verlaine P.; M. Pakenham, *Correspondance générale I 1857-1885*, *op.cit.*, p. 172.

²⁸⁶ « ... l'apparence de patchwork, et par conséquent l'effort de couture des morceaux les uns aux autres, que traduit l'agencement des croquis et des textes de l'*Album zutique* donne l'illusion de cette violence du travail d'édition. Pourquoi telle caricature fait-elle face à tels vers plutôt que tels autres? Le produit final se présente apparemment comme un ouvrage ayant subi toutes les étapes de la sélection et du montage. La fragmentation, l'hétéroclite sont le fruit de ce choix illusoire : l'*Album zutique* s'est auto-constitué en objet concret, comme un album ou même un magazine qui a été monté après coup. » (Harismendy-Lony S., *De Nina de Villard au Cercle Zutique : violence et représentation*, Santa Barbara, University of California, thèse de doctorat, June 1995, p. 195.)


bandeaux, de culs-de-lampe, de lettres ornées » (Granet). Le plus souvent, ce sont les lettres ornées qui sont mises en évidence; voici par exemple les feuillets 21 et 22 (recto) :

21



D'Etat

—
sommets de la langue.




*Tout cela, à travers de vents blancs, que frange
L'épave ridant grande dans l'écume, héris
De basses dents, en son caprice tripoté,
Sera, affiné au tour, sa douce langue d'ange.*

*Oh! quel a le bonheur d'être étranger
Comme si l'on existait de façon dans le grand
D'Etat, et d'être ignoré, dans ce coin secret,
Si c'est du Japon qu'on soit, ou du L'Azur qu'on voyage!*

*— Je voudrais être femme et d'être, après
De t'offrir un rétro, le plus intime, à son
Et de voir animal douloureux d'une ligne vil!*


*— Mais que m'importe! j'ai, plusieurs fois, fait en un jour,
Après de te signer, pâle, sans autre motif,
Et grave, comme les lettres qui font d'amour!
allées d'écritures.*

22



Intérieur.


—



*inable, hachant le pied du régime,
Le dôme en saignant par sa pente une
Sous un vent sur le vol des lacs couverts—
Mille bruits, tandis que l'humide machine
Des vents, agencés dans le vent, et le tâche
Et pousse le dôme en son tour et sans tâche.*

*— Quand c'est fini, dans une ceinture blanche
Et qui sait? combien on se pulque hanté par
Fait, elle y a une peu de sympathie obscure
Entre le patient et le bon poète.*

Revue Cyprien.



— Grèce —

Hypotyposis Intérieure, et Préliminaire.

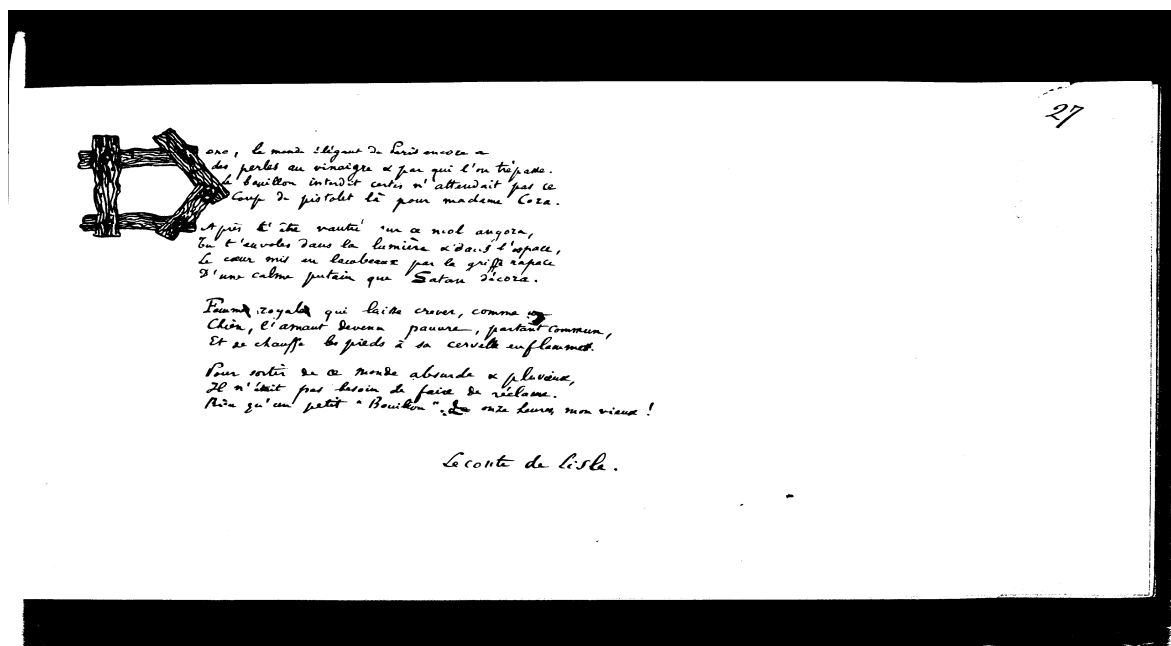
*— Que est-ce que ce mystère impénétrable de l'âme?
Pourquoi, sans projet leur voile blanc, sont-ils
Et, sans même se qu'il y a de lui?*

*— Revenons le douloureux de nos larmes marines.
— L'amour s'est-il en un digne de sa sainte
L'amitié est aux dépens de son père?*

*— Le respect, qui le pain en révérité,
N'est que la croix d'un grand calvaire
Sur le volcan des nations!*

*Oh! l'homme qui se dresse sur la tête monétaire. Préliminaire
archétype Préliminaire.*

Dans le cas suivant (recto du feuillet 27), le poème signé Leconte de Lisle, tournant en dérision la mondanité parisienne, commence par un « d » fabriqué à partir de planches de bois mal disposées :



Semblant flotter sur les feuillets zutiques, les objets qui y apparaissent – textes et images (voir supra, feuillet 22) – sont des objets de collection; elles donnent naissance à un nouveau régime de sens ainsi qu’à un art que Walter Benjamin appelle, dans *Paris capitale du XIX^e siècle*, « l’art de collectionner » :

Ce qui est décisif, dans l’art de collectionner (*Sammeln*), c’est que l’objet soit détaché de toutes ses fonctions primitives, pour nouer la relation la plus étroite possible avec les objets qui lui sont semblables. Celle-ci est diamétralement opposée à l’utilité et se place sous la catégorie remarquable de la complétude. Qu’est-ce que cette “complétude”? Une tentative grandiose pour dépasser le caractère parfaitement irrationnel de la simple présence de l’objet dans le monde,

en l'intégrant dans un système historique nouveau, créé spécialement à cette fin, la collection (*Sammlung*)²⁸⁷.

Dans un tel régime de sens, les objets de la collection échappent au temps (physique) pour former un « flux perpétuel » :

... l'*Album zutique* n'est pas une pièce finie, précise Harismendy-Lony, mais une production en cours, un morceau de vécu pour lequel importent davantage les moyens de sa conception que les résultats. Les ajouts tardifs de Germain Nouveau [son « Sonnet de la langue », que nous avons cité lors du chapitre précédent, date vraisemblablement du retour de Nouveau à Paris : 1875] prouvent bien que l'*Album* reste ouvert, qu'il n'est pas exclusif mais qu'il illustre bien un mode d'être et de penser qui n'est pas forcément limité dans le temps. Cette mouvance, qui dynamise toute collection, entre dans le cadre des réflexions de Benjamin :

La quête et la découverte d'une nouvelle pièce, les modifications qu'elle produit dans toutes les autres pièces, tout cela fait que les objets de sa collection se présentent au collectionneur dans un flux perpétuel. (*Paris*, 223)²⁸⁸

Comme on a pu le comprendre déjà à l'aide de l'exemple du sonnet « Voyelles », l'idée d'un « flux perpétuel » est la condition première de toute fumisterie. Car toute fumisterie relève, rappelons-nous, d'un raisonnement abductif, de la suggestion abductive, de « quelque chose dont on peut remettre en question ou même nier la vérité » (Peirce). Alors que le Parnasse, lui, redoutera jusqu'à la fin les poètes qui font de la poésie qui suggère au lieu de représenter les choses. Un prospectus de 1893 signé Alphonse Lemerre se positionne d'ailleurs contre les « excès du naturalisme » et de la poésie symboliste, axée sur la « suggestion » (ou ce qui est désigné comme la « couleur » et le « pouvoir suggestif » des « vocables »), et affirme que le vers français doit être « le plus parfait instrument d'expression qui puisse être donné à la poésie », mais ne peut

²⁸⁷ *De Nina de Villard au Cercle Zutique : violence et représentation*, thèse déjà citée, p. 195. Harismendy-Lony cite les p. 221-222 et 229 de *Paris capitale du XIX^e siècle* (Paris, Éd. du Cerf, 1989).

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 197.

l'être que lorsque la poésie n'est pas « un art de pure suggestion », lorsque les mots sont représentatifs des choses, parce que « les mots n'ont pas seulement un son, mais une figure et comme une physionomie »²⁸⁹.

Or, pour les fumistes, on a pu le comprendre avec l'exemple du « Sonnet des sept nombres » de Cabaner, les mots ne jouent pas un rôle de représentation en poésie : on peut remettre en question ce que représentent les mots, car ce qui intéresse les fumistes – tout comme ce qui intéresse les caricaturistes tels qu'André Gill; fumistes et caricaturistes ne font d'ailleurs que *parodier des succès* – c'est pouvoir se réapproprier l'aura qui règne sur les mots. Étant donné le contexte, cette réappropriation se fait en minant l'aura de « l'effet Parnasse ».

S'approprier les effets de l'aura

La poésie du moment fumiste remplit la fonction de *dérision* du journal satirique, une fonction polémique : on *retire du prix* à ce qui en a ou qui en a eu, on *démystifie* ce à quoi on a accordé un crédit excessif, comme on fait perdre une auréole, ou une réputation « idéale », que l'on rend accessible ou « réelle » pour tous. On retrouve cette idée sous forme de métaphore dans l'un des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire (XLVI), « Perte

²⁸⁹ « La poésie n'est pas un art de pure suggestion; à la différence de la musique, elle doit exprimer – exprimer d'abord – et suggérer tout ensemble. Elle n'est point uniquement ni principalement destinée à traduire les états troubles et vagues de l'âme; elle a pour domaine le champ tout entier de la pensée, du sentiment, de la conscience et du rêve. C'est elle enfin qui est chargée de laisser au monde la plus intense, la plus complète, la plus lumineuse expression du génie d'un temps et d'une race. / Telles sont les idées autour desquelles se grouperont les poètes du *Parnasse contemporain*. Libres mais respectueux héritiers des maîtres, ils ne pensent pas que le cycle des réformes possibles se soit fermé sur eux, mais ils entendent n'admettre ces réformes que dans la mesure où elles ne touchent point à ce qu'ils considèrent comme l'essence même de leur art. – Ils ne proposent même pas (cela soit dit en passant) une révolution dans l'orthographe; ils savent trop que les mots n'ont pas seulement un son, mais une figure et comme une physionomie; et que le plaisir esthétique que donnent les vers n'est pas seulement auditif mais, dans une certaine mesure, visuel. [...] » (Prospectus cité dans : Mortelette Y., *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005, p. 378.)

d'auréole »; on peut prendre le poème en prose suivant comme un dialogue entre un Zutiste et sa cible, qui ignore qu'elle parle à un « mauvais poète » qui « ramassera » son auréole et s'en coiffera « impudemment » pour faire rire :

« Eh! quoi! vous ici, mon cher? vous, dans un mauvais lieu! vous, le buveur de quintessences! vous, le mangeur d'ambroisie! En vérité, il y a là de quoi me surprendre. –

– Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os. Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez!

– Vous devriez au moins faire afficher cette auréole, ou la faire réclamer par le commissaire.

– Ma foi! non. Je me trouve bien ici. Vous seul, vous m'avez reconnu. D'ailleurs la dignité m'ennuie. Ensuite je pense avec joie que quelque mauvais poète la ramassera et s'en coiffera impudemment. Faire un heureux, quelle jouissance! et surtout un heureux qui me fera rire! Pensez à X, ou à Z! Hein! comme ce sera drôle! »²⁹⁰

Cet extrait illustre très bien la notion d'aura telle que théorisée par Walter Benjamin. L'aura est ce que manipule le collectionneur. Le collectionneur est celui qui détient le pouvoir d'actualiser sans cesse l'objet, qui n'est plus inaccessible car il a été reproduit; l'objet peut être détaché du « domaine de la tradition » :

... ce qui est ainsi ébranlé, écrit Benjamin, c'est l'autorité de la chose, son poids traditionnel.

[...] *On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. Et en*

²⁹⁰ Baudelaire/*Œuvres complètes, op.cit.*, I, p. 352. Pour le concept d'aura à l'ère de la reproductibilité technique (XX^e siècle), lire W. Benjamin, « L'œuvre d'art (première version) », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 2000, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, avec le concours du Centre national du Livre.

permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit. [...]²⁹¹

Pour Benjamin, l'aura est une « singulière trame d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il », *que l'on peut miner en modifiant la perception*, en rendant les choses « plus proches » de soi », pour ainsi faire douter de la distinction entre « reproduction » et « image » :

[...] rendre les choses « plus proches » de soi, c'est chez les masses d'aujourd'hui un désir tout aussi passionné que leur tendance à déposséder tout phénomène de son unicité au moyen de sa reproductibilité. De jour en jour le besoin s'impose de façon plus impérieuse de posséder l'objet d'aussi près que possible, dans l'image ou, plutôt, dans son reflet, dans sa reproduction. Et il est incontestable que, telles que la fournissent le journal illustré et les actualités filmées, la reproduction se distingue de l'image²⁹².

En s'appropriant les signes de « l'effet Parnasse » - la typographie de Lemerre; ou encore, en signant au moyen de monogrammes comme les peintres et les sculpteurs; par exemple, « C.C. » pour Charles Cros, ou « L.V. » pour Léon Valade -, les parodies et pastiches des feuillets zutiques cités plus haut visent à déposséder le phénomène parnassien de son « unicité »; en d'autres termes : si vous vous appropriez les signes de l'esthétique parnassienne, vous vous appropriez les effets de l'aura parnassienne.

Pour les fumistes, cette réappropriation est un prétexte pour miner *l'idéal dont est malade « l'Art »* - celui prescrit par l'effet Parnasse que l'on retrouve chez Mérat, Coppée et Daudet surtout, et que dénonce l'un des fumistes les plus radicaux, le poète Jean Richepin, via la signature du futur romancier et essayiste de la décadence Paul Bourget, dans la chanson argotique zutique (déjà citée lors du chapitre précédent) intitulée « Le

²⁹¹ *Œuvres III*, « L'œuvre d'art (première version) », *op.cit.*, p. 73.

²⁹² *Ibid.*, p. 75.

café-concert des gougnottes »; on peut lire, à la fin d'un sixain écrit à la suite de la chanson de café-concert Richepin (nous soulignons) :

Quand ces vers seraient aussi bons
 Que le plus exquis des jambons
 Je les récuserais. – Je pense
 Qu'il vaut mieux ne jamais rimer
 Que d'aller ainsi blasphémer
L'Art malade – qu'il faut qu'on panse.

Rendu malade par son aspiration vers l'idéal, l'art – l'art (poétique) du Parnasse – est conçu par les fumistes comme un monument (à miner).

Le monument et ses pierres de collection

Cette conception de l'art parnassienne a été tournée en dérision dans la lettre de Paul Verlaine à François Coppée du 18 avril 1869. Dans cette lettre, Verlaine fait allusion à un album dont la facture annonce celle de l'*Album zutique* : l'*Album des Vilains bonshommes*.

Brûlé durant la Commune, cet album est issu des dîners des Vilains bonshommes. Ces dîners, dont on retrouve l'embryon dès 1866 au café du théâtre de Bobino²⁹³, au cœur même du Quartier latin (V^e et VI^e arrondissements de la ville de Paris), avaient été créés en 1869 en l'honneur du succès qu'avait obtenu Coppée avec sa pièce en un acte *Le*

²⁹³ « C'était en 1866, Bobino existait encore, on allait y applaudir les revues du fournisseur attitré de ce théâtre; Saint-Aignan Choler; les artistes, les étudiants aimaient ce coin du Luxembourg. Le café de Fleurus, avec sa clientèle de peintres, de sculpteurs déjà célèbres ou en train de le devenir, était quelquefois envahi par des consommateurs jeunes, ardents, se livrant à des discussions bruyantes sur le livre à sensation paru la veille, où l'œuvre artistique qui venait de mettre en vue le nom de son auteur. / Il y avait là Sully-Prudhomme, Albert Mérat, Coppée, Armand Silvestre, Georges Lafenestre et quelques autres. Un dîner fut fondé [...]. » (Lepage A., *Les dîners artistiques et littéraires de Paris*. Paris : Frinzine / Klein et Cie, 1884; 2^e éd., p. 157-158.)

Passant; le rôle principal de cette pièce, celui de Zanetto, avait été joué à l'Odéon par la jeune Sarah Bernhardt. Ils ont vraisemblablement pris fin en 1874 sous le nom de « dîner des Sansonnets »²⁹⁴. Imitant certains dîners littéraires et artistiques du Second Empire et leurs règlements saugrenus (« toutes les ignominies sont seules admises »; « dessins obscènes (pas d'autres!) »), l'*Album des Vilains bonshommes* est décrit par Verlaine comme *un édifice à construire* : tantôt cet album est une « institution » « décorée » par des « Sonnets féminins et autres, *la mort des Cochons*, *l'ami de la Nature*, etc. » « que fleuriront dessins obscènes (pas d'autres!), musique imitative, mauvais conseils et pensées infâmes »; tantôt, il est un « monument » constitué de « pierres » qui sont autant de termes étranges que l'on « ajoute » :

Le dîner des *Cygnés sive* [alias] des *Vilains bonshommes* a toujours lieu. Il s'est enrichi d'un album où toutes les ignominies sont seules admises. Sonnets féminins et autres, *la mort des Cochons*, *l'ami de la Nature*, etc., décorent cette institution que fleuriront dessins obscènes (pas d'autres!), musique imitative, mauvais conseils et pensées infâmes. – On compte sur votre retour pour ajouter de nouvelles pierres à ce monument gougnotto-merdo-pédérasto-lyrique²⁹⁵.

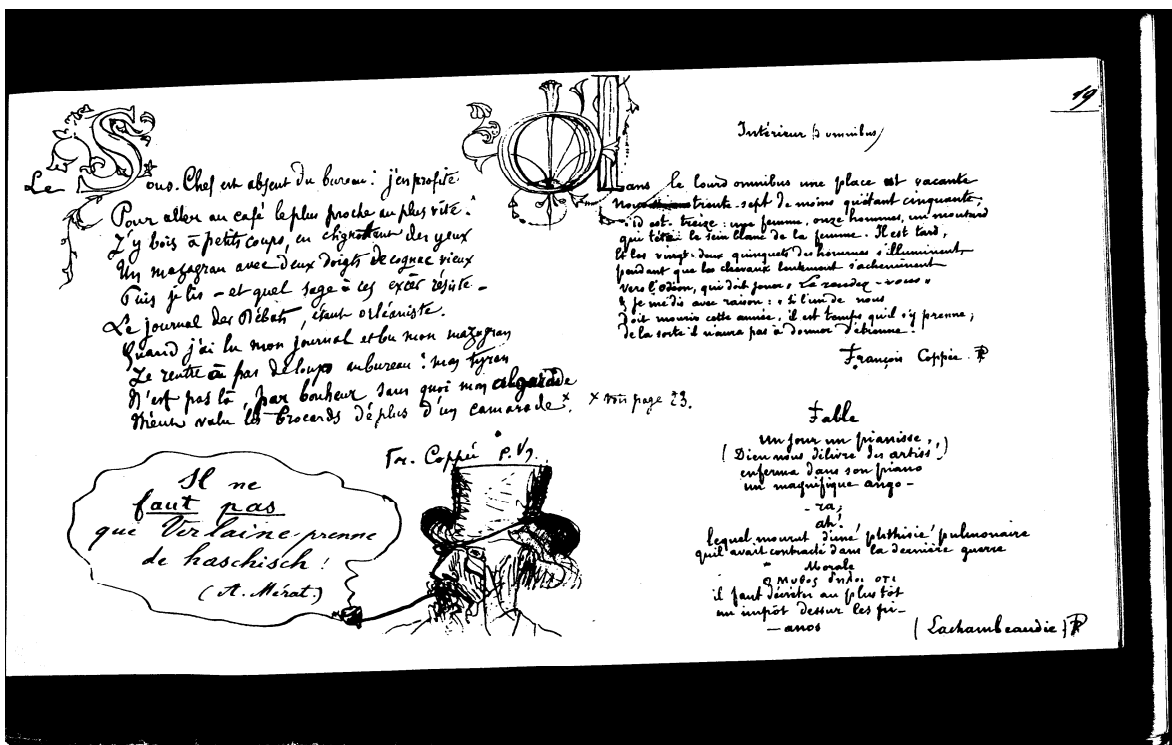
Cet alignement ou sériation de « pierres » - des pierres de collection, du collectionneur Verlaine (au sens de Benjamin) – vise à effectuer une fusion, une agglutination ou (comme dans « Voyelles ») une juxtaposition de termes antithétiques, qu'on ne place jamais côte à côte d'habitude (« gougnotto-merdo-pédérasto-lyrique ») : les gougnottes, lesbiennes ou (le mot est plus fréquent chez Baudelaire et Verlaine)

²⁹⁴ Durant l'été 1871, précise Michael Pakenham, dans la lettre de Verlaine à Émile Blémont du 22 juillet 1871, note 4, dans : Verlaine, P.; M. Pakenham, éd., *Paul Verlaine / Correspondance générale I : 1858-1885*, op.cit., p. 209-210. Voir aussi Régamey F., *Verlaine dessinateur*, Paris, H. Floury, 1896, et la thèse de doctorat du professeur Michael Pakenham : *Une revue d'avant-garde au lendemain de 1870 : La Renaissance littéraire et artistique*, Paris, Université Paris-IV, 1995.

²⁹⁵ Extrait tiré de : Pakenham, *Paul Verlaine / Correspondance générale I 1858-1885*, op.cit., p. 158-159. Nous présentons en **Annexes 2** les « décorations » et « fleurs » de l'« institution » *Album des Vilains bonshommes* suggérées par Verlaine que l'on retrouve dans l'*Album zutique*.

« amies »; la merde; les pédérastes, ou homosexuels, et la poésie lyrique, poésie jugée « élevée ».

On retrouve ce stratagème de la juxtaposition d'éléments incongrus dans l'*Album zutique*. Il arrive en effet que les Zutistes se servent à la fois d'images et de textes pour juxtaposer différents médiums : outre le dessin et/ou le portrait-charge à la Gill, la bande dessinée, par exemple; voici le recto du feuillet 19 :



Sans structure préétablie – et n'obéissant à aucune ambition esthétique, par ailleurs : les Zutistes n'obéissent d'ailleurs à aucune esthétique; ils ne font que *corriger*, au crayon, comme Rimbaud, la facture parnassienne à une époque où la poésie vit un déclasserment symbolique –, la page de l'album, comme la toile pour un peintre, permet

au lecteur de s'immerger dans les détails. Cette immersion favorise la subversion d'une lecture « horizontale » en une lecture « verticale », ou indépendante d'une narration.

Du pouvoir de métamorphose de la poésie : l'art de convertir un monument en document

Cette subversion est possible lorsque l'on conçoit la poésie en fonction d'un pouvoir de métamorphose. Ce pouvoir a été théorisé par le critique allemand G.E. Lessing dans son *Laocoön* (1766).

Pour Lessing, la poésie est *l'art le plus compréhensif* en ce qu'elle peut s'approprier les signes de la peinture; mais, contrairement à ce que postule la thèse millénaire (Horace, Plutarque et d'autres Anciens s'y référaient) de *l'ut pictura poesis*²⁹⁶, la poésie n'est pas, comme la peinture, un art d'imitation, car le poète représente une succession d'événements, des actions, il se pose en rival du peintre, qui lui est limité à représenter un moment dans une trame narrative avec des objets; Lessing : « *Poetry is the more comprehensive Art, [...] its beauties are subject to laws which Painting cannot reach*²⁹⁷ ».

Pour Lessing, qui utilise l'expression *Nacheinander* pour la poésie (il faut retenir l'idée de succession, de narration, et l'image de la ligne temporelle) et l'expression *Nebeneinander* pour la peinture (il faut retenir l'idée de cooccurrence; en anglais : « *side-*

²⁹⁶ Pour une discussion de cette thèse, lire le mémoire de Michel Hardy-Vallée : *Where do the pictures fit in the overall picture? Graphic novels as literature*, Departement of English, McGill University, Montreal, August 2007, ainsi qu'un travail du même auteur sur le sujet : « *Nec pictura poesis : naturalizing the Laocoön* », 28 May 2006, p. 2 en particulier. Travail pour le cours « ENGL-687 : Individual Reading Course » donné au professeur Trevor Ponech. Document de 13 p.

²⁹⁷ Lessing G.E., *Laocoon*, pref. and notes by Sir Robert Phillimore, London, [s.n.], 1874, p. 94. Traduction anglaise de l'ouvrage allemand *Laocoön*, dont la première édition remonte à 1766.

by-side » ou « *co-existing* »), la poésie est un art supérieur en ce qu'elle agit sur la laideur des formes (« *ugliness of forms* ») et peut ainsi les métamorphoser.

Cette faculté est inséparable du fait que les signes de la poésie (« *the signs of Poetry* »), contrairement à ceux de la peinture, qui eux peuvent certes imiter des actions (« *imitate actions* ») mais seulement au moyen de corps (« *only by way of indication, and through the means of bodies* »), peuvent être autant arbitraires (ainsi, comme l'argot, ils peuvent agir sur le signe, opérer sur lui tel un chirurgien ou un physiologiste) que successifs; c'est cette faculté qui donne au langage poétique le pouvoir de rivaliser celui du peintre, d'exprimer des corps apparaissant dans l'espace (« [...] *the signs of Poetry are not only successive, but they are also arbitrary; and as arbitrary signs they are certainly capable of expressing bodies as they appear in space* [...] ») et de s'unir à divers phénomènes pour créer divers effets²⁹⁸ tout en demeurant « au niveau des choses » (Wittgenstein). De cette manière, contrairement au peintre, qui lui ne peut que *fixer* des moments, le poète empêche la laideur des formes de perdre sa force, de devenir une laideur « impotente » (« *[i]mpotent ugliness* »)²⁹⁹.

La laideur des formes représente aux yeux du poète un ingrédient ou un liant pour unir les sens (« *an ingredient to strenghten other sensations* »). Pour reprendre la critique de Peyrot (1887) et de Bourde (1885) sur l'idée de l'impressionnisme en littérature, *ce n'est donc ni les sens qui dominant l'entendement, ni l'entendement les sens; c'est bien*

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 149-160.

²⁹⁹ « I must, however, remember that nevertheless painting and poetry are not exactly in the same condition. In poetry, as I have remarked, the ugliness of form loses almost entirely its disagreeable effect, because *it changes its co-existing into successive parts* [nous soulignons]. Considered in this way, it ceases almost to be ugliness, and may be intimately united with other phenomena in order to produce a new and special effect. In painting, on the contrary, ugliness has all its forces collected together, and has nearly as strong an effect as in nature herself. *Impotent ugliness, therefore, cannot long remain ridiculous; the disagreeable sensation gets the upper hand, and that which in the first moment was ludicrous in the sequel becomes simply horrible* [nous soulignons]. » (*Ibid.*)

plutôt le laid qui fortifie, ouvre les sens, et, ayant dégagé ainsi la formation du sens d'une temporalité narrative (ou « horizontale »), empêche que le sens du mot se fige.

Dans cette tâche, la poésie s'unit au médium caricature, qui consiste selon Lessing en une exagération des parties laides d'un original (« *an exaggeration of the uglier parts of the original* »)³⁰⁰ à pasticher ou à parodier. Pour le poète – ou locuteur fumiste, un flâneur désinvolte, pour qui le sens *flotte* – cet original est un « document », quelque chose d'essentiellement historique, fidèle à son temps, rebelle à toute idéalisation, toute « Beauté idéale » que représente tout « monument » (littéraire, artistique, architectural).

Pharmacien, poète et caricaturiste, André Gill affirmera son amour du document au détriment du monument. Pour ce fumiste moins célèbre que Rimbaud, Verlaine et Charles Cros, le document est le dispositif tout désigné d'un « Beau » « exalté et élargi au laid »³⁰¹. Haine de l'idéal et amour du document, ce laid est défini comme l'attribut d'un moi « multiple » résultant d'un « assemblage ». Ce moi est un moi (sujet) de poète lyrique qui intériorise le document et sa laideur, qui « revient » toujours au document; *amour du document par la haine de l'idéal*, c'est la dialectique négative qui rappelle le pouvoir négatif de l'ironiste baudelairien, en même temps qu'un « art de collectionner » benjaminien, que Gill installe dans la seconde « préface au choix » de son recueil *La muse à Bibi*³⁰² :

Ce livre est de moi ou il ne sera pas. S'il est de moi, c'est un document : document multiple, assemblage de documents à moi. Mais pas d'idéal! Je hais l'idéal, moi, comme j'honore le document; et je guéris l'un, par l'autre. Document, médicament; c'est ma rime unique, à moi, je reviens au document.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 15.

³⁰¹ Expression tirée de l'article suivant : Mourad F.-M., « Zola critique littéraire, entre Sainte-Beuve et Taine », *Revue d'Histoire Littéraire de France*, 2007, 1, p. 83-103, p. 99.

³⁰² Recueil publié la première fois en 1879, l'année qui précède les premières définitions du fumisme; voir *The Spirit of Montmartre...*, *op.cit.*, « *Hydropathes and Company* », p. 104-112 particulièrement.

*J'ai connu une vieille femme, très vieille, très laide, très sale et toujours soûle,
qui vivait avec un chat, et disait ingénument : Mon chat me suis pas-t-à-pas.
Cette femme laide, vieille, sale, soûle et inutile avait un furoncle à la fesse droite.
Voilà un document!*³⁰³

Le « monument gougnotto-merdo-pédérasto-lyrique » de la lettre de Verlaine à Coppée suit le même patron que le document à la Gill : le monument, qui représente « la Beauté idéale », se retrouve « guéri », ou élargi, par la laideur des documents « gougnottes », « merde » et « pédéraste »; ces documents apparaissent comme les détails d'une peinture exaltés par la poésie lyrique, qui elle sert à donner un effet d'ensemble à chaque détail, chaque « pierre » du monument³⁰⁴. Exploité par au moins une revue fumiste contemporaine de l'*Album zutique*³⁰⁵, le rapport monument ou édifice/document ou ornement est calqué sur le rapport monument/bas-relief en sculpture, et nous aide à comprendre les références artistiques de l'esthétique parnassienne; cela nous aide aussi à comprendre pourquoi nous avons signalé l'existence, depuis le premier chapitre, d'un calcul de roches ou de pierres de touches virtuelles – ces roches ou touches étant les voyelles de notre langage – qui serait à la base du sonnet « Voyelles ». Ainsi, conçu comme un ensemble qui ne forme pas un tout – car l'« Art » est en réalité un membre

³⁰³ Gill A., *La muse à Bibi*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, s.d. Cité tel quel. Ce recueil a également été publié sous pseudonyme : Comtesse de Rottenville, *L'art de se conduire dans la société des pauvres bougres*, Paris, Librairie des Abrutis, 1879 (partie de la première édition de *La muse à Bibi*). Gill signe cette préface « MOI ».

³⁰⁴ L'art du bas-relief joue d'ailleurs le même rôle que la poésie lyrique chez Banville et dans le « monument » de Verlaine : obéir à un édifice, une architecture déjà existante, et donc, aux « lois du bon goût et de l'harmonie générale », et ne doit pas effaroucher l'œil. Voir M. Quatremère de Quincy, cité par : Larousse P. (dir.), *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle...*, *op.cit.*, p. 319 (*supra*, note 284, p. 152).

³⁰⁵ Nous faisons ici allusion à un texte anonyme et sans titre du deuxième numéro (1^{er} avril 1874) de la *Revue du Monde nouveau* qui sera interprété comme un « manifeste », « le manifeste totaliste » selon Mortelette (*Histoire du Parnasse, op.cit.*), où il est question de « miner » « l'édifice » parnassien (ou ladite école parnassienne) : « ... peu sûres étaient les fondations de l'orgueilleux édifice [...] / ... désormais l'école parnassienne se voit miner d'une façon bien plus dangereuse, d'un côté tout opposé. [...] » (Cros C. (éd.), N. de Villard *et al.*, *Revue du Monde nouveau*, Paris, s.n., 1^{er} mars-1^{er} mai 1874, p. 146-149, p. 147.) La revue déjà citée plus haut - *La Renaissance artistique et littéraire*, qui a vécu de 1872 à 1874 – fait elle aussi partie des revues fumistes de l'époque.

blessé qui doit être « pansé » (*Album zutique*) -, comme une série d'éléments détachables, le monument est converti (par cela même que pratiquent les poètes parnassiens : la poésie lyrique, la poésie la plus *élevée*, ou *idéale*) en document. Chaque document est une partie d'un « assemblage » (c'est le mot de Gill) de pierres désaffectées (ou désidéalisées, ou désauraïsées) pouvant faire partie d'un rébus, voire d'une économie du rébus comme celle dont nous avons parlé lors du chapitre précédent.

Outil de conversion de monuments qui pêchent par trop d'idéal, le document joue aussi le rôle de dispositif « contre-kitsch » déjouant la Censure.

Dispositif d'une épistémologie de la flânerie : le « contre-kitsch »

Toute censure produit du « Kitsch », c'est-à-dire qu'il neutralise ou fixe les contradictions et ce qui est jugé inacceptable (dont la merde)³⁰⁶ – les sources mêmes d'une économie du rébus, un type d'économie qui peut faire n'importe quoi avec n'importe quoi, – en « idylles », ou petits tableaux peignant un idéal pour jeunes filles (romantique, au sens de « sentimental »). Vivant parallèlement à la mode romantique du keepsake, la forme album présuppose un tel idéal³⁰⁷.

³⁰⁶ Nous prenons pour définition de « Kitsch » celle de Milan Kundera (inspirée de celle de Hermann Broch; voir *infra*, note 273) : « C'est un mot allemand qui est apparu au milieu du XIX^e siècle sentimental et qui s'est ensuite répandu dans toutes les langues. Mais l'utilisation fréquente qui en a été faite a gommé sa valeur métaphysique originelle, à savoir : le Kitsch, par essence, est la négation absolue de la merde; au sens littéral comme au sens figuré : le Kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable. » (*L'Insoutenable légèreté de l'être*, trad. F. Kérel, Paris, Gallimard, 1989, p. 357.)

³⁰⁷ L'*Album zutique*, notre corpus primaire, par exemple, est un *album amicorum*, une « variante plus sédentaire » de l'album du voyageur : « Il s'agirait alors, précise le professeur de stylistique et d'histoire littéraire Philippe Hamon, d'un recueil d'autographes manuscrits (vers, dessins, pensées, bons mots, fragments de morceaux de musique, petites caricatures, phrases de remerciements ou d'amitié, etc.) rassemblés sur les pages blanches d'un album qui est à la disposition d'une petite société d'amis, et qui est souvent attaché à un lieu fixe (salon, café, atelier, collègue...) que fréquente cette société, et rédigés au fur et à mesure par les hôtes du lieu. [...] Il en est de célèbres, tel le fameux « Album zutique » des « Zutistes »

Présent dans plusieurs pages de l'*Album zutique*, « monument gougnotto-merdo-pédérasto-lyrique » au même titre que son prédécesseur l'*Album des Vilains bonshommes*, le « contre-kitsch » est le *dispositif* même de l'*économie* du rébus dont il a été question lors du précédent chapitre. Le contre-kitsch est ce qui isole la composante idéale ou sentimentale à la base de toute œuvre kitsch, toute œuvre ayant fait l'objet d'une censure préalable, qui a écarté « la merde ».

Par exemple, les feuillets zutiques, comparables en cela à des toiles, agrandissent la typographie parnassienne pour l'isoler en tant qu'idéal à corriger, voire éliminer. Faisant perdre la qualité esthétique à cette typographie de lettres ornées (notamment), cet agrandissement empêche la tendance du kitsch à « l'élévation du terrestre au rang des choses éternelles³⁰⁸ », en même temps que « l'attitude romantique », attitude qui sacralise des valeurs, voire des « non-valeurs », sous forme d'antithèses, ou oppositions rigides, qui fixeraient un sens; selon l'écrivain autrichien Hermann Broch, le kitsch « est issu en majeure partie de cette attitude d'esprit que nous reconnaissons comme l'attitude romantique », c'est-à-dire :

de l'*Hôtel des Étrangers* en 1871, où l'on retrouve des fragments autographes, des dessins caricaturaux et les signatures de Rimbaud, Verlaine et bien d'autres [...]. La juxtaposition chaotique, la collection de «mots», le mélange des styles et des écritures et la disparate des tons en sont la caractéristique [...]. » (*Imageries*, Paris, José Corti, 2001, p. 331; 335-336. Réédité en 2008.) Selon Hamon, si au XIX^e siècle les sens du mot « album » « tendent à rester largement indécidables », il reste que l'album n'est pas un « livre » comme le *keepsake*, bien que, lui aussi, il s'adressât à un public de bon goût majoritairement féminin et se donnât en cadeau ou en étrennes (*Ibid.*, p. 341). Durant les années 1870, le mot « keepsake » se rapporte toujours à un lecteur mélancolique, mais ne se rapporte plus exclusivement à la vogue des livres-albums des années 1820-55 : dans le compte-rendu du troisième « salon » des poètes parnassiens (le *Parnasse contemporain* de 1876), il est question d'un « joli keepsake » de Coppée qualifié de « toile » et intitulé « l'*Amazone* ». Ce poème, qui s'adresse au lecteur « mélancolique et doux », fait partie du recueil *Promenades et intérieurs*, très prisé des Zutistes (Huysmans J. K., « Le salon de poésie », dans : *La République des Lettres*, 20 avril 1876, 5^e livraison, p. 142 : « Quelle antithèse, après Cladel! Coppée! Sa première toile : l'*Amazone* est un joli keepsake [...] »).

³⁰⁸ Broch H., *Création littéraire et connaissance*, trad. A. Kohn, Paris, Gallimard, 1985, p. 321.

... une fuite devant le réel, le mal et la mort. Elle se traduit par une négation du présent et un déni du prosaïsme de la modernité pour se réfugier dans un passé idéalisé et idyllique; cela se traduit encore par un conservatisme lié à l'angoisse qui refuse de questionner des valeurs sécurisantes léguées par la tradition³⁰⁹.

Les poèmes zutiques sont volontairement kitsch, et la fonction des dessins et portraits-charges est de *contrer* ce kitsch et son passé « idéalisé et idyllique » - d'où l'utilité pour nous de l'expression de « contre-kitsch »³¹⁰ - en imposant à la vue du lecteur, simultanément, le « prosaïsme de la modernité »; dans les trois exemples suivants, les cibles (respectivement : le Parnassien Coppée, verso du feuillet 4; un frère « ignorantin », recto du feuillet 9; dessin de droite, se faisant une fellation : Cabaner, doyen des Zutistes, recto du feuillet 22), disposées sous un poème, se masturbent :

Cabaner.

*Coppée par, une raie réfléxible et directe
 Se releva large et plat, se collant à son front
 De l'ore moiteur bonté et pluviale humilité
 Et que beaucoup d'été à peine sécherant...*

*La barbe fauve et roide à la naissance suspecte
 Des Dante allant en ce que nule ne verront.
 Empereur, papa et roi, chef d'état ~~de l'humanité~~ écrit.
 Et désignant les Dieux ses frères il est prompt.*

*Il est musicien sans payer de patente.
 Il a fait de l'été, cette chose épartente,
 Il se remue le lait, le miel, le harage-saumé.*

*Fais quand on le voit s'acheminer vers l'église,
 On lui dit: n'est-ce pas d'un vent-ribé? - la Harque?
 - Buvant, il répond infé n'y vaie que, j'en bois...
 L. Valade (Cabaner) P. N.*

Remembrances

*Lorsque j'étais petit enfant, j'avais coutume,
 De m'écouter la femme et bercer l'amour
 De m'écouter qu'une queue imperceptible boue
 De m'écouter, pipette immense sous qui tout
 Tout le monde à venir - o terreur sébacée! -
 De me branler avec cette bonne pousse
 D'une bonne d'enfant et morte de velours...
 - Depuis je Dicalette, et me branle toujours*



³⁰⁹ Broch, *op.cit.*, p. 315-321, cité dans : Angenot M. et al., *L'Esthétique de la rue : Colloque d'Amiens*, Paris, L'Harmattan, 1998, « Les anti-monuments de Claes Oldenburg », « Notes », p. 66.



³¹⁰ Duvignaud J., *B.-K. : baroque et kitsch : imaginaires de rupture*, Arles, Actes-Sud, 1997, p. 96-97.

Samedi 9 Novembre '11
21/12

Jamais personne dans la tenue!
N'en qu'un mis même peu subtil...
- Le divin le donner a-t-il
Mange' ou file, comme Saturne?
X.

Bien souvent redaigneur de fleur de son âge
J'évoque le bonheur des jeunes de ménage
Ayant changé de sexe en esprit bien amoureux
Un caduc à deux bras chacun ne dépit au
J'ai débattu des prix avec les revendeurs
Pris souvent sous le nez des bourgeois gendres
J'ai, non sans quelque aplomb qu'on m'aurait non
Nirigé cette fausse exquise de panier
Nous Paul de Kock nous parle en vérité parabolé.
- la nuit vient. Je m'endors et j'écris Colombé!

F. Coppée. 18.

pour l'illustration, voir page 19.

Vieux de la vieille!


Aux paysans de l'empereur!
A l'empereur des paysans!
Au fils de Mars
Au glorieux 18 Mars!
Où le ciel d'Argonne a bien baventillé!

Oh! qui n'a pas eue ce paisible destin
De porter l'humble habit de frère ignorantin
Qui, même sans Paris, recueillait quelques entrées,
Et troupeau turbulent de l'abbé châtilloné
On habite, les cheveux longs sur un collet gras,
L'œil morose, et si l'abbé sentait quelques embarras
Avoir deux amoureux censer ou blâmer le fessier,
On avait pour confort la joie intérieure
De pousser quelquefois en des coins écartés,
A l'écart les petits garçons de culottes

François Coppée. 20.

Etars-seize?
Le pauvre portillon, sous le Dais de ferlance,
Chauffant une engleure énorme sous son gant,
Suis son lourd ombilic parmi la rive gauche,
Et de son aine en flamme écarte la sautoche,
Et tandis que, douce ombre où des gendarmes sous,
L'honnête intérieur regarde au ciel profond
La lune se bercer par la verte orate,
Malgré l'édit et l'heure encore délicate,
Et que l'omnibus rentre à l'Odéon, impur
Le débanché glapit au carrefour obscur!

François Coppée. A.K.



Accompagnés d'une représentation « obscène » et, de surcroît, dans le premier exemple, d'un jeu de mots à partir du titre³¹¹, et nous ne parlons même pas des allusions directes³¹² ou indirectes³¹³, les poèmes zutiques n'ont rien, par exemple, du « Homard à la Coppée » du poète parnassien et gastronome Charles Monselet; ce poème est un pastiche de Coppée inspiré des recueils des années 1860 (dont le *Reliquaire*, où Coppée chante les louanges de sa mère, bonne catholique) que le journaliste Auguste Lepage qualifie de « charge spirituelle » - le « Homard à la Coppée » est cité dans le contexte du « dîner des Poètes », dîner fondé par l'éditeur Lemerre en l'honneur de la nomination de Coppée à l'Académie (en 1884) – :

C'était un tout petit homard de Batignolle.
 Nous l'avions acheté trois francs place Bréda ;
 En vain, pour le payer moins cher, on marchandait.
 Le fruitier, cœur loyal, n'avait qu'une parole.

Nous portions le cabas tous deux à tour de rôle.
 Comme nous arrivions aux remparts, Amanda
 Entra dans un débit de vin et demanda
 Deux setiers. – Le soleil dorait sa tête folle!

Puis ce furent des cris, des rires enfantins.
 Nous avions une allure étrange de pantins
 Mangeant du crustacé de façon coutumière.

Nous revînmes le soir peu nourris, mais joyeux,
 Et d'un petit homard nous fîmes trois heureux,
 Car elle avait gardé les pattes pour sa mère!³¹⁴

³¹¹ « Remembrances » : non (seulement) pour « Souvenirs » connotant un certain romantisme intimiste à la Coppée, mais pour « masturbation » - de l'argot « se souvenir »; le poème se termine d'ailleurs avec le vers suivant : « - Depuis je décalotte, et me branle toujours! ».

³¹² Par exemple, les deux derniers vers du dizain à la Coppée « Oaristys », de Charles Cros : « Il prend la bonne émue, il la baise, il l'encule... / Et je ne trouve pas cela si ridicule. »

³¹³ Les trois quatrains signés Léon Dierx et soussignés Rimbaud qui parlent de nez d'ascètes et de chanoines et dont le titre contient le mot « lèvres » : « Les lèvres closes / Vu à Rome. ». Ayant écrit notamment une nouvelle (*Un cœur sous une soutane*, 1870) qui s'inspire du topos rabelaisien du nez, on est en droit de penser que Rimbaud savait que le nez est, chez Rabelais, synonyme de pénis.

³¹⁴ *Les dîners artistiques et littéraires*, *op.cit.*, p. 346-347.

Ce pastiche somme le lecteur de reconnaître, de confirmer une familiarité avec le style de Coppée. Alors que les poèmes zutiques, eux doublés par le médium caricature, jouent le rôle d'élément de défamiliarisation, de « contre-dispositif » - comme la profanation joue, pour Giorgio Agamben, le rôle de « contre-dispositif qui restitue à l'usage commun ce que le [dispositif de] sacrifice avait séparé et divisé³¹⁵ ».

Débordant ce que nous avons fixé et défini chronologiquement comme « le moment fumiste » (années 1860-1880), les peintures des Salons annuels parodiques des années 1882-1893 des fumistes soi-disant « Incohérents » pousseront plus loin la notion (zutiste) de « contre-kitsch » et son effet de défamiliarisation ou de doublure par un autre médium ou encore, par le paratexte (titre de l'œuvre). Inspirées des « principales dispositions contenues dans le règlement du Salon annuel », les expositions incohérentes ont été réglées sur un article qui énonce ceci : « Toutes les oeuvres seront admises, les oeuvres obscènes ou sérieuses exceptées » (l'article 5, dans le catalogue des « Arts incohérents » de 1883); ainsi, comme le disent Luce Abélès et Catherine Charpin, cet article postule une « équivalence incongrue entre l'obscène et le sérieux » :

Les Arts incohérents affichent leur détermination à se situer entre ces deux pôles qu'ils rejettent conjointement; la conjonction disjonctive « ou » établit une équivalence incongrue entre l'obscène et le sérieux, introduisant un doute insinueux : le sérieux serait-il obscène?³¹⁶

Autrement dit : Le sérieux pouvant être confondu avec l'obscène – ou l'image : pour les censeurs (impériaux, dans le présent contexte), toute image est obscène –, l'obscène

³¹⁵ *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris, Éditions Payot & Rivages poche, 2007, p. 40. C'est à partir de cette distinction dispositif / contre-dispositif que nous donnons sens à l'expression « contre-kitsch ».

³¹⁶ Charpin C. et L. Abélès (rédactrices du catalogue), *Arts incohérents, académie du dérisoire*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1992, p. 19.

devient, comme l'entend Agamben, *un contre-dispositif du sérieux* – le sérieux en tant que kitsch; ou plutôt : le kitsch comme machine à fabriquer des automates qui élimine les rapports incongrus ou compromettants pour le pouvoir en place.

Ce sérieux-kitsch que dénonceront (dans les années 1880 surtout) les Incohérents trouve ses racines dans le Paris du Second Empire (1852-1870), le Paris du baron Haussmann. Nous verrons que cet agent du kitsch impérial a fait du passant parisien un (spectateur-) prisme, et que ce prisme incarné est le flâneur de Baudelaire tel que le figure l'*Album zutique*, corpus fumiste exemplaire.

Le flâneur comme spectateur prismatique

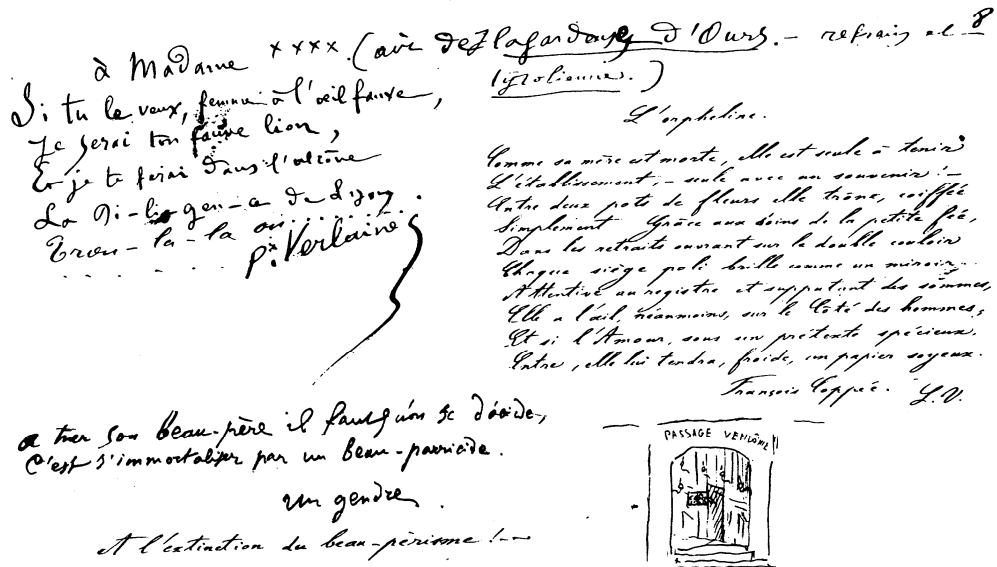
Omniprésent dans l'*Album zutique*, le flâneur baudelairien (en tant que figure) vit dans un univers « étrangé », rendu étrange – l'univers d'un « artiste démolisseur », le baron Haussmann, que Napoléon III avait engagé pour refaire l'architecture de Paris en « longues enfilades de rues » qui empêchent l'érection de barricades; comme l'écrit Benjamin dans *Paris capitale du XIX^e siècle* :

Haussmann s'est lui-même qualifié d'« artiste démolisseur ». Il se sentait la vocation de son œuvre, et il y insiste dans ses *Mémoires* [...]. Cependant il rend Paris étranger à ses propres habitants. Ils ne s'y sentent plus chez eux. Ils commencent à prendre conscience du caractère inhumain de la grande ville³¹⁷.

C'est cette étrangeté qui fabrique le regard du flâneur.

³¹⁷ *Œuvres III, op.cit.*, p. 62-64; 63.

Ce regard appréhende le nouvel univers parisien à partir d'une dialectique intérieur / extérieur. *L'extérieur*, c'est la foule, les passages et les rues. On retrouve dans un feuillet zutique un dessin d'un passage, le Passage Vendôme (au bas, à droite) :



Ce dessin représente le lieu physique où travaille le protagoniste du dizain apparaissant sous lui, « *L'orpheline* », une fleuriste travaillant dans l'une des nombreuses boutiques du Passage Vendôme.

Construit en 1827, le Passage Vendôme, situé sur le boulevard du Temple et ouvrant sur le marché du Temple, a été durement touché durant le Second Empire en raison des travaux de Haussmann, qui fit détruire une grande partie du boulevard du

Temple. Prises de deux points de vue différents, les deux photos suivantes (collées)³¹⁸ donnent un aperçu de ce dont a l'air ce passage aujourd'hui :



La deuxième composante de la dialectique du flâneur, *l'intérieur*, est le lieu d'une collection; c'est là où le flâneur se fait collectionneur afin de « transfigurer » les choses : « il doit, en possédant les choses, les dépouiller de leur caractère de marchandise », précise Benjamin³¹⁹.

Ce dépouillement – qui correspond à une perte d'auréole de marchandise signée, signe ou insigne d'une institution ou d'une communauté, ou d'une aura qui confère le statut d'image ou d'original – consiste en un réel exercice de déconditionnement par la ville de Paris en tant que monument par et pour le spectacle, en perpétuelle exposition, qui transforme le spectateur en prisme; voici comment, dans la section « Le texte et ses monuments » de son livre *Expositions*, le professeur de stylistique et d'histoire littéraire

³¹⁸ Source : http://www.passagesetgalleries.org/texts/passages/2fiches_passages/fiches/vendome.html. Dernière consultation: 28 février 2008.

³¹⁹ Benjamin W., *Œuvres III, op.cit.*, p. 57.

Philippe Hamon s'est interrogé sur le statut du flâneur, un sujet spectateur en proie à la décomposition :

Immergé dans une ville cosmopolite en perpétuel bouleversement architectural, en perpétuelle exposition, le flâneur peut se laisser aller à la profusion et à la discontinuité des micro-événements et des spectacles de la cité. Au site "classé", au monument ou à l'édifice comme *objet* de la visite, de la rêverie du touriste et du voyageur romantique avec parcours et "point de vue" obligés, et qu'accompagne le discours de l'archéologie de l'Histoire, succède une architecture-*moyen*, une réalité moderne et urbaine en mouvement perpétuel, en perpétuelle composition et décomposition spectaculaire. Le "Prisme" [...] ou le "kaléidoscope" (titre de l'un des plus beaux poèmes de description de ville de Verlaine [...]) [à rapprocher du flâneur de Baudelaire, un « kaléidoscope doué de conscience »] serait de bons emblèmes de cette conception d'un monde conçu comme une juxtaposition d'images à regarder. Conception qui peut [...] n'être pas sans posséder son envers, parfois moins jubilatoire, sans avoir des conséquences sur le statut même du sujet spectateur. A trop habiter (à être soi-même) un prisme, ne risque-t-on pas de se décomposer?³²⁰

Chez les fumistes, cette décomposition – évoquée par l'image du « monument gougnotto-merdo-pédérasto-lyrique » de Verlaine, monument composé de « pierres » juxtaposées, détachables, des pierres sans ciment, *qui n'ont pas été fixées* – est mise au service d'un nouveau mode de réception. Ce nouveau mode de réception est le foyer d'une épistémologie de la flânerie. Ce nouveau mode de connaissance par un art de flâner adapte la pratique de la poésie à un nouveau rythme.

De par son pouvoir de métamorphose par la poésie, le fumiste, comme le flâneur baudelairien ou le locuteur désinvolte de « Voyelles », est immergé dans le mouvement des choses. Pouvant manipuler ces choses tel un collectionneur, ou encore, un chirurgien qui, contrairement au mage, intervient à l'intérieur du malade³²¹, il peut s'approprier les

³²⁰ Hamon Ph., *Expositions*, Paris, José Corti, 1989, p. 90-91.

³²¹ « Le chirurgien représente l'un des pôles d'un univers dont l'autre pôle est occupé par le mage. [...] Le mage conserve la distance naturelle entre lui et le patient; plus précisément, s'il ne la diminue que très peu – par l'imposition des mains –, il l'augmente beaucoup – par son autorité. Le chirurgien, au contraire, la diminue considérablement – parce qu'il intervient à l'intérieur du malade –, mais il ne l'augmente que peu –

effets de l'aura des œuvres à succès pour ainsi atteindre le cœur de ce qui constitue l'œuvre d'art.

S'ensuit un changement de perception : le fumiste perçoit en séries de performances discontinues ce qui était perçu en bloc, en une unité, devenue à présent multiplicité. Perçues comme autant de chocs, ces performances relèvent désormais, après-coup, d'une opération de montage, comme au cinéma; Benjamin :

L'acteur de théâtre entre dans la peau de son personnage, chose qui est très fréquemment interdite à l'acteur de cinéma. Son rôle, qu'il ne joue pas de façon suivie, est recomposé à partir d'une série de performances discontinues. Indépendamment des circonstances accidentelles [...] les nécessités élémentaires de la machinerie dissocient d'elles-mêmes le jeu de l'interprète en une série d'épisodes, dont il faut ensuite opérer le montage.

[...]

Ainsi la technique a soumis le sensorium humain à un entraînement complexe. L'heure était mûre pour le cinéma, qui correspond à un besoin nouveau et pressant de stimuli. Avec lui la perception sous forme de choc s'affirme comme principe formel. Le processus qui détermine, sur la chaîne d'usine, le rythme de la production, est à la base même du mode de réception conditionné par le cinéma³²².

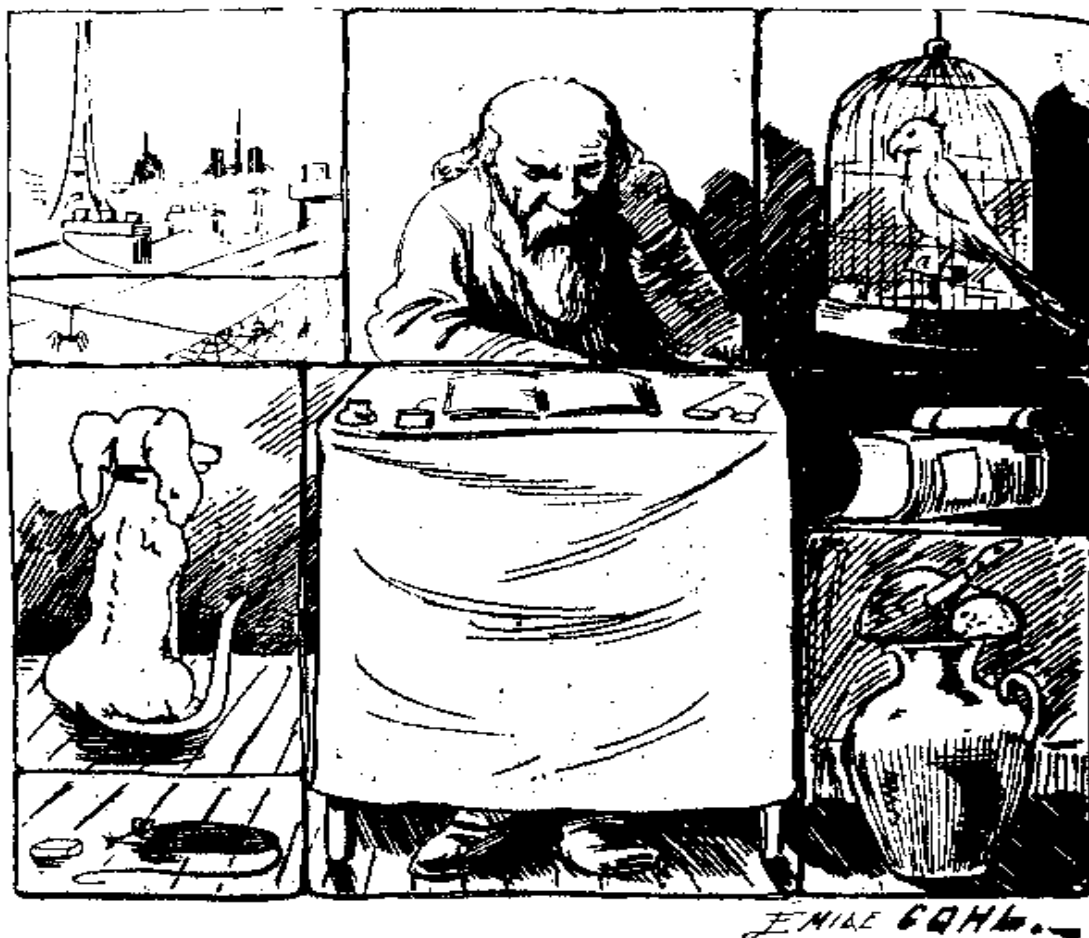
Démontable comme un film, l'œuvre n'est plus sacrée, intouchable, dotée d'une aura – pour reprendre l'idée des Zutistes Richepin et Bourget, de même que celle du monument à la Verlaine : *l'Art est malade*; il n'est pas, ne forme pas *un tout*. Nous pourrions ajouter qu'en revanche, les parties d'une œuvre d'art peuvent former des tous. Pour illustrer ce principe, qui fait du fumisme (comme du cinéma) un complément aux règles de l'art³²³ et qui annonce la « musique d'ameublement » d'Érik Satie³²⁴, l'un des

grâce à la prudence avec laquelle sa main se meut parmi les organes du patient. [...] le chirurgien, à l'instant décisif, renonce à s'installer en face du malade dans une relation d'homme à homme; c'est plutôt opérativement qu'il pénètre en lui. » (Benjamin W., dans *Œuvres III, op.cit.*, p. 99.)

³²² *Ibid.*, p. 292-293; 361. C'est Benjamin qui souligne.

³²³ Comme « l'école incohérente », selon Jules Roques, école « dont les disciples (...) sont une force nouvelle, un complément, un supplément aux règles de l'art... » (*Le Courrier français*, 12 mars 1885). Citation (à l'origine, citée en italiques) tirée de : *Arts incohérents, académie du dérisoire, op.cit.*, p. 69.

Incohérents, Émile Cohl³²⁵, est l'auteur d'un tableau « aussi démontable qu'un meuble », un tableau « dont chacun des huit fragments constitue un tout en soi »³²⁶; le voici :



Nous traiterons plus abondamment de l'épistémologie de la flânerie issue de la perception « documentaire » des fumistes lorsque nous étudierons le parcours exemplaire

³²⁴ Ou musique en tant que meuble, faite de parties non essentielles : Blickhan Ch. T., *Erik Satie : musique d'ameublement*, Urbana-Champaign, University of Illinois at Urbana Champaign, Ph.D., 1976. (Nous avons eu accès à une photocopie de 1988 disponible à la Faculté de Musique de l'Université de Montréal.)

³²⁵ Comme Satie, Cohl a fait partie des artistes du cabaret du Chat Noir, cabaret qui eut presque aussi longue vie sous son fondateur Rodolphe Salis (1882-1898) que les Incohérents sous leur chef et organisateur Jules Lévy (1882-1893).

³²⁶ « Tableau démontable pour petits appartements ou déplacements et villégiature » (1893) : *Arts incohérents, académie du dérisoire, op.cit.*, p. 92.

de Cohl, des années 1880 jusqu'aux années 1920 (conclusion). Cela nous donnera l'occasion de montrer que le fumisme n'est pas qu'un moment figé dans le temps, même si en effet on peut le cerner en fonction d'un lieu (Paris) et d'une chronologie (années 1860-80), ni un « curieux chapitre » de l'histoire littéraire.

Avant de conclure la présente thèse, voyons comment et pourquoi l'*Album zutique* en tant que document aide à comprendre la métamorphose dont il a été question lors du présent chapitre.

L'*Album zutique* : document fumiste exemplaire

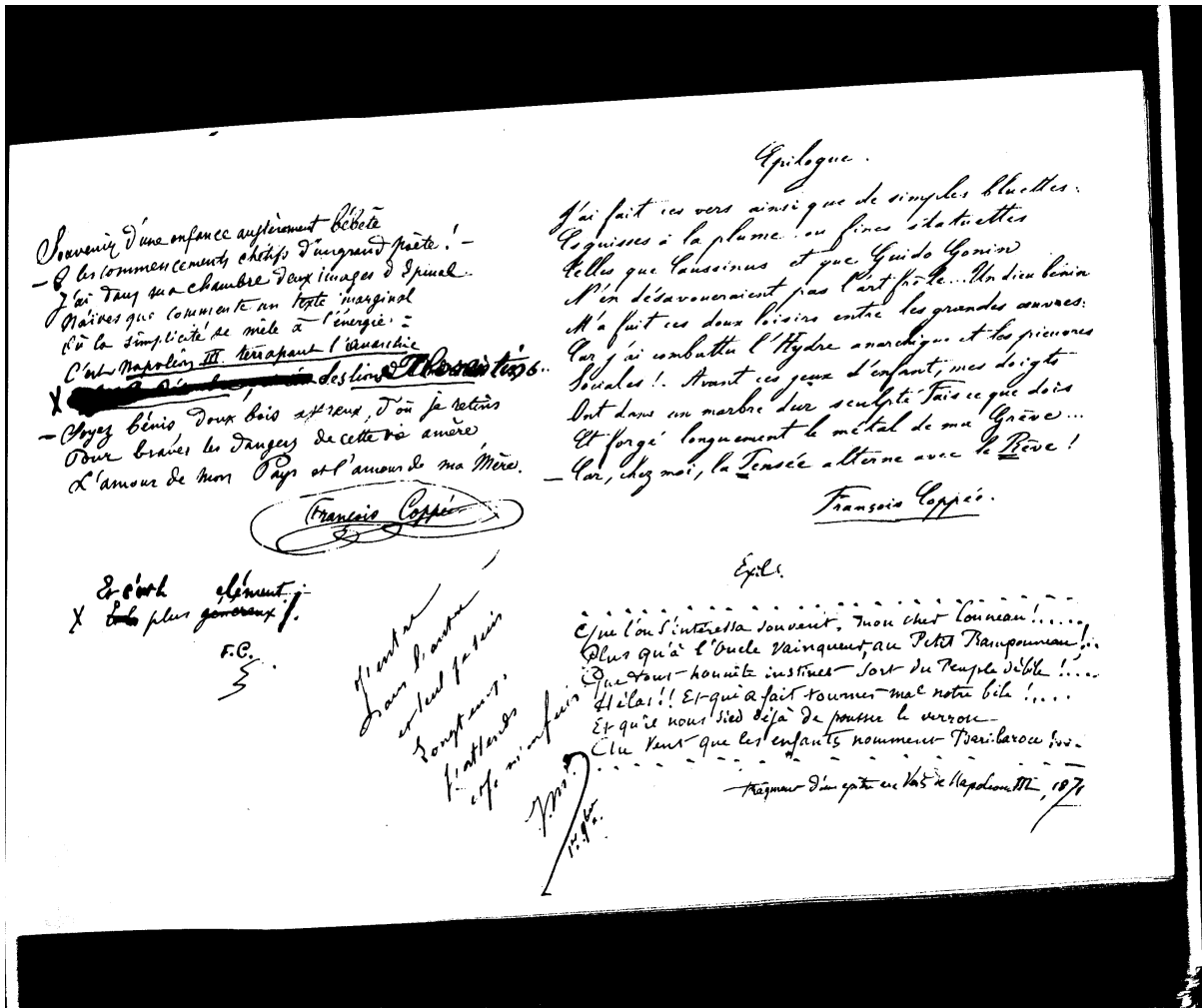
L'*Album zutique* est pour nous l'emblème de la production fumiste. Pourquoi? Parce qu'il est un *document*, c'est-à-dire l'assemblage (selon une économie du rébus, un nouveau rapport aux choses) d'un *texte* et d'une *matière*, du système de représentation *texte et* du système de représentation *image* – mais aussi, le survivant d'un contexte littéraire d'origine : le contexte parnassien³²⁷ –, et que ce type d'assemblage fait d'une œuvre ou d'une production artistique une œuvre d'art perfectible.

Cette perfectibilité est mise en évidence dans certains feuillets, dont celui-ci (recto du feuillet 11³²⁸), où Verlaine corrige au crayon certains vers de son « faux Coppée » intitulé « Souvenir d'une enfance bête [...] » (voir à gauche, à côté d'un gros « x » sous

³²⁷ Le document « littéraire » est d'ailleurs reconnu pour « sa qualité de survivant » à son « contexte d'origine » (Aron P., D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, op.cit., p. 161). Le contexte parnassien a été très bien décrit (notamment) dans : Mortelette, *Histoire du Parnasse*, op.cit.; et : Saint-Amand D., *Une dissidence conviviale. Approche socio-littéraire du premier Cercle Zutique*, Liège, Université de Liège, 2007, 147 p. Mémoire de maîtrise inédit.

³²⁸ Voir le tableau de Murphy (1999), à la fin de **Annexes 2**.

la signature « François Coppée », signe qui apparaît d'abord à côté du septième vers, où le mot « généreux » est rayé au profit du mot « clément » :



On retrouve dans un autre album (celui du peintre Félix Régamey, convive du dîner des Vilains Bonshommes lui aussi), dans deux feuillets, qui allient comme les feuillets zutiques poésie et caricature, la même fausse signature de Coppée; les deux textes cités³²⁹

³²⁹ Murphy S., *Arthur Rimbaud / Œuvres complètes IV...*, op.cit. (2002), p. 571 et p. 365. Ces textes, qui dateraient de septembre 1872, puisent, comme l'*Album zutique*, à même l'iconographie anti-bonapartiste des journaux satiriques. Selon Murphy, « L'Enfant qui ramassa des balles [...] » forme, avec « Dites, n'avez-vous pas, lecteur », « une sorte de diptyque » : « Version unique [de « L'Enfant qui ramassa des

(respectivement « Dites, n'avez-vous pas, lecteur [...] » et « L'enfant qui ramassa des balles [...] ») auraient pu faire partie de l'*Album zutique* :

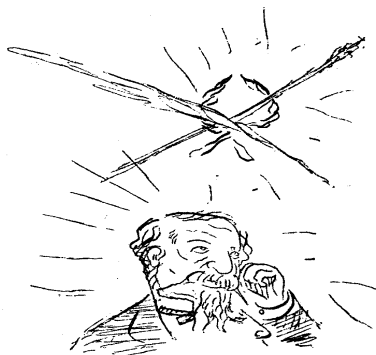
NOTES

571

] sur communard
parodiant le *Chant*
dizains de Coppée
aux poèmes, dont
chacun le même
en avec un vers
dans la mesure où
ici le dizain de

blication : Réga-

e des copies par
et *L'Impénitence*
certitude de 1872.
inscrit dans son
oème de dix vers
ien conforter son
re hypothèse, que
très récente des
et les deux poètes
de leur séjour fin
ion des copies des
ollection Guérin a
enfer qui, selon le
pendante portante
se, sur deux lignes,
ère [1998b, 18], ce
in exemplaire de la
indépendante » soit
us cette adresse au
s d'*Une saison en*
êtes de la faim ne se
ème a été composé
Régamey). Or, le
cificités de l'écriture
onté calligraphique



*Dites, n'avez-vous pas, lecteur, l'âme attendrie,
Contemple quelquefois son image chérie ?
Tête pâle appuyée au revers de la main
Cesari rêve d'hier et pense au lendemain.
Il évoque les jours de gloire et d'ordre, et songe
Aux jours où le crédit n'était pas un mensonge
Où, moins, il s'attendait sur les chemins de fer
Très-moins et sur l'emprunt inférieur au pain,
Mais, triste, il rêve, eseur ~~de son~~ naturel sans s'apercevoir
Cesari - Blanche et sa pâle Marguerite !*

François Coppée,

6

« Dites, n'avez-vous pas, lecteur [...] » de Verlaine, Album Régamey

balles [...] »], inscrite dans l'album du dessinateur communard Félix Régamey à côté d'un dizain de Verlaine qui, parodiant le *Chant d'automne* de Baudelaire, s'attaque également aux dizains de Coppée et fait le portrait humoristique de Napoléon III. Ces deux poèmes, dont les cibles sont l'Empereur et son fils, contiennent chacun le même système : caricature en guise d'en-tête, dizain coppéen [à la manière dont les faisait François Coppée : en alexandrins] avec un vers cité comportant des équivoques sexuelles en chute. Dans la mesure où il s'agit d'une sorte de diptyque, nous reproduisons ici le dizain de Verlaine. » (*Ibid.*, p. 570.)



L'Enfant qui ramassa les balles, le Peubère
 Qui cruint le sang de l'œil et d'un Père
 Illustre entend germer sa vie avec l'Espoir
 De sa figure et de sa stature et veut voir
 Ses rideaux autres que ceux du Trône et des Crèches.
 Aussi son buste esquif n'aspire pas aux brèches
 De l'Avenir! - Ma triste l'ancien jouet!
 O bon doux rêve O son bel Enghien! Son œil est
 Approfondi par quelque immense solitaire;
 "Pauvre jeune homme, il a sans doute l'Habitade!"

x poème "Enghien des tri"!

François Coppin
 †

ine)

« L'Enfant qui ramassa les balles [...] » (album de Félix Régamey)

L'*Album zutique* nous soumet plusieurs cas intéressants de destruction de l'aura, dont celui-ci, rendu visible par le feuillet 11 : la modification du « faux Coppée » signé François Coppée est signée « F.C. » puis soulignée. Qu'est-ce à dire? Qu'est-ce qu'on (Verlaine) veut souligner ainsi?

Il apparaît dans cet exemple la volonté (déjà présente chez Rimbaud qui corrigeait les fascicules du *Parnasse contemporain*) de créer un nouvel original dans un contexte de perte, ou dépérissement, de l'aura. Ce nouveau type d'original – l'original du « monteur » ou de l'éditeur qui corrige ou « charcute » –, on le retrouvera au cinéma (après avoir connu l'« épreuve » en photographie notamment), c'est la « contre-épreuve », ou partie d'une série d'épreuves améliorées³³⁰ et standardisées comme « uniques » (ou épreuves). Manuscrite – et non imprimée : il ne s'agit donc pas d'une production « de masse », dirait Benjamin -, la page d'album réintègre l'économie de l'autorité liée à l'aura : les textes et certaines images sont signés. *Cette réintégration fait du document fumiste un moyen de contrôler les signes de l'institution littéraire* (la signature d'un auteur prestigieux étant l'un de ces signes) *par des contre-épreuves* – comme si le lecteur lisait des épreuves (ou photographies) perfectibles, modifiables³³¹.

³³⁰ « Le film achevé n'est rien moins qu'une création d'un seul jet; il se compose d'une multiplicité d'images et de séquences d'images parmi lesquelles le monteur fait son choix – *image qui, elles-mêmes, étaient perfectibles à volonté au cours de la succession des prises de vue, jusqu'à la réussite finale* [c'est nous qui soulignons ici]. [...] Le film est donc l'œuvre d'art la plus perfectible. Que cette perfectibilité est due au fait qu'il renonce à toute valeur d'éternité, c'est ce que montre la contre-épreuve. » (Benjamin W., « L'œuvre d'art (première version) », *op.cit.*, p. 83.)

³³¹ En guise d'exemple de contre-épreuve, le dessin d'Alphonse Daudet (voir le début du présent chapitre), qui contient une légende (« Le petit chose ») et est disposé de façon à côtoyer un « faux Daudet » de Charles Cros : « Intérieur matinal », induit pour cette raison un regard « déterminé », inquiet, qui cherche un « chemin d'accès ». Ce regard ne peut être « détaché » comme celui du lecteur de poèmes parnassiens (dits impassibles). Les images (ou dessins ou caricatures) zutiques semblent correspondre à un entre-deux, entre le tableau (peinture) et le cinéma (muet) – la photographie ou le cliché à la Atget : « Avec ce genre de photos, écrit Benjamin, la légende est devenue indispensable. Et il est clair qu'elle a un tout autre caractère que le titre d'un tableau. Les directives que les légendes donnent à celui qui regarde les images d'un magazine illustré vont se faire plus précises encore et plus impérieuses avec le film, où la perception de chaque image est déterminée par la succession de toutes celles qui la précèdent. » (*Ibid.*, p. 82.)

Cet exercice de réintégration est comparable à celui que permet la « Machine à gloire » du Comte Villiers de l'Isle-Adam³³². Dans l'un de ses *Contes cruels* (1883) intitulé ainsi, l'écrivain vante les mérites de cette machine. Bien que fictive, et trop utile pour être vraie³³³, cette machine constitue un objet de comparaison intéressant pour mieux comprendre l'*Album zutique* en tant que document. L'aspect « barbouillé »³³⁴ des manuscrits (pages) zutiques et les signatures de célébrités oubliées et/ou déchues³³⁵ font de l'*Album* un objet semblable à cette machine de petits auteurs aspirant à « soigner le succès »³³⁶ et sa réception qui « traduit » la « Gloire », voire « les manifestations de gloire brute »³³⁷, « par des signes et des manifestations sensibles pour tout le monde » qui

³³² Ce nom apparaît dans le poème zutique intitulé « La mort des cochons ». Voir **Annexes 2**.

³³³ Comme Charles Cros, que nous soupçonnons être l'auteur du manifeste « totaliste » (« L'Église des Totalistes ») paru dans la *Revue du Monde nouveau*, revue éphémère (1^{er} mars-1^{er} mai 1874) à laquelle Villiers a participé (en mars et en avril), Villiers verse ici dans le concours de mystification fumiste (à la Allais). Après avoir présenté l'inventeur de la machine, le baron Bottom, « l'ingénieur Bathybius Bottom » pour être plus précis, Villiers écrit : « La Postérité se signera devant ce nom (déjà illustre de l'autre côté des mers), comme au nom du docteur Grave et de quelques autres inventeurs, véritables apôtres de l'Utile. Qu'on juge si nous exagérons le tribut d'admiration, de stupeur et de gratitude qui lui est dû! Le rendement de sa machine, c'est la GLOIRE! Elle produit de la gloire comme un rosier des roses! » (Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de, « La machine à gloire » (extrait du recueil *Contes cruels et Nouveaux contes cruels*, p. 61-72, p. 62. Texte cité tel quel. Document consulté en ligne le 5 mai 2010 à l'adresse suivante : [ftp://ftp2.manuskrits.net/manuskri/lamachineagloire.pdf](http://ftp2.manuskrits.net/manuskri/lamachineagloire.pdf).)

³³⁴ C'est le terme qu'utilise Denis Saint-Amand dans l'« Avant-propos » de son mémoire (inédit) sur le « premier Cercle Zutique » : *Une dissidence conviviale. Approche socio-littéraire du premier Cercle Zutique*, thèse déjà citée, p. 5. Sur le « deuxième » cercle zutique (dirigé toujours par Charles Cros, du mois d'août au 29 décembre 1883 cette fois-ci, et qui cette fois-ci se transforma en tentative de deuxième cabaret du Chat noir à la Rodolphe Salis), lire Vincent Laisney : « L'âge des cénacles (II) », article inédit à paraître dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, 19 p. Nous remercions M. Laisney ainsi que son collègue Anthony Glinoyer pour nous avoir transmis par courriel en 2006 la version brouillon.

³³⁵ Dont Belmontet, déjà cité (voir chapitre 4), et le fabuliste dit de gauche Lachambeaudie. Voir Pia, *Album zutique, op.cit.*, et **Annexes 1**.

³³⁶ Cette expression peut être rapprochée de celle apparaissant dans le sixain zutique (signé P. Bourget) écrit à la suite du « Café-concert des gougnottes » de Richepin : « l'Art malade qu'il faut qu'on panse » (où « panser » = « soigner »).

³³⁷ Ces manifestations font partie des « ressources d'une Claque bien organisée » (la claque est une métonymie et une allégorie pour le spectateur qui applaudit à une pièce) : « En finirions-nous jamais si nous voulions examiner toutes les ressources d'une Claque bien organisée? - Mentionnons, toutefois, pour les pièces dites « corsées » et les drames à émotions, les Cris de femmes effrayées, les Sanglots étouffés, les Vraies Larmes communicatives, les Petits Rires brusques, et aussitôt contenus, du spectateur qui comprend après les autres (un écu de six livres) — les Grincements de tabatières aux généreuses profondeurs desquelles l'homme ému a recours, les Hurllements, Suffocations, Bis, Rappels, Larmes silencieuses, Menaces, Rappels avec Hurllements en sus, Marques d'approbation, Opinions émises, Couronnes, Principes, Convictions, Tendances morales, Attaques d'épilepsie, Accouchements, Soufflets, Suicides,

peuvent être obtenus rétroactivement, et ce, peu importe les moyens, si farfelus soient-ils³³⁸.

Ainsi, pour reprendre les termes d'un écrivain danois (Johannes Vilhelm Jensen) et l'idée principale d'un poème en prose de Baudelaire cité plus haut, comme les fumistes avec le document (comme plusieurs poèmes et caricatures zutiques), le conte « cruel » « La Machine à gloire » de Villiers de l'Isle-Adam, comme plusieurs poèmes et caricatures de l'*Album zutique*, montre la voie de la destruction de l'aura – la voie de la perfectibilité de l'art, cela même qui fonde l'art cinématographique et qui consiste à « standardiser l'unique » en sortant l'objet de son « halo »³³⁹. Nous verrons, lors de la seconde partie de notre conclusion axée sur la figure d'Émile Cohl, que c'est cette perfectibilité qui fait de la production fumiste une production de sens exportable au-delà du XIX^e siècle.

Il est maintenant temps de conclure. Nous résumerons à l'instant l'essentiel de notre propos, à savoir : ce que nous avons voulu mettre en évidence – *l'émergence* du fumisme en tant que production de sens –, ainsi que ce qui caractérise le moment fumiste.

Bruits de discussions (l'Art pour l'Art, la Forme et l'Idée), etc., etc. Arrêtons-nous. Le spectateur finirait par s'imaginer qu'il fait, lui-même, partie de la Claque, à son insu (ce qui est, d'ailleurs, l'absolue et incontestable vérité) ; mais il est bon de laisser un doute en son esprit à cet égard. » (*Contes cruels et Nouveaux contes cruels*, *op.cit.*, p. 63.)

³³⁸ « Si l'auteur tenait même à ce que sa gloire fût non seulement présente et future, mais fût même passée, précise Villiers, le Baron a tout prévu : la Machine peut obtenir des résultats rétroactifs. En effet, des conduits de gaz hilarants, habilement distribués dans les cimetières de premier ordre, doivent, chaque soir, faire sourire, de force, les aïeux dans leurs tombeaux. » (*Ibid.*, p. 72.)

³³⁹ « Sortir de son halo l'objet, détruire son aura, c'est la marque d'une perception dont le « sens de l'identique dans le monde » (Joh. V. Jensen [...]) s'est aiguisé au point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser l'unique [...]. » (Benjamin W., « L'œuvre d'art (première version) », *op.cit.*, p. 76. Passage cité tel quel.)

Conclusion

Cohl, ou le *making of* fumiste de la production artistique du XX^e siècle

Dans la présente thèse, nous avons étudié un moment précis (années 1860-1880) que nous avons pu circonscrire en un seul lieu (Paris) : *le moment fumiste*.

Nous avons pu comprendre, au cours des cinq chapitres précédents, que ce moment est inséparable de sa réception, ainsi que de l'histoire littéraire, d'une certaine histoire des images (l'histoire de la caricature principalement; voir les chapitres 2, 3 et – surtout – 4) et de la production artistique de son temps (peinture et poésie surtout, avant l'arrivée du cinéma; voir à ce propos le chapitre 5), et que la nouvelle production de sens décrite fonde la vision du monde déployée par la production artistique du XX^e siècle. Cette vision est déjà contenue dans celle, positiviste, ou réductrice, exposée par le neurologue Paul Voivenel dans le cadre de notre avant-propos.

Revenons sur cet avant-propos pour mieux résumer le contexte fumiste et mieux resituer notre optique, celle d'une économie de la production artistique qui sera celle du XX^e siècle.

Retour sur l'Avant-propos

Dans cet avant-propos qui nous a servi de mise en scène d'un conflit intellectuel qui implique Rimbaud ainsi que les artistes et poètes que certains critiques nommeront « fumistes fin-de-siècle » (Cate et Shaw, 1996), il est question d'introduire au fumisme comme conception du langage dégagée de la conception positiviste de son époque théorisée au début du XX^e siècle par le neurologue Voivenel, et non plus comme catégorie de l'histoire littéraire négligeable.

Qu'est-ce que le langage pour Voivenel, fasciné par la mode de l'audition colorée³⁴⁰, mode dont se servira Rimbaud pour son énigmatique sonnet « Voyelles » et qui fait croire au scientifique que la poésie, voire la littérature, est une *expérience*? C'est un symbolisme, ou manière de produire du sens, imparfait, *perfectible*. On produit du symbole ou du sens par des mots et des idées. Or, précise Voivenel, qui s'inspire à la fois d'un certain Rabier et du raisonnement dialectique d'Aristote (dont il a été question dans notre deuxième chapitre), mots et idées entretiennent entre eux des relations ou des unions *non absolument nécessaires*. Comme on l'a vu avec le (tout aussi aristotélicien) journaliste Maurice Peyrot (1887), il y a fatalement un défaut de traduction des choses par nos sens.

Ce défaut de traduction – constat du caractère négligeable des relations entre mots et idées – peut être évité *si le langage permet de fixer le sens définitivement pour ainsi manier les idées comme des signes*. Les littérateurs qui, comme les Parnassiens, « appliquent d'instinct » l'audition colorée, feraient donc des expériences. Ces

³⁴⁰ Bien avant Voivenel (1908), cette mode avait été reconnue en tant que doctrine fondée sur une vision mystique du cratylisme de Platon et (voir Peyrot, 1887 : *supra*, chapitre 2) de ladite théorie des sensations associées ou des correspondances baudelairiennes.

expériences offensent ou non la représentation. Dans le cas où la représentation est jugée non correcte, on peut – et on doit – la corriger (que l'on pense ici au René Ghil « correcteur » de l'« hérétique » auteur du sonnet « Voyelles » du deuxième chapitre). Étant donné que l'idée existe « indépendamment du signe », on peut substituer « le mot à l'idée, comme par exemple dans les opérations mathématiques, opérations qui seraient impossibles si on ne remplaçait l'idée par la lettre », affirme Voivenel, qui cite alors Rabier.

Réduisant la poésie à des expériences scientifiques et les raisonnements « ordinaires » à des opérations mathématiques, Voivenel *crée le terrain épistémologique des fumistes : une économie de la raison* – une raison qu'on ne peut raisonner, qui ne se laisse pas arraisonner (ou compter, ou calculer). Avant de postuler que la poésie est une expérience systématiquement fausse qui (pour être moins fausse mais pas plus vraie) devrait être réduite à de la rhétorique ou du calcul mathématique pour endiguer les préjugés ou caprices des sens par l'entendement ou l'esprit (celui des philosophes qui concluent dans le sens de l'éthique, ou de la physique) en quête d'un modèle ou d'une théorie, il n'y a qu'un pas...

Rimbaud *réserve* (au lieu de *remédier à*) la traduction (des choses en signes manipulables), selon le même esprit (fumiste) qu'un d'Hervilly auteur de « Tristapatte, le musicien des sourds » (1862), prédécesseur de « Voyelles » et du « Sonnet des sept nombres » (de Cabaner) réduisant au néant un système de représentation (musical) par un autre (celui des couleurs), ou qu'un Gill réduisant à néant « l'idéal » par le document (que nous avons désigné comme « le document fumiste »), postulent quant à eux l'inverse : il nous faut *une économie de la raison raisonnable*.

Rendre la raison raisonnable signifie pour les fumistes *retarder le repos du sens* – le repos qui garantit la paix du scientifique qui contrôle son réel qu’il prend pour « la réalité », une réalité qui se résume en fait à des données qu’il a fixées et qui lui sont accessibles. *Désormais*, rétorquent les fumistes, *on ne peut fixer le sens d’un mot une fois pour toutes; restez donc sur vos gardes, lecteurs!* On ne peut en rester au « sens fixe du mot » (Bourde, 1885), ni même penser à ériger en « monument » une œuvre, à coiffer une œuvre d’une « auréole » (Baudelaire), car on peut *dérégler raisonnablement les sens* : tout n’est que « document ». On peut néanmoins penser à une réappropriation des effets de l’auréole (ou de ce que Benjamin appellera, plusieurs décennies après l’auteur du *Spleen de Paris*, « l’aura »). En d’autres termes : le travail du sens n’est plus unilatéral – des sens à l’entendement en tant que signifié transcendantal, fixe, ou *telos*; l’entendement, ou la raison (la Raison, celle des philosophes cartésiens et aristotéliens), *ne domine plus les sens*.

Une nouvelle économie du sens se manifeste.

C’est l’idée rimbaldienne d’un dérèglement raisonné qui échappe à l’entendement, à la raison positiviste – idée que se sont assimilés les fumistes et qui a fait de Rimbaud un « fumiste réussi » (Coppée, 1892) -, qui oriente l’économie de sens fumiste.

Contestant une conception positiviste du langage et de l’art qui a trouvé en l’*Album zutique* son lieu de production ou sa machine – machine qui, comme la « Machine à gloire » de Villiers de l’Isle-Adam, « soigne les succès », alors que la caricature ne faisait que traduire au peuple en son langage ces « succès » -, l’économie fumiste est un discours. Un discours qui pousse jusqu’à l’absurde, sémiotiquement

parlant et la plupart du temps sous une forme lyrique, la réduction du langage à une opération mathématique postulée par Rabier et Voivenel.

Économie *du rébus*, valorisant l'effort de l'esprit, mais asservissant l'esprit aux sens alors que l'esprit, « dogmatique », cherche « le » sens (Barthes), ou la clef de l'interprétation des images qui accompagnent la production fumiste, qui est toujours un *document*, du texte *et de la matière* (potentiellement - pour ne pas dire : évidemment - obscène aux yeux de la censure impériale), cette économie applique avec sérieux³⁴¹ la postulation de Rabier et Voivenel : *comme si l'on pouvait lire des signes typographiques à la manière de signes algébriques, pour ainsi se libérer d'« images encombrantes » sur le papier (Voivenel), manipuler et éventuellement multiplier à l'infini des signes*. Signes qui par ailleurs seraient toujours « primaires », non « ambigus » (Wittgenstein), contrôlables...

Voyons à présent comment la tournure d'esprit cinématographique de l'inventeur du cinéma d'animation, un ancien élève du caricaturiste André Gill, Émile Cohl, a perpétué jusqu'à nous le sérieux de cette économie du rébus.

Le document fumiste

La production fumiste en tant que document a connu une postérité au-delà du XIX^e siècle grâce à un membre du groupe des Incohérents, des contemporains des Zutistes, un groupe de bohèmes qui, de 1882 à 1893, à la même époque que le célèbre

³⁴¹ En ce sens, les fumistes sont plus sérieux, ou plus conséquents, face à leurs contemporains que l'imagine le chef des décadents, Anatole Baju. Voir *supra*, « Avant-propos ».

cabaret du Chat noir (1882-1898) de Rodolphe Salis³⁴², ont remis en question les conventions picturales : Émile Cohl (1857-1938), l'auteur du « tableau démontable » dont nous avons brièvement parlé à la fin du cinquième chapitre.

Se définissant dès le début du XX^e siècle comme un « truqueur » qui décompose le mouvement (« [...] puisqu'en somme, le cinéma est la décomposition du mouvement [...] », précise-t-il)³⁴³, et ayant été un homme-orchestre³⁴⁴, Cohl a selon nous donné pleinement sens à la production fumiste en tant que *matière travaillant avec et contre un texte* lorsqu'il est passé du dessin « incohérent » – de la caricature ou du portrait-charge à la Gill (qui était son maître), ou encore, du « portrait-rébus » à la Michelet (selon Barthes) – au dessin *animé*.

Une étude de quelques-unes des œuvres cinématographiques de Cohl peut nous aider à comprendre, d'une part, pourquoi nous avons voulu comparer « Voyelles » et le

³⁴² De 1882 à 1898, le Chat noir a été un lieu propice aux influences entre caricature, bande dessinée et cinéma naissant. Ces influences ont été favorisées par le journal du cabaret (Le Chat Noir) et le théâtre d'ombres du café du même cabaret. Sur ce cabaret, son journal et son théâtre d'ombres, lire Frerebeau-Oberthür M., *Les cafés artistiques et littéraires de 1870 à 1895 au bas de la colline de Montmartre*, thèse déjà citée, p. 175 à 178 surtout.

³⁴³ « L'apparition du cinéma offrit de suite un merveilleux champ à cultiver pour les truqueurs de mon espèce, les chercheurs et les fantaisistes, mes frères, amenant chacun ses idées propres, sa manière, son genre d'esprit. C'est à ce moment-là [au début du XX^e siècle] qu'on vit les écrans se couvrir de petites bandes mystérieuses. [...] Un beau jour de l'année 1907, je me fis une réflexion bien simple, en digne fils de Calino que je suis : puisqu'en somme le cinéma est la décomposition du mouvement en seize tranches pendant une seconde de temps, si, au lieu de cinématographier un personnage vivant en train, par exemple de se trémousser, je remplaçais à la prise de vue ce personnage par seize dessins fantaisistes représentant un être fantastique, fantasmagorique, ayant deux têtes, six bras, dix jambes, j'obtiendrais, à la projection du film, le même résultat » [...]. » (Citation tirée de : Maillet R., *Émile Cohl cinématographe, 1857-1938 : exposition commémorant le 50e anniversaire de la mort d'Émile Cohl, pionnier du cinéma d'animation français, du 2 novembre 1988, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1988, p. 12.*)

³⁴⁴ En tant que « cinématographe » (« animator », en anglais), Cohl a occupé tous les postes de production (tourner, écrire des scénarios, machiniste, mettre en scène, électricien). En tant qu'artiste, il est l'auteur du premier film de marionnettes, « Le tout petit Faust », en 1908-10; a fait de la photo, composé des monologues, des vaudevilles, des chansonnettes, de la caricature, de la bande dessinée; a été illusionniste en pratiquant la métamorphose de ses personnages, et, peu avant de faire du cinéma, de 1895 à 1900, il a été dessinateur sportif. Sur les détails de la carrière de Cohl, voir *Ibid.*, p. 11 et consulter l'ouvrage suivant : Courtet-Cohl P. et B. Génin, *Émile Cohl, l'inventeur du dessin animé*, préf. Isao Takahata, Sophia-Antipolis (Alpes-Maritimes), Omniscience, Publications universitaires romandes, 2008.

« Sonnet des sept nombres » de Cabaner; d'autre part : que Cohl a mis en images mouvantes ce que Cabaner a voulu montrer avec sa parodie de « Voyelles ».

Cabaner souligne en couleurs les mots désignant une couleur pour montrer qu'un texte est inséparable de sa matière; qu'il y a sous les yeux du lecteur non seulement un concept - le concept document -, mais aussi une chose – ce document que vous voyez. En faisant se côtoyer visible et lisible, il met en évidence, quelques années avant Cohl et par un procédé autre que celui de Rimbaud (par le document, que l'on peut résumer à la formule : *métatexte* + *matière*), une nouvelle façon de penser la signification – à la verticale : on a vu qu'on peut distinguer, depuis Lessing, entre verticalité du sens, ou *Neben-* (côte à côte), et horizontalité du sens, ou *Nachen-einander* (l'un à la suite de l'autre) – ainsi qu'un nouveau traitement du support inséparable de cette nouvelle manière de signifier.

Avec les fumistes, cela se matérialise avec le concept de *tableau démontable* de Cohl, qui utilise ce concept dès les années 1880³⁴⁵, bien avant les dernières manifestations du groupe des Incohérents (en 1893), les signes ne peuvent désormais être dits ni vrais ni faux; ils sont plutôt transformables en blocs de calcul – en blocs substituables, tant que n'arrive pas une parole ou un jugement pour arrêter la production de sens. En d'autres termes, tant que ce moment d'arrêt n'arrive pas, on peut « réserver la traduction » (Rimbaud). Les signes ne peuvent pas être « vrais » : il y a calcul, mais jamais contradiction; comme le dit le philosophe Wittgenstein, et l'auteur de « Voyelles »³⁴⁶ a très bien compris le principe, il ne peut y avoir idée d'une contradiction

³⁴⁵ Voir par exemple, dans *Emile Cohl, caricature, and film*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1990, p. 297, le feuillet légendé 306: « ‘Fantaisies,’ *Le Courrier Français*, September 13, 1885. »

³⁴⁶ Qui énonce d'abord (v. 1) une consigne, puis (v. 2) parle sans rien en dire des « naissances latentes » des voyelles; il écrit : « Je dirai quelque jour... » pour énumérer des défilés de parataxes, juxtapositions qui

(d'une *contra-dictio*, d'un dire qui soit retour sur un autre dire) que « là où nous faisons des énoncés », où apparaissent les règles du jeu³⁴⁷. Tout calcul étant non pas une énonciation mais une « application », « il n'y a pas de correction après coup. Ce que je peux, je le peux. Je ne peux pas faire que l'application ne se soit pas produite en disant : à proprement parler, ce n'était pas une application. », précise Wittgenstein, dont le commentaire peut servir à comprendre le conflit entre texte et image au cinéma, lorsque des images sont mises en mouvement.

L'idée d'un espace visuel pensable en blocs de calcul – sur un écran; ou, avec le feuillet zutique ou le sonnet de Cabaner : sur un texte devenu surface, accueillant autant la verticalité que l'horizontalité du sens – dépasse au départ la réception, qui s'est choisie comme objet de comparaison pour ses critiques de poèmes et recueils parnassiens (dont l'*Idole* de Mérat) et de diverses « fumisteries » (dont le sonnet « Voyelles ») l'art de la sculpture, et en particulier la métaphore du bas-relief³⁴⁸. Alors que pour les fumistes, l'art de la sculpture est le référent même d'une vision de l'art en dépérissement, comme la notion d'aura d'ailleurs : l'art comme sculpture ou œuvre d'art une, faite d'un seul bloc; bref : l'œuvre comme monument³⁴⁹.

Le cinéma d'animation de Cohl concrétise le travail de réappropriation des effets de l'aura dont parle Benjamin dans les années 1920-30, qui n'en est qu'à un état

semblent incohérentes (alors qu'elles sont des applications de la consigne), puis glose son poème dans *Une saison en enfer* en ne formulant pas les règles de son jeu avec les voyelles.

³⁴⁷ « En vérité, la chose se présente ainsi : le calcul *comme* calcul est irréprochable. Cela n'a pas de sens de parler de contradiction. Ce qu'on appelle une contradiction naît dès qu'on sort du calcul pour dire en prose : « Donc cette propriété vaut pour tous les nombres, mais le nombre 17 n'a pas cette propriété. » / Dans le calcul la contradiction ne peut absolument pas s'extérioriser. / [...] / L'idée de la contradiction – et à cela je tiens ferme – est la *contra-dictio*, et celle-ci ne peut *apparaître que dans le jeu Vrai-Faux*, donc seulement là où nous faisons des énoncés. / Ce qui veut dire : la contradiction peut seulement apparaître dans les *règles du jeu*. » (*Remarques philosophiques, op.cit.*, « Deuxième appendice / Non-contradiction », p. 306-308. C'est Wittgenstein qui souligne.)

³⁴⁸ Voir les extraits de la critique de Lepelletier sur Mérat (1869) cités lors du chapitre 4.

³⁴⁹ Vision qui était aussi celle banvillienne de la poésie : voir chapitre 3.

embryonnaire entre 1860 et 1890. Revenons sur la façon dont Cohl a relancé ce travail au-delà du moment fumiste.

Des Incohérents au cinéma incohérent de Cohl

Avec Rimbaud et d'autres fumistes rencontrés lors des quatrième et cinquième chapitres (Cabaner, Gill, Verlaine, Charles Cros et Nouveau), la poésie a montré qu'en détruisant l'aura, on crée un nouvel original; qu'au fond, la sculpture n'offre elle aussi qu'un effet d'original³⁵⁰, et que la notion d'original relève d'un savoir-faire que contient la poésie même, un savoir-faire dû à la puissance de rupture de la poésie. Car la poésie maîtrise les signes de la peinture également, et peut pour cette raison « élargir » le beau par le laid³⁵¹. Cette faculté d'élargissement, qui peut rendre vivant ce qui était mort, ou figé, et qui nous a amené à parler d'un dispositif de contre-kitsch, de combat du kitsch (qui sert à neutraliser des contraires) par une économie du rébus, est propre au document tel qu'il a été conçu lors du moment où le fumisme a émergé (années parisiennes 1860-80) – un texte dont les images, nécessairement « obscènes », suscitent les foudres de la censure impériale (surtout à l'époque du Second Empire, entre 1852 et 1870).

Le travail de réappropriation dont il est question a créé pour le XX^e siècle un spectateur prismatique, entraîné aux exercices fumistes – des exercices de déconditionnement par rapport à une vision de l'art comme monument : pour « casser le fil de l'analogie » (fil du raisonnement inductif de l'esprit médiéval, que Rabelais tourne

³⁵⁰ Cette expression, inspirée de la réflexion benjaminienne sur la reproductibilité de l'œuvre d'art, est nôtre.

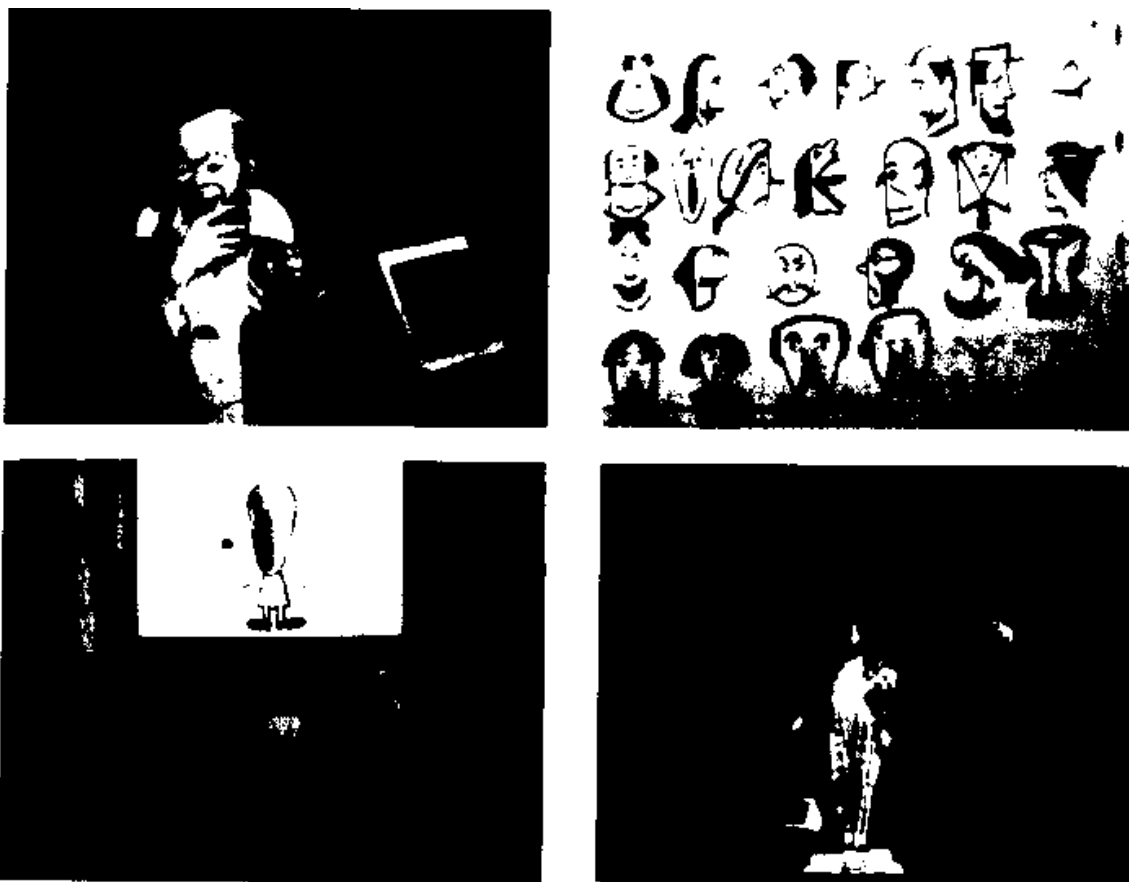
³⁵¹ Voir le passage du chapitre 5 sur Lessing et la façon dont la théorie du *Laocoön* s'applique au document tel que présenté par Gill dans *La Muse à Bibi* (1879).

en dérision avant Rimbaud et les autres fumistes), les fumistes ont montré qu'il existe des désignateurs « flasques », des désignateurs qui ne sont pas déterminés par des liens de causalité, et que la poésie, comme la caricature, peut « réserver » ou retarder la traduction du sens en empêchant les mots de s'harmoniser (par la rime) pour ainsi favoriser un flux perpétuel de la signification³⁵². Familiarisé à ces exercices (de défamiliarisation), le spectateur a pu s'ouvrir à un sens produit par épreuves perfectibles, modifiables, par « contre-épreuves » (Benjamin), bref par documents résultant, comme plusieurs documents photographiques et films, d'un montage (d'un *patchwork* qui ressemble à celui des feuillets zutiques).

Pour effectuer des montages *et éventuellement fabriquer des documents*, il faut parfois inventer des machines – avec le XX^e siècle, mais déjà depuis les années 1880, c'est l'ère de la technique et de la menace de l'original, des « machines à gloire » à la Villiers, machines à « standardiser » ce qui était considéré comme « unique » (Jensen; cité par Benjamin).

Parmi les œuvres de Cohl qui annoncent cette ère et rendent concrète tout en la transposant au cinéma la notion de document fumiste, mentionnons « Le Binettoscope », dont voici quelques scènes :

³⁵² Lire à ce propos les chapitres 3 et 4.



314. *Le Binettoscope* (cat. 47). 1910.

Ce film de 1910 met en valeur le binettoscope, une machine manipulée par un clown qui se sert d'un écran (comme les Zutistes se servaient du feuillet d'album) pour projeter des caricatures (appelées au XIX^e siècle « binettes ») qu'il métamorphose à l'aide d'une manivelle. Ces visages apparaissent sous la forme d'une parade, d'un défilé ininterrompu. Déjoué par cette parade, toute parade étant à la fois « exhibition » et « la défense qui prend les devants »³⁵³, le spectateur est incapable de retenir une image, il ne

³⁵³ « Le mot de *parade* peut designer à la fois l'ostentation de l'offrande, l'exhibition donatrice ou le triomphe de la prodigalité, l'ordre paradant du somptuaire et, d'autre part, l'autre part de ce qui pare, la protection, l'apotropaïque, la défense qui prend les devants. » (Derrida J., *Donner le temps I. La fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1991, p. 180.)

peut (littéralement) pas prendre la décision de fixer telle idée sur telle image. Voici comment le spécialiste de Cohl Donald Crafton décrit le binettoscope :

Instead of drawing, he [le clown] aims his machine at the screen behind him and turns the crank. There is a parade of constantly changing faces that culminates in the transformation of the letters of the alphabet one by one into twenty-six chattering caricatures. For the finale, the clown returns with the binettoscope under his arm and mounts a pedestal. On both sides, against the black background, huge grotesque animated faces materialize and grimace at him³⁵⁴.

La « progression » de la parade de binettes utilise l'écran – qui apparaît sur un écran, lui-même mis en abyme, dédoublé par un autre écran (« ... *the screen-within-a-screen...* ») – comme dispositif contre-kitsch, ou moyen de rendre vivant, d'insérer du vivant dans ce qui est mort, voire de créer pour un objet une vie indépendante du créateur (« ... *the caricatures have taken on life of their own...* »), le binettoscope devenant ainsi comparable au « Fantoscope » d'un certain Robertson, machine à vivifier (« *vivifying* ») des images en fantasmagories (« *fantasmagorical images* »; ou hallucinations, ou portraits-rébus, portraits-charges sous forme de rébus, ou jeux de devinette) d'êtres inexistantes :

There is an interesting progression. At first the images on the screen-within-a-screen are supposed to represent projected films, since they stop moving when the clown stops cranking. With each successive shot, the point of view shifts closer to the screen until we no longer actually see the clown or his projector. In the climactic scene the clown makes it clear that the caricatures have taken on life of their own because when he places the binettoscope at his feet the faces remain animated, larger than life. They even become aggressively hostile toward their creator. By summoning these animated beings into existence, the clown accomplishes with his binettoscope what Robertson claimed to have done with his Fantoscope, vivifying fantasmagorical images of nonexistent beings³⁵⁵.

³⁵⁴ *Emile Cohl, caricature, and film, op.cit.*, p. 302-303.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 303.

En faisant proliférer le sens à l'aide de supports visuels propageant de l'indécidable³⁵⁶, d'écrans qui, étant superposés ou juxtaposés, *favorisent les mouvements et métamorphoses, rendent la matière même de ce qu'ils projettent*, Émile Cohl crée un type d'images où l'on s'immerge avec la possibilité de les modifier. Dans « Le Binettoscope », cette immersion est rendue possible par la manipulation d'une manivelle (« *crank* »), alors que la figure du clown personnifie le spectateur en même temps que l'artiste (et l'auteur Emile Cohl), qui, avec l'arrivée du cinéma, art perfectionnant l'industrialisation de l'art et amenant l'annihilation de la notion d'aura, passe d'émetteur ou de critique de représentations – dans « Le Binettoscope », des binettes, ce qui était à l'origine des dessins – à un point « intermédiaire » dans une grande chaîne médiatique³⁵⁷.

Cette position de point intermédiaire coupé de toute possibilité d'établir un seul lien causal va de pair avec un point de vue anti-positiviste, qui ne voit pas la réalité comme finie, mesurée, ordonnée – « classée », dirait Jules Lévy, le patron des Incohérents. De même, ce point de vue va de pair avec l'idée de *grotesque démystificateur* théorisé par de Man à propos de Baudelaire³⁵⁸. Adopté par Rimbaud et les Incohérents, ce point de vue et ce grotesque se retrouvent dans la pratique de la caricature par Grandville. Comme l'écrivait Baudelaire dans « Quelques caricaturistes français » (1857), ce n'est pas pour ses dessins qu'on aime ou qu'on déteste Grandville

³⁵⁶ Nous tirons l'expression « propager de l'indécidable » de : Baudrillard J., *Le paroxyste indifférent. Entretiens avec Philippe Petit*, Paris, Grasset, « Le Livre de Poche / biblio essais », 1997, p. 59.

³⁵⁷ « Chacun est un point intermédiaire dans le circuit, ou dans cet anneau de Möbius de l'information. J'ai l'idée que toute cette machinerie virtuelle n'a pas pour dimension réelle l'information, la connaissance, ou la rencontre, mais une velléité de disparaître. Tout ce qui nous est offert par les nouvelles technologies, c'est un type d'images où l'on s'immerge avec la possibilité de les modifier. Comment peut-on penser qu'on puisse entrer dans une image vidéo pour en faire ce qu'on veut et qu'il y ait encore des faits, des événements, des valeurs qui puissent résister à cette immersion électronique? Tout passera dans ce véritable caisson d'isolation sensorielle que sont les écrans et les réseaux. » (*Ibid.*, p. 60.)

³⁵⁸ Voir la fin du chapitre 2.

(Rimbaud le détestait tout autant que Baudelaire), mais plutôt pour le « malaise » qu'il transmet à ses récepteurs :

Grandville a roulé pendant une grande partie de son existence sur l'idée générale de l'Analogie. C'est même par là qu'il a commencé : *Métamorphoses du jour* [...]. Mais il ne savait pas en tirer des conséquences justes; il cahotait comme une locomotive déraillée. Cet homme, avec un courage surhumain, a passé sa vie à refaire la création. Il la prenait dans ses mains, la tordait, la réarrangeait, l'expliquait, la commentait; et la nature se transformait en apocalypse. Il a mis le monde sans dessus dessous. Au fait, n'a-t-il pas composé un livre d'images qui s'appelle *Le Monde à l'envers* [Pichois : « Baudelaire pense sans doute à *Un autre monde* (1844)³⁵⁹. »]? Il y a des gens superficiels que Grandville divertit; quant à moi, il m'effraye. Car c'est à l'artiste malheureusement que je m'intéresse et non à ses dessins. Quand j'entre dans l'œuvre de Grandville, j'éprouve un certain malaise, comme dans un appartement où le désordre serait systématiquement organisé, où des corniches saugrenues s'appuieraient sur le plancher, où les tableaux se présenteraient déformés par des procédés d'opticien, où les objets se blesseraient obliquement par les angles, où les meubles se tiendraient les pieds en l'air, et où les tiroirs s'enfonceraient au lieu de sortir. Sans doute Grandville a fait de belles et bonnes choses, ses habitudes têtues et minutieuses le servant beaucoup; mais il n'avait pas de souplesse, et aussi n'a-t-il jamais su dessiner une femme. Or c'est par le côté fou de son talent que Grandville est important. Avant de mourir, il appliquait sa volonté, toujours opiniâtre, à noter sous une forme plastique la succession des rêves et des cauchemars, avec la précision d'un sténographe qui écrit le discours d'un orateur. L'artiste-Grandville voulait, oui, il voulait que le crayon expliquât la loi d'association des idées. Grandville est très comique; mais il est souvent un comique sans le savoir³⁶⁰.

Ainsi, Baudelaire reproche au caricaturiste Grandville son inconscience, « le côté fou de son talent » : ne sachant pas tirer les conséquences « justes » de ses analogies, Grandville ne sait donc pas « dessiner » (Baudelaire prend l'exemple général d'« une femme »). Alors que, pour les Incohérents et pour Cohl, ce n'est pas la justesse du dessin qui compte, mais plutôt ce qu'on peut faire de nouveau avec un crayon qui « explique » « la loi d'association des idées ». Ce nouveau est évoqué dans plusieurs caricatures de Cohl artiste incohérent :

³⁵⁹ Baudelaire/*Œuvres complètes, op.cit.*, II, « Notes », p. 1357.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 558-559.

- par l'idée de tableau démontable, qui est elle-même redevable du style *Salon caricatural* (à la Banville et Baudelaire, pour l'année 1845, et à la Gill, en 1868) et au procédé de transformation par séquences pouvant être prolongées indéfiniment (« *protracted indefinitely* »), ou cases à la façon des bandes dessinées (« *comic-strip format* »), que l'on retrouve dans un feuillet de l'*Album zutique*, à côté d'un « faux Coppée » de Rimbaud intitulé « J'occupais un wagon de troisième... »; selon Crafton, ce type d'effet sera le préféré de Cohl « *animator* » (ou « *filmmaker* ») :

His favorite, and most characteristic, animation effects were the metamorphosis sequences in which images coalesce briefly from moving lines, then decompose and reform themselves into another image. The idea obviously was an extension of the technique that Cohl had used in his nineteenth-century transformation comic strips, which had revived the basic formula established by Grandville. Even in these graphic works the logical relationships between the images before and after the transformation are often difficult to guess. How is an elephant like a photographer? The expected metaphorical relationship that would rationalize the juxtaposition does not exist. This ambiguity was compounded in the cinema when Cohl discovered, with obvious delight, that metamorphoses limited to a few panels in the comic-strip format could be protracted indefinitely in the movies³⁶¹.

- mais aussi, au moyen de dessins qui sont autant de « traductions au pied de la lettre » d'expressions métaphoriques formant des rébus qui font d'un dessin la traduction (ou l'explication imagée) d'un texte³⁶²; citons deux exemples célèbres (de 1886)³⁶³, le *Leader parlementaire* (*l'assemblée était suspendue à ses lèvres; il avait l'oreille de la Chambre*) :

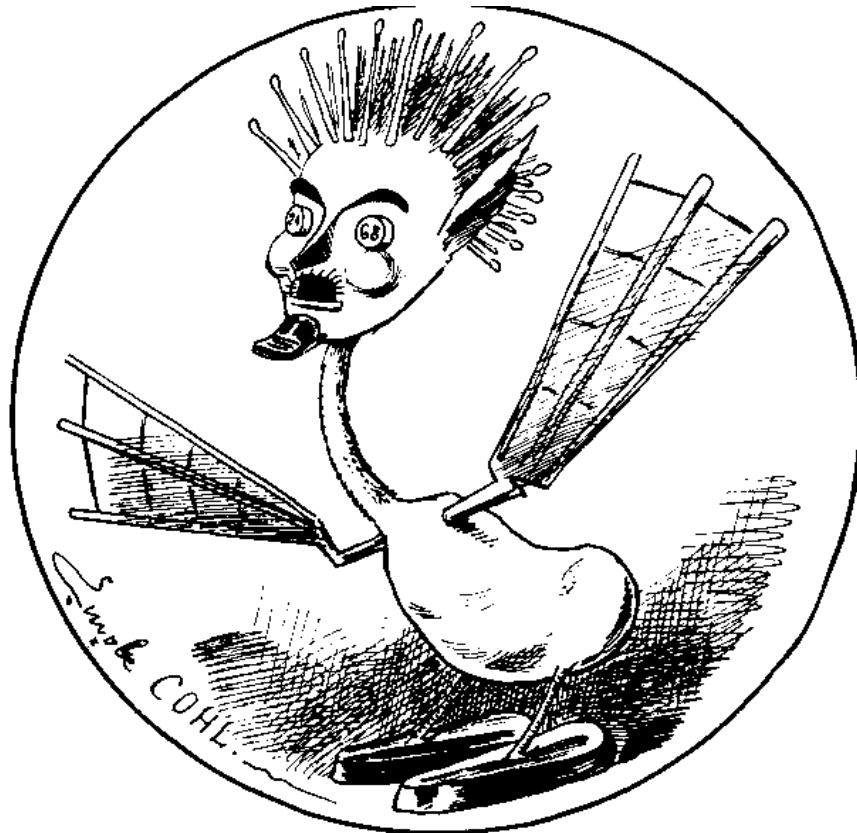
³⁶¹ *Emile Cohl, caricature, and film, op.cit.*, p. 297.

³⁶² Se faisant l'écho du chef des Incohérents, Jules Lévy, et selon un esprit semblable à celui du caricaturiste Grandville, le journaliste Jules Roques affirme, dans *Le Courrier français* du 12 mars 1885, que : « ... le dessin doit pouvoir noter par des traits et interpréter fidèlement tout ce que dit le texte. » (Citation tirée de : Charpin C., *Les Arts Incohérents (1882-1893), op.cit.*, p. 68. Pour une autre partie de la même citation, voir *supra*, chapitre 5, p. 162, note 287.)

³⁶³ *Ibid.*, p. 69-70.



Et L'abus des métaphores :



Émile Cohl - *L'abus des métaphores* (Cat. 1886, p. 74).

Cet assemblage monstrueux (rébus) est, selon Charpin³⁶⁴, « la reproduction des images communément employées pour décrire une physionomie », à savoir : « une tête carrée, des cheveux en baguettes de tambour, des yeux en boules de loto, une bouche en four à pain, des sourcils d'ébène, un front d'albâtre, un nez en pied de marmite, des oreilles de veau, un menton en galoche, un teint de pain d'épices, un cou de cygne, un postérieur de cheval de brasserie, des jambes de coq et des pieds en boîtes à violon ».

En illustrant le malaise causé par une dissonance entre le visible et le lisible, dissonance que Grandville avait déjà exploité avant eux à partir d'une vision « infantile »

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 70.

de l'art puisant principalement dans le jeu de mots³⁶⁵, l'artiste (et/comme le cinéaste) Cohl et les Incohérents, à l'instar des Zutistes mais plus directement tout en utilisant le même moyen (la caricature), veulent redonner vie au mode de signifier pictural. Dans un film daté de la même année que « Le binettoscope » (1910), *Le Peintre néo-impressionniste*, Cohl s'inspire du procédé du (tableau) monochrome de son collègue Alphonse Allais, « l'attrait pathologique du peintre [en compétition avec le photographe, davantage du côté de la Science que de l'Art] censé voir et traduire tout à travers une unique couleur³⁶⁶ », procédé qui rappelle le principe de composition des associations (ou la consigne du premier vers) apparaissant dans le sonnet « Voyelles »; on y retrouve une scène complètement coloriée en rouge (tous les objets représentés sont rouges) intitulée : « Une Toile qui représente un cardinal mangeant du homard aux tomates sur les bords de la Mer Rouge. »; une autre complètement coloriée en bleu intitulée : « Un petit poisson offrant des souvenirs à une lavandière bleuisant son linge sur la Côte d'Azur. »; une autre en jaune intitulée : « Des Chinois transportant du maïs sur la Rivière Jaune un jour d'été ensoleillé. », ainsi qu'une autre en vert, quant à elle intitulée : « Diable vert jouant

³⁶⁵ « The Incoherents often modeled their exhibition entries on the drawing style – or non-style – of children. In part this gesture constituted a further rejection of academic quality, and partly it was a genuine manifestation of fascination with the art of children, graffiti, and other “primitive” art forms that had been developing since mid-century. [...] Besides the iconoclastic aspects, Lévy [le chef des Incohérents] had emphasized the feeling of satisfaction obtained by these artists who “did not know how to draw.” A work like Cohl’s “Page de dessins trouvée dans la case d’un député” (Page of Drawings Found in a Deputy’s Case, fig. 272) is both an antibureaucratic political statement and simply an excuse to indulge in juvenile scribbling. Emile Cohl’s love of childish pastimes carried into the twentieth century when he found that youth-oriented periodicals were willing to pay for such contributions. *When he became a filmmaker, Cohl saw his new profession as the perfect opportunity to continue creating juvenilia. [...] Many of his films demonstrate the infantile regression that Cohl first associated with his art, then with cinema.* » (Emile Cohl, *caricature, and film*, op.cit., p. 273-275. Nous soulignons. Pour un propos semblable, voir *Id.*, *Before Mickey: the animated film: 1898-1928*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1982, p. 78.) Par ailleurs, comme les Incohérents et plusieurs journaux fin-de-siècle (dont *Le Mur*; voir Dull O.A., « From Rabelais to the Avant-Garde. Wordplays and Parody in the Wall-Journal *Le Mur* », dans *The Spirit of Montmartre*, op.cit., p. 199-241), Rimbaud aurait été l’auteur de « graffiti poétiques » (de 1872 inscrits sur le mur du café de Cluny, selon Verlaine, cité par Murphy, 1999). À ce propos, lire la section « Appendices » d’**Annexes 2**, p. v-vii.

³⁶⁶ Riout D., *La peinture monochrome*, Paris, Gallimard, « folio essais », 2006, p. 349.

au billard avec des pommes vertes tout en buvant de l'absinthe sur la pelouse. »³⁶⁷. Plusieurs films de Cohl des années 1910-20, dont ceux cités ci-dessous (*Les Chaussures matrimoniales*, *Un Drame chez la planche à chaussures*, *Un Drame chez les fantoches* et *Fantasmagorie*), s'inspirent de ce procédé (incohérent) d'ironisation d'une œuvre par un titre basé sur un jeu de mots, procédé qui, comme le fait remarquer Crafton, sert également à titre de « signature visuelle » (« *visual signature* »; c'est Crafton qui souligne) :

His two object animations, *Les Chaussures matrimoniales* (Matrimonial Shoes) and *Un Drame chez la planche à chaussures* (A Drama in the Shoe Rack), were inspired by the idiomatic expression “Il a trouvé chaussure à son pied” (He’s found a shoe that fits), meaning idiomatically that a man has found a good marital match. The significance of one scene in *Un Drame chez les fantoches* depends on a pun that might escape English-speaking viewers. Before the protagonist is put in jail, he is momentarily enclosed inside a salad basket – an image that visualizes “panier à salade,” the slang equivalent of “paddy wagon.” One of Cohl’s favorite jokes was to insert a paste pot in a corner of one of his drawings (cf. fig. 53). “Colle” is almost a homonym of “Cohl”, so the image is his *visual signature*. The appearance of the paste pot at the finale of *Fantasmagorie* should also be interpreted as Cohl’s punning Incoherent signature of the film³⁶⁸.

Une telle « signature » constitue l'un des procédés les plus évidents du dépérissement de l'aura en tant qu'impossibilité de redonner à l'œuvre son statut de monument (sculpture ou poème, chez les Parnassiens), ou de chose faite toute d'un bloc : tel objet utilisé dans tel film fait signe vers le spectateur pour lui indiquer qu'il y a eu traitement de la représentation, qu'il y a donc mécanisme, ou « truc » - ou, pour les

³⁶⁷ Nous avons traduit les titres à partir de Crafton (*Emile Cohl, caricature, and film, op.cit.*, p. 292, images 297 c., d. et e.; pour l'image rouge, nous avons tiré la traduction de : *Id., Before Mickey: the animated film: 1898-1928, op.cit.*, p. 79) : « “Little fish offering forget-me-nots to a lavender-seller blueing her linen on the Côte d'Azur” »; « “Chinese transporting corn on the Yellow River on a sunny summer day” »; « “[Green] devil playing billiards with green apples while drinking absinthe on the lawn” ».

³⁶⁸ *Emile Cohl, caricature, and film, op.cit.*, p. 295-296.

anglophones, plaisanterie ou (mauvais) « tour » à jouer à quelqu'un : il est question, pour Crafton, du « *mechanism of the trick* ».

Parmi les autres objets servant de signature, mentionnons le doigt (de l'artiste Cohl), par exemple celui-ci, qui apparaît pour pointer la tête (inexistante) d'un garçon de café dans le film intitulé *Le Rêve d'un garçon de café*³⁶⁹ :



Figure 32.

Cohl, *Le Rêve d'un garçon de café* (Gaumont, 1910).

Le motif du doigt, récurrent dans les films effectués autour de 1910, est complémentaire de la figure du clown incohérent du « Binettoscope » : au clown machiniste symbole de l'artiste et du spectateur à la merci des images et d'une

³⁶⁹ Notons que le garçon de café fait partie des thèmes et motifs fumistes : voir, dans l'*Album zutique*, « garçon de Café », un « faux Coppée » (dizain à la Coppée) de Germain Nouveau: **Annexes 1**, p. xx.

performance scénique dominée par des écrans (« *stage performance* »), se joint celle du « magicien » qui dévoile le mécanisme de ses « tours », au détriment de l'exactitude (ou du réalisme) des dessins; Crafton :

The familiar motif of the artist's hand viewed in closeup was also one of Cohl's favorites, and viewers often see him put his fingers into the field of the lens, as when he pokes the drunk in *Le Rêve d'un garçon de café* [...]. But, in contrast with these earlier lightning sketch-derived films, there is little sense of a stage performance. The drawings are foregrounded, rather than the artist as an actor. Cohl interjects his presence into the films not so much by means of his corporeal self as by his rigorously consistent style and unique aesthetic philosophy. It is as though the viewer's attention was being diverted from the magician, toward the mechanism of the trick³⁷⁰.

Ou plutôt – reprenons la dernière phrase de l'extrait ci-dessus : C'est comme si l'attention du spectateur avait été détournée depuis *ce que montre le doigt vers le doigt*. C'est à l'idiot – ou à l'imbécile pour Félicien Champsaur, romancier et théoricien du fumisme³⁷¹, qui est aussi un rieur, qui rit en regardant le doigt – qu'il faut se référer pour parler d'une philosophie fumiste³⁷².

³⁷⁰ *Before Mickey: the animated film: 1898-1928, op.cit.*, p. 87-88.

³⁷¹ Dans son roman à clefs *Dinah Samuel* (Paris, Ollendorf, 1882, p. 122), le fumiste Félicien Champsaur distingue le fumiste, qui « accepte les idées de l'imbécile », et « l'homme d'esprit » : « L'homme d'esprit peut se moquer d'un imbécile par une série de traits que celui-ci ne comprend pas toujours, tandis que le fumiste accepte les idées de l'imbécile et lui en fait donner la quintessence pour divertir la galerie. » Comme nous le fait remarquer Grojnowski, spécialiste du fumisme, cette distinction en amène une autre, entre « wit » et fumisme proprement dit : « Champsaur adopted as his own the group's generally accepted division between a "wit" and a "fumiste." Whereas the former made fun of idiots in terms that they were not always able to understand, "the fumiste accepts the ideas of the idiot" and expresses their quintessence. [...] A few years later, Goudeau [1888] paid homage to Sapeck, who had conceived of *fumisme* as "a kind of disdain for everything... an internal madness evidenced externally by countless buffoneries." [...] *Fumisme* experiments with a zero-degree humor that is at the opposite pole from "French gaiety." / The *fumiste* avoids discussions of ideas, he does not set up a specific target, he adopts a posture of withdrawal that makes all distinctions hazy, and he internalizes Universal Stupidity by postulating the illusory nature of values and of the Beautiful, whence his denial of the established order and of official hierarchies. From his point of view, which is that of the sage, the dandy, the observer, and the skeptic, everything has the same value, everything is one and the same thing. » (Grojnowski D., « Hydropathes and Company », dans *The Spirit of Montmartre...*, *op.cit.*, p. 104.)

³⁷² Il est question d'une philosophie, mais pas d'une esthétique, contrairement à ce que laisse entendre Crafton, qui écrit plus haut : « *aesthetic philosophy* ». Car le fumisme se servait des écoles littéraires en vogue et de leurs esthétiques pour s'en moquer à l'instar de la critique qui, n'ayant pas pris au sérieux le

En fait, l'idiot est le fumiste, le personnage conceptuel principal du fumisme comme le personnage conceptuel est pour Deleuze et Guattari l'agent de l'énonciation du philosophe, l'autre du Je³⁷³ – il est celui qui sait à la fois dresser et reconnaître la mise en scène de la mort de l'aura qui caractérise toute production fumiste.

Résultant d'une conscience de son inconscience d'idiot, ou de rieur, cette mise en scène est inséparable d'une attitude désacralisante face aux objets d'art ou de culte rendue emblématique par « l'Illustre Sapeck », le comédien Eugène Bataille (1853-1891), mieux connu sous le pseudonyme Sapeck. Né et mort presque en même temps que Rimbaud (1854-1891), Sapeck fut l'un des fumistes les plus célèbres de l'histoire littéraire française avec Alphonse Allais (1854-1905), auteur de monochromes³⁷⁴. Nous pouvons affirmer que, dans sa parodie (de 1887) de la Mona Lisa de Léonard de Vinci que voici (« «Mona Lisa with a Pipe» » / « Mona Lisa avec une pipe »), Sapeck se fait, comme

concept de « fumisterie » - raison pour laquelle il nous a fallu déterrer (il provenait d'un recueil poétique d'André Gill, artiste oublié) et réinventer le mot qui serait désormais plus fidèle à ce qu'est pour nous « la production de sens fumiste » : « document » -, l'a laissé se faire réduire à du « galimatias », un discours « inintelligible » parmi d'autres discours poétiques (voir le chapitre 2 de la présente thèse).

³⁷³ « Le personnage conceptuel n'est pas le représentant du philosophe, c'est même l'inverse: le philosophe est seulement l'enveloppe de son principal personnage conceptuel et de tous les autres, qui sont les intercesseurs, les véritables sujets de sa philosophie. Les personnages conceptuels sont les «hétéronymes» du philosophe, et le nom du philosophe, le simple pseudonyme de ses personnages. Je ne suis plus moi, mais une aptitude de la pensée à se voir et se développer à travers un plan qui me traverse en plusieurs endroits. Le personnage conceptuel n'a rien à voir avec une personnification abstraite, un symbole ou une allégorie, car il vit, il insiste. Le philosophe est l'idiosyncrasie de ses personnages conceptuels. C'est le destin du philosophe de devenir son ou ses personnages conceptuels, en même temps que ces personnages deviennent eux-mêmes autre chose que ce qu'ils sont historiquement, mythologiquement ou couramment (le Socrate de Platon, le Dionysos de Nietzsche, l'Idiot de Cuse). [...] Dans l'énonciation philosophique, on ne fait pas quelque chose en le disant, mais on fait le mouvement en le pensant, par l'intermédiaire d'un personnage conceptuel. *Aussi les personnages conceptuels sont-ils les vrais agents d'énonciation. Qui est Je?, c'est toujours une troisième personne* [c'est nous qui soulignons, notamment pour montrer la ressemblance avec la célèbre formule rimbaldienne « Je est un autre »]. » (Deleuze G. et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 2005, 1^{re} éd. 1991, p. 62-63.)

³⁷⁴ Sur les figures de Sapeck et d'Allais : Dubois J., « Allez Allais! », dans Popovic P. et É. Vigneault, *Les dérèglements de l'art*, Montréal, Les Presses de l'Université Laval, 2000, p. 95-110; Pakenham M., « L'illustre Sapeck », *Romantisme*, 75, 1992-I, 35-41; Defays J.-M., « Alphonse Allais : fumisterie littéraire », *Romantisme*, 75, 1992-I, p. 27-34; *Id.*, *Jeux et enjeux du texte comique : stratégies discursives chez Alphonse Allais*, Tübingen, M. Niemeyer, « Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie », 1992; *Id.*, *Le texte à rire : technique du secret et art de l'illusion chez Alphonse Allais*, Jyväskylä, University of Jyväskylä, 1994.

Cohl avec son doigt, magicien de l'aura – magicien qui montre la mort de l'œuvre monumentale, inimitable, idéale, en dessinant nonchalamment les « halos » (des halos « réels ») de l'Art et du Génie³⁷⁵ :



Fig. 174.
Eugène Sapeck (Sapeck),
"Mona Lisa with a Pipe," photorelief
illustration for Coquelic Cadeet, *Le Noir*,
(Paris: Paul Ollendorff, 1967), 5.
Schirnauel Paris.

105

Les magiciens Cohl et Sapeck évoquent le chirurgien et le cameraman de Benjamin, à l'ère de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art : contrairement au

³⁷⁵ *The Spirit of Montmartre, op.cit.*, p. 105. « In this way he [le fumiste] undermines artistic creations, by submitting them to harsh interrogation. Long before Marcel Duchamp profaned the *Mona Lisa*, Sapeck had given her a pipe with wreaths of smoke that mocked the halos of Art and Genius [Fig. 174]. [...] » (*Ibid.*, p. 104.)

mage, qui « guérit un malade par l'imposition des mains », qui ne pratique pas d'« intervention », le chirurgien, lui, « opère » en le malade (l'Art, l'art académique, pour les Zutistes et les Incohérents; pour ces derniers, l'art était une « névrose »³⁷⁶), et, « à l'instant décisif, renonce à s'installer en face du malade dans une relation d'homme à homme » - comme le cameraman, par opposition au peintre³⁷⁷. Selon Benjamin, les images obtenues sont fort différentes; et, pour nous, c'est cette différence qui fonde la vision de l'art du fumiste et celle à laquelle ce dernier s'oppose – l'image morcelée du cameraman, par opposition à l'image « globale », monumentale, ou idéale, du peintre :

Entre le peintre et le cameraman nous retrouvons le même rapport qu'entre le mage et le chirurgien. L'un observe, en peignant, une distance naturelle entre la réalité donnée et lui-même, le cameraman pénètre en profondeur dans la trame même du donné. Les images qu'ils obtiennent l'un et l'autre diffèrent à un point extraordinaire. Celle du peintre est globale, celle du cameraman se morcelle en un grand nombre de parties, qui se recomposent selon une loi nouvelle³⁷⁸.

Si le fumiste met en scène la mort de l'aura – la mort d'une vision unitaire, pure ou idéale de l'art - avec Cohl, Cohl n'est cependant ni le dernier fumiste, ni le dernier des artistes ayant vécu une tranche du XX^e siècle à avoir créé des documents fumistes...

Du sublime : Repenser l'incohérence pour repenser le document fumiste après Cohl

Cette différence nous amène à penser l'incohérence, ingrédient de base pour ce que nous avons appelé *le document fumiste* – et, du même coup, l'art des Incohérents et

³⁷⁶ On retrouve cette idée de Jules Lévy, chef des Incohérents, dans : Grojnowski D., « Une avant-garde sans avancée: les "Arts incohérents", 1882-1889 », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 40, nov. 1981, p. 73-86.

³⁷⁷ Benjamin W., « L'œuvre d'art (première version) », *op.cit.*, p. 99.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 99-100.

des fumistes qui se sont réclamés de ce concept sans le nommer (dont les Zutistes) – autrement que comme une simple « absence de liaison³⁷⁹ ». En pénétrant « en profondeur dans la trame même du donné », on ne se coupe pas de toute possibilité de liaison, on s'attaque à « altérer », ou miner, une « complémentarité réciproque », *la matière* de toute relation (causale ou non), bref, ce qui fait que tel mot, en littérature, ou telle couleur, en peinture, s'harmonise avec tel(le) autre (mot/couleur). L'incohérence rendue visible dans les peintures des Incohérents, puis dans les films d'Émile Cohl jusqu'en 1923³⁸⁰, évoque un procédé utilisé systématiquement par Rimbaud pour plusieurs poèmes (dont « Voyelles ») que le poète Paul Valéry « baptise » « l'explexe » :

Chez R(imbaud) c'est l'emploi (devenant vite systématique) de ce que je baptise l'explexe – modification du langage courant qui n'introduit aucune forme particulière mais qui altère, soit par substitutions, soit par juxtapositions (des propositions) la complémentarité réciproque des mots, laquelle est une – attente virtuelle –
Alors, à la « compréhension » doit se substituer la « résolution » d'une sorte de dissonance. [...] ³⁸¹

Comment peut-on « altérer » la « complémentarité réciproque » de mots et d'images?

Altérer veut dire « modifier », ou « devenir », mais pas « changer ». Une complémentarité qui, non pas affirme une distinction entre deux mots, mais qui soit « réciproque », qui favorise l'interpénétration des mots, *l'osmose*, abolirait toute notion de confusion et de cohérence ou d'incohérence, créerait des réactions en chaîne pour se sortir de l'enchaînement des causes et des effets – comme le clown Cohl avec son

³⁷⁹ Larousse P. (dir.) *Dictionnaire universel du XIXe siècle*, op.cit., 1874, t. 9, p. 622.

³⁸⁰ Dernière date recensée pour la filmographie de Cohl dressée pour l'année 2008 par son petit-fils Pierre Courtet-Cohl dans : *Émile Cohl. L'inventeur du dessin animé*, op.cit., p. 164-165.

³⁸¹ Paul Valéry (référence perdue) cité dans Murphy S., *Le Goût de la révolte. Polémique et caricature dans les vers de Rimbaud*, thèse de doctorat déjà citée, p. 164. Valéry cité tel quel par Murphy.

« Binettoscope », machine à métamorphoser ce qui permet de reconnaître tel visage ou portrait-charge ou tel élément de tel visage ou portrait-charge.

Détournant de l'intérieur le sens des mots et des images, les fumistes inventent, à la même époque que Lautréamont et un demi-siècle avant le surréaliste Desnos (dans les années 1920), la stratégie du « langage cuit ». Cette stratégie³⁸² consiste à « traque[r] les métaphores figées dont se nourrit inconsciemment la langue commune, pour, en les retournant, leur redonner leur valeur suggestive » au moyen de « télescopages » ou d'interpénétrations, de collisions de mots ou de particules de mot – que l'on pense à certains mots qui apparaissent dans « Voyelles », comparables de par leur étrangeté à certaines binettes du binettoscope de Cohl : « bombinent », « vibrements », « virides » et « strideurs ».

Pour ce faire, il ne faut pas avoir peur de « se perdre comme sujet », tel le je lyrique de « Voyelles », qui, tout en opérant une chirurgie dans les voyelles – il opère dans les voyelles sans dire leurs « naissances latentes » –, se perd dans les défilés de parataxes avant de resurgir à la toute fin (v. 14), signalé alors par un tiret qui joue le même rôle que le doigt de Cohl dans *Le Rêve d'un garçon de café*.

Ce rôle – qui est celui que joue la photographie, le rôle d'une « contre-épreuve », d'une épreuve qui vient rendre authentique des objets accumulés, objets dont la valeur semble égale – introduit l'œuvre (écrite ou filmée) à un degré supérieur de signification, signification que Crafton à propos des films de Cohl qualifie d'« *indexical* »; on peut ainsi en convenir qu'il y a, de Rimbaud à Cohl, une hiérarchie dans les méthodes de fabriquer des images et des mots – qu'il y a, comme l'ont montré les fumistes,

³⁸² Les prochaines citations proviennent de : M.-C. Dumas, dans Desnos R., M.-C. Dumas (éd.) *Œuvres / Desnos*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 166-167.

transformation magique en degrés supérieurs de signification certaines représentations « primitives » ou « infantiles » (ou « *crude* », dit Crafton)³⁸³, et que la distinction de Lessing entre signes poétiques et signes picturaux est fort pertinente pour une théorie du fumisme; qu'il est tout à fait juste de ne pas sous-estimer la force de rupture du laid, d'abord en poésie, lors des XVIII^e et XIX^e siècles, puis, depuis les cinq dernières années du XIX^e siècle, au cinéma.

Cette force de rupture, qui est élargissement du Beau, ou de l'esthétique, à des sensations peu communes, qui a été le moteur de ce que nous avons appelé *le contre-kitsch* (ce qui empêche le sens de se fixer définitivement) et qui engendre un mode d'expression par ellipses, fonde l'attitude de plusieurs avant-gardes du XX^e siècle face au sens, notamment la situationniste, dirigée par Guy Debord. Cette attitude consiste à cultiver une « indifférence » toute lauréatmontienne quant à un original « vidé de sens et oublié », le détournement est alors quelque chose de tout à fait légitime, afin de « rendre un certain sublime ». Dans le *Mode d'emploi du détournement*, où il donne une nouvelle formule à ce que nous appelons (depuis André Gill) *un document fumiste*, Debord écrit qu'il faut « ... concevoir un stade parodique-sérieux où l'accumulation d'éléments détournés (...), marquant (...) notre indifférence pour un original vidé de sens et oublié, s'emploierait à rendre un certain sublime³⁸⁴. »

Depuis Longin³⁸⁵, le sublime est conçu comme une force de renversement qui *dissocie* expression et sens – qui ouvre donc la réception au double du texte qui constitue toute production fumiste en tant que document : sa matière. En effet, le sublime³⁸⁶

³⁸³ *Emile Cohl, caricature, and film, op.cit.*, p. 304-305.

³⁸⁴ Debord G., *Guy Debord/Œuvres*, Jean-Louis Rançon (éd.), Alice Debord (coll.), préf. et intro. Vincent Kaufmann, Paris, Gallimard, « Quarto », 2006, p. 14.

³⁸⁵ Auteur putatif - et non avéré – du traité *Du sublime*.

... donne au Discours une certaine vigueur noble, une force invincible qui enlève l'âme de quiconque nous écoute. (...) Quand le Sublime vient à éclater où il faut, il renverse tout comme une foudre, et présente d'abord toutes les forces de l'Orateur ramassées ensemble³⁸⁷.

Ainsi, avec la notion de sublime – notion intéressante en ce qu'elle transcende les théories des avant-gardes, et nous permet de projeter la notion de document fumiste jusqu'à l'époque actuelle, époque de nombreux et incessants hommages ou tributs³⁸⁸ à certains auteurs ou groupes de musique –, on évite d'« égaler » et d'« aplanir » « toutes choses » au moyen des liaisons (logiques)³⁸⁹. Force de renversement, mais aussi, de retardement de la péroraison (partie conclusive de tout discours)³⁹⁰, le sublime, à l'instar du cinéma « binettoscopique » de Cohl, rend illogiques les liaisons et « flasques » les principaux éléments de production de sens – les désignateurs, ou noms, en littérature; les images, en cinéma – que certains esprits positifs (dont le philosophe Kripke) conçoivent comme « rigides ».

Le sublime est aussi et surtout une force qui permet d'actualiser une production de sens fumiste en tant que document ou production de sens flottant de deux façons :
1- d'une part, en échappant à une instance kitsch, c'est-à-dire : une instance de jugement, qui censure pour arrêter le sens à partir d'un jugement définitif et retire ainsi à la vue du

³⁸⁶ En cela il colle très bien avec l'idée rimbaldienne (voir la lettre du 15 mai 1871 à Demeny) d'un langage qui serait « de l'âme pour l'âme », qui « accroche » et « tire » la pensée par de la pensée, et avec le principe selon lequel « Je est *un* autre » qui ne provient pas de « moi ».

³⁸⁷ Longin, *Du sublime*, Rivages, « Petite Bibliothèque », 1991. Citation tirée de : Ciret Y. *et al.*, *Figures de la négation : avant-gardes du dépassement de l'art*, Paris, Paris-Musées; Saint-Étienne, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole, 2004, p. 13-14.

³⁸⁸ De l'anglais « *tribute to* » (Pink Floyd, Yes, entre autres groupes musicaux qui ont fait l'objet de spectacles-hommages).

³⁸⁹ « En égalant et aplanissant ainsi toutes choses par le moyen des liaisons, (...) vous tomberez dans une petite afféterie de langage, qui n'aura ni pointe ni aiguillon, et toute la force de votre discours s'éteindra aussitôt d'elle-même. » (Longin, *Du sublime*, XVII, cité dans *Ibid.*, p. 14.)

³⁹⁰ Invoquée par Coppée et Étienne au sujet du sonnet « Voyelles », jugé discours inintelligible par la plupart des critiques du sonnet.

lecteur *la matière* qui fait d'une œuvre *un texte plus sa matière*, un *document*, cela même qui constitue l'aspect flottant de toute production de sens, aspect dont étaient conscients les lettristes, de proches parents des situationnistes³⁹¹; 2- d'autre part, en permettant à certaines avant-gardes artistiques et politiques du XX^e siècle (dont la situationniste et la lettriste) de se réapproprier la verticalité – et non plus seulement d'obéir aveuglément à une horizontalité logique – du sens (postulée, au XVIII^e siècle par Lessing et exploitée durant la seconde moitié du XIX^e par les Zutistes et les Incohérents, entre autres groupes fumistes³⁹²) pour ainsi perpétuer l'œuvre de destruction fumiste de la notion d'aura.

Ouverture

a) D'un contrat de lecture schizophrénique

Cette œuvre de destruction repose sur un postulat : le document fumiste est un document qui peut être qualifié de clinique : on lit, on étudie, toujours un texte malade, sur lequel on doit intervenir afin de le guérir de son chancre – dans le cas présent, l'idéal, qui se traduit en kitsch. Il est question ici du kitsch en tant que force de neutralisation du sensorium humain. Cette force nivelle les sens, annule la raison par l'induction de lois ou de principes au profit d'un moi ou sujet lyrique centralisé, qui, contrairement au poète ironiste exemplaire de Rimbaud, Baudelaire, ne connaît jamais la vaporisation nécessaire au dédoublement. Le dédoublement de soi est nécessaire pour rendre le poète à la fois

³⁹¹ Lire à ce propos (notamment) *Figures de la négation : avant-gardes du dépassement de l'art*, *op.cit.*

³⁹² Nous aurions pu traiter de l'apport des Hydropathes, par exemple, mais l'essentiel de notre propos résidait dans les productions zutistes et incohérentes.

artiste et critique et mettre en scène la vision fumiste de l'œuvre d'art, vision que nous qualifions de schizophrénique.

Dans « Voyelles », que nous lisons avec la section d'*Une saison en enfer* intitulée « Délires II. Alchimie du verbe », le locuteur met en scène cette vision de l'œuvre d'art de la façon suivante : comme l'indique le titre de la section du livre de Rimbaud, cette vision est un « délire »; elle consiste en une association libre considérée convaincante par celui qui voit. Cette association est prise par le « voyant », moi ou sujet lyrique vaporisé, pour une mise en rapport de faits surprenants qui sont autant d'éléments nécessaires dans l'instant où il perçoit ces faits : au lieu d'imiter des objets pour les représenter, il se rend identique à ces objets et se conforme au contenu hallucinatoire qu'il leur attribue. C'est en ce sens que « Voyelles » est pour nous comme pour Umberto Eco un « métatexte », un texte qui montre les manigances des objets qui forment un texte et qui font du lecteur une « victime » de ce texte.

Au lieu de diriger le lecteur vers un point ou une identité clair en fonction d'un modèle qu'il suit, le locuteur « voyant », qui ne peut encore rien dire, demeure dans un état de contemplation, passif comme un personnage de récit fantastique pour mimer l'impuissance de son lecteur, qui est en fait sa dupe (Barthes; Baudelaire). Mimant cette impuissance ou cette passivité, il use d'un *grotesque démystificateur* : il fait rire, pousse son lecteur dans les bras d'un moi orgueilleux ou contemplateur en guise de locuteur; de cette façon, il fait méconnaître les objets du texte, mais c'est pour projeter sur lui ses fantasmes, le rendre encore plus inconscient des manigances des objets du texte, alors que lui-même, désinvolte, s'en dégage de plus en plus.

Ces fantasmes, ou représentations imaginaires, demeurent impossibles à représenter, car, pour être représentable, toute représentation devrait exclure ce qui inspire le dégoût, l'irreprésentable. L'outil de cette exclusion est la parole, supposée ordonner le visible³⁹³, mais que le locuteur suspend au deuxième vers (« Je dirai quelque jour vos naissances latentes : »). Ainsi, le lecteur est forcé de se laisser aller au gré des défilés d'objets désordonnés, tantôt aimés tantôt haïs par le locuteur contemplateur qui allie couleurs et sentiments selon un cratylysme inhérent à la doctrine de l'audition colorée (Voivenel, 1908), comme on aime ou hait une personne, une identité, un interlocuteur incarné.

Le quatrième chapitre de notre thèse démontre que ce type de lecture rappelle le mode d'expression révolutionnaire implicite et l'économie des caricatures républicaines du caricaturiste et poète zutiste et incohérent André Gill, une économie du rébus : on fait deviner, par l'écriture et l'image simultanément, des identités. Nous avons pris l'exemple du melon intitulé « M. X...? » et du juriconsulte qui voulait pouvoir déduire un jugement des sous-entendus mis en dessin par Gill, alors surnommé le « d'Artagnan du crayon ».

Le comportement schizophrénique du locuteur de « Voyelles » face à l'œuvre d'art remet en question la conception monumentale de l'œuvre d'art des parnassiens formulée par le poète parnassien Théodore de Banville dans son *Petit traité de poésie française* (1870-72), que nous avons explorée lors de notre troisième chapitre, et qu'a défendue, en 1893, dans une ballade « pour défendre la doctrine des poètes Parnassiens », le poète François Coppée.

³⁹³ Voir Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

En affirmant que, dans son sonnet déplorable, Rimbaud « Veut que les lettres O, E, I / Forment le drapeau tricolore », et que, pour cette raison, il ressemble au « décadent » qui « pérore » « En vain », Coppée met le doigt sur le défi qu'adresse le fumiste à son contemporain avec ses « documents » (terme de Gill, *La muse à Bibi*, 1879) : à vos monuments, discours éternels d'académiciens puisant à la mythologie, désaffectés, « impassibles », « galimatias » très sérieux, nous opposons nos propres galimatias, des ruines, celles qui nous restent des communards, nos *documents*, qui eux revalorisent le contenu sensible refoulé par ces monuments, la matière. D'où la mise en valeur par Rimbaud des couleurs des voyelles.

Le fumiste oppose aux monuments parnassiens des documents, car, pour lui, en particulier pour les Incohérents et leur chef, Jules Lévy, l'art n'a pas de limites claires, établies – il est une « névrose », une hallucination, un état durant lequel on croit à l'objet imaginaire jusqu'à chacune de ses composantes (voir Brière de Boismont, 1851), une maladie des nerfs qui garde le névrotique conscient de son état trouble. Les journaux des années 1880 attribuent cette maladie aux « fumisteries » des décadents, qui furent raillés à l'aide de la figure d'Adoré Floupette et de celle de son avatar du *Figaro* « le décadenticulet », retranché de la vie et de la mort, qui « n'exprime rien ».

Les derniers chapitres de notre thèse ont voulu montrer que de cette névrose ou de cette folie inhérente au fumisme a émergé tout un pan de la production artistique du XX^e siècle, que le XX^e siècle hérite de la névrose fumiste, et que cette névrose, annoncée par les zutistes et perpétuée par les Incohérents, dont Émile Cohl, a été productive.

b) Pourquoi il y a production d'un nouvel esprit littéraire grâce au fumisme

La productivité de la névrose fumiste repose sur la réappropriation des effets de l'aura au moyen d'une économie du rébus.

Le rébus repose sur le plaisir de l'image imprimée, le plaisir de séparer l'œuvre de son aura et d'ainsi rendre l'œuvre présente partout et modifiable à volonté – dans la même suite d'idées, le poète Paul Valéry parlera, au siècle suivant, en 1928, de « l'ubiquité » des œuvres d'art. Imprimés, les symboles qui composent toute œuvre deviennent manipulables – des allégories « insidieuses » aux yeux des autorités impériales des années 1860-70 surtout, des corps vidés de leur aura qui les faisait des monuments, des moules disponibles pour rendre les « actualités » du peuple sous forme de portraits-charges et d'hypotyposes qui sont autant de radiographies d'un esprit ou d'une nation malade.

Il y a une économie du rébus (Céard & Margolin 1986) en ce que le message n'est plus situé, comme c'est le cas dans une charade, d'un seul côté, celui du texte, l'image s'y subordonnant, légitimant ainsi un texte appris par cœur auquel on croit comme l'halluciné croit à l'objet imaginaire qu'il voit – dans le présent, mais, comme le montre Rimbaud avec son « Alchimie du verbe », un présent fugitif, magique, utopique, ou encore, moderne comme la tradition baudelairienne de la modernité : un présent qui contient sa propre antiquité et qui peut être nié, effacé aussitôt. Avec l'*Album zutique*, notre document fumiste exemplaire, il a été question de « montage » (Harismendy-Lony) et de « contre-épreuve » (Benjamin), ou d'épreuve perfectible à volonté. On crée alors un nouvel original.

On pourrait résumer l'économie fumiste ainsi : texte plus matière, ou texte devenu légende, ou subordonné à la matière, au flux des perceptions, à une temporalité a-critique, de compréhension, d'avant le jugement.

Cette subordination provoque une métamorphose de la lecture, qui passe d'horizontale à verticale : la parole est devenue indépendante de la narration. Cette métamorphose de la lecture assure la « réserve » ou le retardement de « la traduction » du message en un signifié transcendantal – outre « Je réservais la traduction », le fumiste exemplaire Rimbaud a écrit, toujours à l'époque de la *Saison en enfer* : « J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens ».

Cette métamorphose crée ce que nous avons appelé (avec Duvignaud) le « contre-kitsch », un dispositif empêchant le règne du kitsch par la neutralisation des contradictions, de la merde, du laid, au profit d'un monument qui serait un tout intouchable, un idéal dont on ne peut toucher ni retoucher aucune partie, à partir duquel un esprit littéraire positiviste à la Voivenel et Rabier pourrait induire des principes, des méthodes ou des théories.

Pour le fumiste, comme elle n'est pas un bloc de sensations inaltérables, l'œuvre d'art est détachable de ce qui la rend unique – son aura ou ce que le Baudelaire du *Spleen de Paris* appelle « l'auréole » du poète.

Pour résumer la dynamique conceptuelle de la présente thèse :

- le concept de fumisme mène à la déchéance du concept d'aura, lui-même lié au concept de monument, au moyen du concept de document;

- le document en tant que document « clinique » (Nordmann, sur Taine), intervention sur un ou des objets malades, est le prisme ou le modèle à travers lequel il faut lire tout texte fumiste;
- un monument n'est qu'un ensemble d'effets que fait tenir ensemble une aura, qui se résume bien souvent à des procédures de légitimation culturelle et que peut miner tout imprimé comme tout document fumiste, que ce document soit imprimé (un journal ou une revue) ou non (comme l'*Album zutique*);
- un document fumiste existe parce qu'un virus schizophrénique est caché dans les œuvres d'art et qu'il n'en tient qu'à nous de le dégager ou de le laisser ronger l'Art, qui en réalité est malade (voir le « Caf'conc' des gougnottes »).
- Voilà pourquoi on peut dire qu'une œuvre est infiniment altérable, et que, comme l'ont laissé entendre les Incohérents, l'œuvre obscène, bref tout ce qui est image, qui fait dévier la prose, vaut bien l'œuvre dite sérieuse, quant à elle légitimée par les autorités.

Détachable de son aura, le document fumiste obéit à une philosophie sceptique bien de son temps, au lendemain de la défaite de Napoléon III à Sedan, en septembre 1870 : il n'y a aucune vérité établie en ce monde en pleine transition culturelle, et donc aucune autorité. Cette absence d'autorité est à la base du contrat de lecture schizophrénique des fumistes.

En l'absence d'autorité, s'est créé, à Paris, dès le début des années 1870 avec l'*Album zutique*, un « carnaval sans fête³⁹⁴ » (Bakhtine/Popovic) : on régénère la littérature en l'absence du roi qui l'avait évacuée, entre fous ou exclus. On se défend, notamment dans la *Renaissance littéraire et artistique* (1872-74; voir la thèse de M. Pakenham, 1995), en affirmant qu'on ne fait partie ni d'une « secte », ni d'un « cénacle », ni d'une « coterie ». Mais cette régénération s'effectue en périphérie de la notion d'autorité littéraire, car il n'y a pas d'autorité littéraire nouvelle. Il y a Hugo l'exilé revenu quelques années après la Commune. Mais, comme le remarquent les Charles Cros, Hugo symbolise 1830, les cénacles romantiques, ce que les Parnassiens du premier *Parnassiculet contemporain* (1866) appelle « le Carnaval romantique », carnaval « clos » depuis les années 1840, alors que se sont créées de nouvelles sociabilités non sérieuses comme le café ou le forum (Hydropathes et autres « clubs » durant les années 1870-80).

N'incarnant pas la personne de l'autorité, puisqu'il n'y en a pas de réelle, de tangible, de nommable, le discours fumiste, en particulier le discours zutiste, fortement connoté d'homosexualité, est un discours ouvert. Ce discours est ouvert au sens où il n'accueille pas que les amis; il accueille également les ennemis de l'intérieur, qui incarnent alors chacun leur tour le chancre ou le virus schizophrénique caché dans les œuvres d'art et qui pousse tout fumiste à miner les effets de l'aura de tel auteur : les Parnassiens Mérat, Coppée, Daudet, notamment.

Cette ouverture remet en question l'identité du groupe et des textes, dont beaucoup sont la cible de stratégies journalistiques perverses : par exemple, les personnages mythologiques et les allégories pour désigner des contemporains

³⁹⁴ Cette expression, inspirée des travaux de Mikhaïl Bakhtine, nous a été donnée en septembre 2007 par M. Pierre Popovic, professeur au département des littératures de langue française de l'Université de Montréal.

parnassiens, de fausses signatures et des aveux de canular signalés par le message « pour cop. conf. » (pour copie conforme : renvoi à tel nom, Valade, par exemple).

Cette remise en question identitaire, dont le corollaire est l'invalidation du concept d'aura, est inséparable tout autant du traitement du support que de la conception du langage à la base du contrat de lecture fumiste; c'est d'ailleurs le fil conducteur qui a parcouru la présente thèse, de l'introduction à la conclusion :

Lorsque les mots sont des blocs, les images encombrantes et les idées partiellement contenues par les mots, bref, lorsque le langage est considéré comme un « symbolisme imparfait » (Voivenel), et lorsque le support peut être soit une feuille de papier, une toile ou un écran, et que les signes ne sont pas égaux en capacité de signifier, lorsque par exemple la poésie est capable d'élargir le Beau par le laid et de s'assimiler les signes de la peinture (Lessing), on ne peut conclure à un sens unique; on péroré nécessairement « en vain », car on n'a rien à prouver.

La critique a trop longtemps voulu enfermer le fumisme dans une rhétorique aristotélécienne de la « suffisance » et du « vraisemblable »³⁹⁵. Selon cette conception, non seulement celle d'un Étienne mais aussi celle d'un Grojnowski, le fumisme correspondrait à une littérature d'initiés, alors que l'économie qui le fait fonctionner exige la liberté de la conjecture et crée une multiplicité de sens.

Pour nous, il est grand temps de reconnaître le travail de perfectionnement du sensorium humain par les fumistes. Le sonnet « Voyelles » dresse les bases du cinéma de

³⁹⁵ Voir à ce propos Carlo Michelstaedter, *La persuasion et la rhétorique*, trad. de l'it. par Marilène Raiola, Paris, Éditions de l'Éclat, 1998; *id.*, *Appendices critiques à La persuasion et la rhétorique*, trad. par Tatiana Cescutti, Combas, Éditions de l'Éclat, 1994.

Cohl, et Cohl, élève de Gill, a donné la formule du cinéma tel qu'il se fait encore aujourd'hui. Plusieurs auteurs demeurent inconnus, et plusieurs recherches, que ce soit en littérature comparée, en littératures de langue française ou en recherches intermédiaires, sont cachées dans ce qui est déjà écrit. *Les arts seront fumistes ou ne seront pas.*

Bibliographie

A) Sur le fumisme

Apprenti du Père Duchêne, *Deuxième confession de l'apprenti du Père Duchêne, ou, Le procureur-fumiste : suite des heureux effets de la Révolution*, Paris, De l'imprimerie des Patriotes, au dépens des Robins, 1790.

Auschitzky D., *Le cocher fumiste*, Paris, J. Bricon, 1894.

Bienvenu J., « Ce qu'on dit aux poètes à propos de Rimes », in *Vies et poétiques de Rimbaud*, M. Matucci (prés.), S. Murphy (dir.), G. Martin et A. Tourneux (coll.), Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, 16-19 septembre 2004, *Parade sauvage*, Colloque n° 5, 2005, p. 247-272.

Blémont É. (éd.), *La Renaissance littéraire et artistique*, Paris, Lachaud, (27 avril) 1872 - (3 mai) 1874.

Cate Ph. D. et M. Shaw (éd.) *The spirit of Montmartre : cabarets, humor, and the avant-garde, 1875-1905*, New Brunswick, N.J., Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 1996.

Céard J. et J.-C. Margolin, *Rébus de la Renaissance : des images qui parlent*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986.

Champsaur F., *Dinah Samuel*, prés. J. de Palacio, Paris, Séguier, 1999. (1^{re} éd. : Paris : Ollendorf, 1882.)

Charpin C., *Les Arts Incohérents (1882-1893)*, préf. François Caradec, Paris, Éditions Syros Alternatives, 1990.

_____ et L. Abélès (réd. du catalogue), *Arts incohérents, académie du dérisoire*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1992.

Chevé E., *La routine et le bon sens ou Les Conservatoires et la méthode Galin-Paris Chevé; lettres sur la musique*, Paris, Chez l'auteur, 1852.

Collectif, *Le Parnassiculet contemporain. Recueil de vers nouveaux*, précédé de *L'Hôtel du Dragon-Bleu* et orné d'une très étrange eau-forte, Paris, J. Lemer, 1872. Deuxième édition augmentée de neuf pièces inédites non moins surprenantes que les premières attribuées aux mêmes auteurs et découvertes après leur mort. 1^{re} éd. : 1866; rééd. Plein Chant, 1993.

Collectif, *Parnasse contemporain : recueil de vers nouveaux*, Paris, Lemerre, 3 v. (1866; 1869-1871; 1876).

Collectif, P. Pia (intro., comm. et notes), *Album zutique*, Paris, Jean-Jacques Pauvert et le Cercle du livre précieux, 1961. Rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1981.

Coppée F., « Ballade pour défendre la doctrine des poètes Parnassiens » (janvier 1892), in *Id.*, *Sonnets intimes et Poèmes inédits*, Paris, Alphonse Lemerre, s.d., vol. 3, p. 315-316. Rééd. dans les *Annales littéraires*, le 15 mars 1893.

Courtet-Cohl P. et Bernard Génin, *Émile Cohl, l'inventeur du dessin animé*, préf. Isao Takahata, Sophia-Antipolis (Alpes-Maritimes), Omniscience, Publications universitaires romandes, 2008. 2 DVD inclus.

Crafton D., *Before Mickey: the animated film: 1898-1928*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1982.

- _____., *Emile Cohl, caricature, and film*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1990.
- Cros C. (éd.), N. de Villard *et al.*, *Revue du Monde nouveau*, Paris : s.n., 1^{er} mars-1^{er} mai 1874.
- Defays J.-M., « Alphonse Allais : fumisterie littéraire », *Romantisme*, 75, 1992-I, p. 27-34.
- _____., *Jeux et enjeux du texte comique : stratégies discursives chez Alphonse Allais*, Tübingen, M. Niemeyer, « Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie », 1992.
- _____., *Le texte à rire : technique du secret et art de l'illusion chez Alphonse Allais*, Jyväskylä, University of Jyväskylä, 1994.
- D'Hervilly E., « Tristapatte, le musicien des sourds » (« Le Roman-feuilleton de Mme Guignollette »), *Le Diogène Dimanche*, 28 septembre 1862.
- Dubois J., « Allez Allais! », in Popovic P. et É. Vigneault, *Les dérèglements de l'art*, Montréal, Les Presses de l'Université Laval, 2000, p. 95-110.
- Emond P., *La danse du fumiste*, Bruxelles, Antoine, 1977, 1^{re} éd.
- Étiemble R., *Le mythe de Rimbaud. Structure du mythe*, Paris, Gallimard, 1961.
- Fragérolle G., « Le Fumisme », *L'Hydropathe*, 12 mai 1880.
- Gill A., *La Lune rousse*. Paris, s.n., 1876-1879.
- _____., *La muse à Bibi*, Paris, Marpon et Flammarion, 1879. Aussi publié sous pseudonyme : Comtesse de Rottenville, *L'art de se conduire dans la société des pauvres bougres*, Paris, Librairie des Abrutis, 1879 (partie de la première édition de *La muse à Bibi*).

_____.; Tillier B. (éd.), *Mémoires et correspondances d'un caricaturiste*, Seyssel, Champ Vallon, « Dix-neuvième », 2006.

Grojnowski D., *Aux commencements du rire moderne : l'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997.

_____ et B. Sarrazin, *L'Esprit fumiste et les rires fin-de-siècle*, Paris, José Corti, 1990.

_____, « Laforgue fumiste : l'esprit de cabaret », *Romantisme*, 64, 1989-II, p. 5-15.

_____, « Une avant-garde sans avancée: les "Arts incohérents", 1882-1889 », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 40, nov. 1981, p. 73-86.

Guiraud, P., *Le jargon de Villon, ou, Le gai savoir de la Coquille*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des idées», 1968.

Harismendy-Lony S., *De Nina de Villard au Cercle Zutique : violence et représentation*, Santa Barbara, University of California, thèse de doctorat, June 1995.

Laforgue J., *Mélanges posthumes : Pensées et paradoxes – Pierrot fumiste – Notes sur la femme – L'art impressionniste – L'art en Allemagne – Lettres*, Paris, Mercure de France, 1919.

Lefrère J.-J., *Arthur Rimbaud*, Paris, Fayard, 2001.

_____, *Rimbaud le disparu*, Paris, Buchet/Chastel, 2004.

_____ et M. Pakenham, *Cabaner, poète au piano*, Paris, L'Échoppe, 1994.

Lepelletier E., « La Vie parisienne », *Nain jaune*, 29 juillet 1869.

Louÿs P., *Paroles de Verlaine*, Paris, L'Échoppe, 1993.

Maillet R., *Émile Cohl cinématographe, 1857-1938 : exposition commémorant le 50^e anniversaire de la mort d'Émile Cohl, pionnier du cinéma d'animation français, du 2 novembre au 11 décembre 1988*, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1988.

Morrisette B., *La bataille Rimbaud : l'affaire de La chasse spirituelle*, Paris, Nizet, 1959.

Murphy S., *Le Goût de la révolte. Polémique et caricature dans les vers de Rimbaud*, Kent, University of Kent, thèse de doctorat, 1986.

_____, *Marges du premier Verlaine*, Paris, Champion, 2003.

_____, *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Champion, 2004.

Pakenham M., « L'illustre Sapeck », *Romantisme*, 75, 1992-I, p. 35-41.

_____, *Une revue d'avant-garde au lendemain de 1870 : La Renaissance littéraire et artistique*, Paris, Université Paris-IV, thèse de doctorat, 1995.

Polo F. (dir.) *La Lune*, Paris, 1865-1868.

_____, (dir.; m. en 1874), *L'Éclipse*, Paris, 1868-1876.

Proteau G., *Les cent sonnets d'un fumiste. Rimes brutales, joviales et sociales. Avec préf.*, Paris, Chez l'auteur, 1887.

Régeamey F., *Verlaine dessinateur*, Paris, H. Floury, 1896.

Rimbaud A., A. Adam éd., *Rimbaud/Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

_____, G. Schaeffer (éd. et comm.); M. Eigeldinger, «La Voyance avant Rimbaud», dans *Arthur Rimbaud / Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*, Genève, Librairie Droz et Minard, 1975.

_____, S. Murphy (éd.) *Arthur Rimbaud – Œuvres complètes IV : Fac-similés*, Paris, Champion, 2002.

_____, « Délires II. Alchimie du verbe », 1873, in Rimbaud, A., P. Brunel (éd.) *Une saison en enfer*, Paris, Corti, 1987.

_____, « Voyelles » (1871), in *Id.*; Steve Murphy (éd.) *Arthur Rimbaud - Oeuvres complètes I : Poésies*, Paris, Champion, 1999.

Riout D., *La peinture monochrome*, Paris, Gallimard, « folio essais », 2006.

Saint-Amand D., *Une dissidence conviviale. Approche socio-littéraire du premier Cercle Zutique*, Liège, UL, 2007, 147 p. Mémoire de maîtrise inédit.

Starobinski J., *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, « NRF / Le Chemin », 1971.

Tremblay C-É., « La poire de Rimbaud : la lettre du 24 août 1875 », *Parade sauvage*, spec. issue *Hommage à Steve Murphy*, oct. 2008, p. 53-66.

Valmy-Baysse J., J. Frapat (prés.), *Gill l'impertinent*, Paris, Éditions du Félin, 1991, 3^e éd.; 1^{re} éd. : 1874, sous le titre *Le roman d'un caricaturiste*.

Varner M., Duvert et Lauzanne, *La famille du fumiste, comédie-vaudeville en deux actes*, Paris, Dondey-Dupré, 1840, 1^{re} éd.

Vassor B., « Des synesthésistes sans le savoir », 30 mars 2009. Adresse en ligne (pour le « Sonnet des sept nombres », de Cabaner) : <http://www.paperblog.fr/1763714/des-synestesistes-sans-le-savoir/>. Dernière consultation : 16-07-2009.

Verlaine P., *Correspondance générale de Verlaine (1857-1885)*, Michael Pakenham (éd.), Paris, Fayard, 2005, v. 1.

Vermersch E. et A. Gill, *Les Binettes rimées*, Paris, Aux bureaux de l'Éclipse, s.d. (1868).

B) Autour du fumisme

Agamben G., *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris, Éditions Payot & Rivages poche, 2007.

Angenot M., *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, « L'Univers des discours », 1989.

_____, *Interventions critiques IV : Paralittératures, science-fiction, utopie*, Montréal, Chaire James McGill de langue et littérature françaises de l'Université McGill, vol. XII, 2003.

_____ et al., *L'Esthétique de la rue : Colloque d'Amiens*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Aristote, *Topiques Organon V*, Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 2004.

Arsenault M., *Le lyrisme à l'époque de son retour*, Montréal, Université de Montréal, thèse de doctorat, 2005; Québec, Nota bene, « Nouveaux essais Spirale », 2007 (thèse remaniée).

Auteur inconnu. Adresse en ligne :

http://www.passagesetgaleries.org/texts/passages/2fiches_passages/fiches/vendome.html. Dernière consultation: 28 février 2008.

Badesco L., *La Génération poétique de 1860, la jeunesse des deux rives, milieux d'avant-garde et mouvements littéraires, les oeuvres et les hommes*, Paris, Nizet, 1971, 2 v.

Banville T. de, *Odes funambulesques*, Alençon, Poulet-Malassis et de Broise, 1857, pour la 1^{re} éd.; Paris, Michel Lévy, 1859, 2^e éd., réimp. aux Éditions d'Aujourd'hui, « Les Introuvables », 1976.

_____, *Petit traité de poésie française*, Paris, Fasquelle, 1903.

Barthes R., *Le discours amoureux*, Paris, Seuil, « traces écrites », 2007.

_____, E. Marty éd., *Michelet par lui-même* (1954), in *Oeuvres complètes I. Livres, textes, entretiens 1942-1961*, Paris, Seuil, 2002.

Baudelaire C., C. Pichois (éd.), *Baudelaire/Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1975-1976, 2 v.

_____, *Lettres 1841-1866*, Paris, Mercure de France, 1906.

Baudrillard J., *Le paroxyste indifférent. Entretiens avec Philippe Petit*, Paris, Grasset, « Le Livre de Poche / biblio essais », 1997.

Benjamin W., « Sur quelques thèmes baudelairiens » et « L'œuvre d'art (première version) », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 2000, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, avec le concours du Centre national du Livre.

Blickhan Ch. T., *Erik Satie : musique d'ameublement*, Urbana-Champaign, University of Illinois at Urbana Champaign, Ph.D., 1976. Copie de 1988 disponible à la Faculté de Musique de l'Université de Montréal. Cote : ML 410 S33 B55 1976.

Boersema D., "Peirce on Names and Reference", *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, Summer 2002, XXXVIII, 3, p. 351-362.

Boismont B. de, *Des hallucinations; ou, Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, des rêves, du magnétisme et du somnambulisme*, Paris, Germer Baillière, 1862, 3^e éd. entièrement refondue.

Broch H., *Création littéraire et connaissance*, trad. Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1985.

- Bürger P., « Pour une définition de l'avant-garde », in H. Ritter et A. Schulte Nordholt (éds.), *La Révolution dans les lettres: textes pour Fernand Drijkonigen*, trad. Catherine Reby, Amsterdam, Rodopi, « Faux titre; no 76 », p. 17-27.
- Cacciari M., *Icônes de la loi*, M. Raiola trad. it., Christian Bourgois Éditeur, 1990.
- Chareyre-Méjan A., « “Être là comme ça” (Ontologie du laisser-aller) », *Figures de l'art 14*, PUP, 2008, p. 167-178.
- Chauviré C. (dir.), *Dynamiques de l'erreur*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, « Raisons pratiques », 2009.
- Cicéron, *L'Orateur idéal*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2009.
- Cingria Ch.-A., *Œuvres complètes : Impressions d'un passant à Lausanne, Proses, Chroniques*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1968, t. 3.
- Ciret Y. et al., *Figures de la négation : avant-gardes du dépassement de l'art*, Paris, Paris-Musées; Saint-Étienne, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole, 2004.
- Collectif, M. Pierssens et J.-J. Lefrère (dir.) *La Censure. Neuvième Colloque des Invalides, 16 décembre 2005*, Tusson, Charente, Du Lérot, 2006.
- Corre C., *Écritures de la musique*, Paris, PUF, « écriture », 1996.
- Debord G., *Guy Debord/Œuvres*, Jean-Louis Rançon (éd.), Alice Debord (coll.), préf. et intro. Vincent Kaufmann, Paris, Gallimard, « Quarto », 2006.
- Degott B. et P. Garrigues (éd.), *Le sonnet au risque du sonnet*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Deleuze G. et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Minuit, 1991, rééd. 2005.

Derrida J., *Donner le temps I. La fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1991.

Desnos R., Marie-Claire Dumas (éd.) *Œuvres / Desnos*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999.

Durand P. et A. Glinoyer; H. Nyssen, préf., *Naissance de l'Éditeur. L'édition à l'âge romantique*, Paris – Bruxelles, Les Éditions Nouvelles, 2005. Rééd. 2008.

Duvignaud J., *B.-K. : baroque et kitsch : imaginaires de rupture*, Arles, Actes-Sud, 1997.

Eco U., *Lector in fabula : le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, 1992. (1^{re} éd. : 1985.)

Frerebeau-Oberthür M., *Les cafés artistiques et littéraires de 1870 à 1895 au bas de la colline de Montmartre*, Paris, s.n., 1979. Thèse de doctorat (microfilm).

Gadamer H.-G., *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1996.

Gédoyn (abbé; d'après le ms. De Capperosnier, vol. 2); Quintillien, *De l'institution de l'orateur*, s.l., s.n., 1812.

Hamon Ph., *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.

_____, *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 2001, rééd. 2007.

Hardy-Vallée M., “*Nec pictura poesis : naturalizing the Laocoön*”, 28 May 2006.

Travail pour le cours “ENGL-687: Individual Reading Course” donné au professeur Trevor Ponech. Document de 13 p.

_____., *Where do the pictures fit in the overall picture? Graphic novels as literature*, Department of English, McGill University, Montreal, August 2007. Mémoire de maîtrise.

Huysmans J.K., « Le salon de poésie », in Mendès C. (ed.), *La République des Lettres*, 20 avril 1876, 5^e livraison, p. 142.

Jauss H.R., *Pour une esthétique de la réception*, Cl. Maillard trad., J. Starobinski préf., Paris, Gallimard, 1978.

Kundera M., *L'Insoutenable légèreté de l'être*, trad. François Kérel, Paris, Gallimard, 1989.

Laisney V., « L'âge des cénacles (II) », article inédit à paraître dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, 19 p.

Lepage A., *Les cafés littéraires et politiques*, Paris, Dentu, 1874.

_____., *Les dîners artistiques et littéraires*, Paris, Frinzine, Klein et Cie éd., 1884, 2^e éd.

Lessing G.E., *Laocoon*, pref. and notes by Sir Robert Phillimore, London, s.n., 1874. (1st ed.: 1766.)

Leuret D^r, *Fragments psychologiques sur la folie*, Paris, s.n., 1834.

Longin (?), *Du sublime*, Paris, Rivages, « Petite Bibliothèque », 1991.

Man P. de, *Aesthetic Ideology*, éd. et intro. A. Warminski, Minneapolis, University of Minnesota Press, « Theory and History of Literature, Volume 65 », 1996.

_____, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, intro. W. Godzich, Minneapolis, University of Minnesota Press, « Theory and History of Literature, Volume 7 », 1983 (1971).

Martinet A., *Énergétique clinique : physiopathologie, thérapeutique : le sympathique, le vague, les réflexes de la vie organo-végétative*, D^r Martinguay éd., Paris, Masson et cie, 1925.

Michelstaedter C., *Appendices critiques à La persuasion et la rhétorique*, trad. par Tatiana Cescutti, Combas, Éditions de l'Éclat, 1994.

_____, *La persuasion et la rhétorique*, trad. de l'it. par Marilène Raiola, Paris, Éditions de l'Éclat, 1998.

Mortelette Y., *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005.

Mourad F.-M., « Zola critique littéraire, entre Sainte-Beuve et Taine », *Revue d'Histoire Littéraire de France*, 2007, I, p. 83-103.

Nordmann J.-T., *Taine et la critique scientifique*, Paris, PUF, « écrivains », 1992.

Paulin et Le Chevalier, *Curiosités historiques*, Paris, s.n., 1855.

Pepin L., *La cohérence textuelle. L'évaluer et l'enseigner. Pour en savoir plus en grammaire du texte*, Laval, Groupe Beauchemin éditeur, 1998.

Peirce Ch. S., *Pragmatisme et pragmaticisme. Œuvres philosophiques*, Cl. Tiercelin et P. Thibaud éd. et trad., Paris, Les éditions du Cerf, 2002, vol. I.

Rabelais F., *Gargantua*, Paris, Pocket, « Classiques », 1998.

_____, *Pantagruel*, Paris, Pocket, « Classiques », 1998.

Rancière J., *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

Ribot Th., *La psychologie des sentiments*, Paris, Alcan, 1896.

Tucker G.H., « Poétique et rhétorique de l'exclamation chez Rimbaud », *Parade sauvage*, spec. issue *Hommage à Steve Murphy*, oct. 2008, p. 209-230.

Villiers de l'Isle-Adam A. de, « La Machine à gloire », in *Contes cruels et Nouveaux contes cruels*, p. 61-72. En ligne le 5 mai 2010 à l'adresse suivante : <ftp://ftp2.manuskrits.net/manuskri/lamachineagloire.pdf>.

Voivenel P., *Littérature et folie; étude anatomopathologique du génie littéraire*, Paris, F. Alcan, 1908.

Weisgerber J. (dir.), *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, Budapest, Akadémiai Kiado, « Histoire comparée des littératures de langues européennes; v. 4-5 », 1984-1986, 2 v.

Wittgenstein L., *Philosophische Bemerkungen*, Rush Rhees éd., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, 1^{re} éd.

_____, *De la certitude*, J. Fauve trad. all., G.E.M. Anscombe et G.H. Von Wright éd., Paris, Gallimard, « Tel », 1976, réimp. 1990.

_____, *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, 1961. Éd. posthume.

_____, *Remarques philosophiques*, R. Rhees éd. posthume, J. Fauve trad., Paris, Gallimard, « Tel », 1975, 1^{re} éd. 1964.

_____, *The Big Typescript TS 213*, C. Grant Luckhardt and Maximilian A. E. Aue, éd. et trad., Édition bilingue Allemand-Anglais, Manhattan, Blackwell Publishing, 2005.

C) Références linguistiques et lexicographiques

Aron P., D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.) *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, «Quadrige», 2004.

Champlain D. de, P. Mathieu et H. Tessier, *Petit lexique mathématique*, Montréal, Les Éditions du Triangle d'Or inc., 1990.

Delvau, A., *Dictionnaire de la langue verte*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1883; nouv. éd. augmentée d'un supplément par Gustave Fustier. (1^{re} éd. : 1865.)

De Villiers M.-É., *Multi-dictionnaire de la langue française*, Montréal, Québec-Amérique, 1997, 3^e éd.

Dubois, J. (dir.) *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994.

Dupriez B., *Gradus / Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'Éditions, « 10/18 », 1984.

Éveno, B. (dir.) *Le petit Larousse illustré 2001*, Paris, Larousse / HER, 2000.

Larousse, P. (dir.) *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866-1877, 17 vol.

Molinier G., *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale Française, « Livre de poche », 1992.

Morier H., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1998.

Pinloche, A. et A. Jolivet (rév.) *Dictionnaire français-allemand*, Paris, Librairie Larousse, 1958.

Rey, A. (dir.), *Le Robert Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000 (1^{re} éd. 1992), 3 t.

_____. (dir.), *Le Robert dictionnaire pratique de la langue française*, Paris, Éditions France Loisirs, 2002.

Robert, P., *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1970, t. III.