

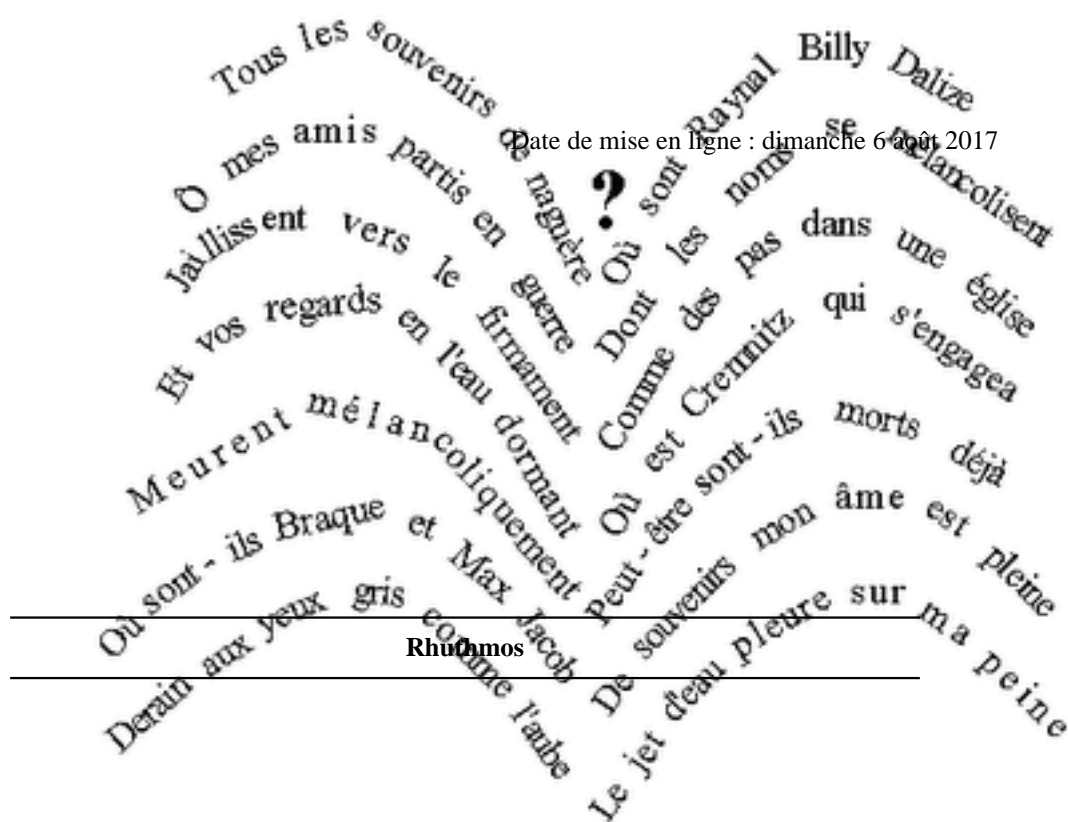
Extrait du Rhuthmos

<https://www.rhuthmos.eu/spip.php?article2063>

Recherches de facture chez Rimbaud et Cézanne - 2

- Recherches

- Le rythme dans les sciences et les arts contemporains
- Poétique et Études littéraires - GALERIE - Nouvel article



[Section précédente](#)

Deuxieme section - L'indétermination

L'informe (ou, si l'on veut, l'indétermination), est au coeur de leur recherche plastique. Telle, au sein des « Vers nouveaux », cette exclamation de *Mémoire* :

Regret des bras épais et jeunes d'herbe pure !

Qui regrette ? Génitif objectif ou subjectif ? Quand ? Quels bras ? De quels corps ? Ceux d'un enfant ou d'une rivière ? La nominalisation délivre de toute référence événementielle et temporelle ; la modalité exclamative fait surgir radieusement le sentiment des douleurs personnelles de la mémoire ; nous sommes loin de la litanie anaphorique de *Soleil et Chair* (« Je regrette les temps... ») ou même de la facture encore classique du *Bateau ivre* où « Je » demeurerait le vecteur du sentiment (« Je regrette l'Europe aux anciens parapets ! »). Ici, dans le monde neuf des « Vers nouveaux » et des *Illuminations*, l'absence de pronom et d'article chasse la réalité insalubre. Rimbaud laisse alors les mots sonner dans l'allégresse : non seulement « regret » et « herbe » ne sont pas déterminés en extension mais leur caractérisation - l'épaisseur des bras et la pureté de l'herbe - ne font qu'ajouter au brouillage volontaire de toute référence anecdotique : l'épithète morale « pure » et l'adjectif disgracieux « épais » permettent d'évacuer toute allusion sensuelle ou esthétique. Ce ne sont ni les méditations baudelairiennes, ni non plus les sanglots verlainiens.

L'indétermination est donc réfléchie, absolue et méthodique comme chez le dernier Cézanne : les portraits du jardinier Vallier (C.R.225, 226) et *Les Grandes Baigneuses* conservées au musée de Philadelphie (C.R.219, fig. B) présentent un univers de formes colorées où les altérations de la réalité anatomique ne sont pas le témoignage d'une quelconque volonté impressionniste (telles les taches colorées qui maculent le corps féminin dans *Torse : effet de soleil*, de Renoir (1875, Musée d'Orsay).



Fig B - *Les Grandes Baigneuses*, 1894-1905

Huile sur toile, 210,5 x 250,8 cm

Philadelphia Museum of Art

Les bleus cézanniens ne sont pas des reflets lumineux et les corps difformes n'attestent aucune volonté de rendu impressionniste : ces morphologies aberrantes n'offrent aucun rapport possible avec la réalité. Les dernières baigneuses de Cézanne, silhouettes ébauchées ou agrégées par la force de la sensation aux teintes du sol et aux élans végétaux, les épaules clouées à même la joue, sont aussi méconnaissables que le sentiment du regret chez le dernier Rimbaud. L'un et l'autre utilisent donc la technique de l'indétermination [1], dans le même dessein - faire voir le réel, sa face visible mais aussi invisible, avec les mêmes procédés.

Tout d'abord, les références historiques, culturelles et imaginaires disparaissent, au contraire de la production de leurs contemporains. Les paysages de Pissarro, sorte d'Hésiode de l'Ile-de-France, présentent, outre un charme bucolique, un intérêt sociologique avec ses relations touchantes de la vie et des travaux des paysans ; dans la même mesure, les portraits de famille de Renoir ou sa chronique des plaisirs dominicaux de la bourgeoisie, sont riches d'enseignement historique ; Baudelaire, avec cette manière de rêverie philosophique qu'est *Le Spleen de Paris*, nourrit l'espoir de pouvoir « montrer [...] un nouveau Joseph Delorme accrochant sa pensée rhapsodique à chaque accident de la flânerie et tirant de chaque objet un moralité désagréable » [2]. Une simple comparaison entre les *Villes* de Rimbaud et le Paris des *Petits Poèmes en prose* suffit à montrer que « l'excitation bizarre » [3], dont l'auteur du *Spleen* a besoin pour écrire, n'est pas à l'origine des *Illuminations*, où les paysages urbains sont *autonomes de la réalité*. Quant aux croquis verlainiens, pour n'en citer que les titres, *Eaux-Fortes*, *Croquis parisien*, *Bruxelles-Simples Fresques*, ils offrent une réalité picturale certes subjective mais toutefois reconnaissable. Chez Cézanne et Rimbaud, dans leur dernière étape, « l'absence des facultés descriptives ou instructives » (Prologue de la *Saison*) est flagrante : l'intérêt pittoresque et philosophique devient, pour ainsi dire, nul. L'intérêt psychologique aussi. Les premiers

portraits de Madame Cézanne étaient déjà remarquables d'inexpressivité (C.R.47). Dans les dernières séries de *Baigneuses*, toute physionomie disparaît. *Le visage est aboli*, ce qui est probablement la première fois dans l'histoire de la peinture française : on songe à des masques - la teinte est plus foncée que le reste du corps - plantés sur des corps difformes. « Belles hideusement » (*Vénus Anadyomène*), elles représentent sans doute une des premières émancipations de Cézanne, celle relative aux canons de la beauté. « Il faut arriver à vous dégager », ne cessait d'affirmer l'Aixoise à ses visiteurs. La comparaison entre le portrait de Choquet par Renoir (1875-1876), et celui exécuté par Cézanne du même personnage à la même époque (C.R.45) suffit pour s'aviser des facultés de dégagement d'un enlaidissement porté au point extrême où il altère les formes établies. Les « Vers nouveaux » et les *Illuminations* mettent en scène de nombreux personnages : aucun n'est pourvu d'un visage ; ils sont aussi fantomatiques que le *Jardinier Vallier* de l'ultime « Mine de plomb et Aquarelle » (C.R.226). Les portraits des « Poésies » (tel, le croquis des *Douaniers*), n'ont certes plus leur raison d'être dans les *Illuminations*, de même que les études de physionomie des années impressionnistes de Cézanne (cf. la série des autoportraits, C.R.34, 35,36) seraient indues à partir de 1900. Il s'agit en effet, pour eux deux, de faire apparaître le réel dans sa vérité nue, avec le plus de rigueur et de lucidité possibles. Or, les visages sont trop bavards ; exprimant un état d'âme importun, ils distraient de la vision de l'âme seule, telle que la couleur ou le son la révèle. Cézanne et Rimbaud ont cette même idée que, pour rendre les sensations réelles, il ne faut pas emprunter les voies encombrées du sentiment ; au contraire, il convient de se détourner des moyens d'expression ordinaires de l'âme, la figure, le caractère, le souvenir (« On ne peint pas des âmes. On peint des corps », aurait affirmé Cézanne à Gasquet [4]).

Mémoire, encore :

L'eau claire ; comme le sel des larmes d'enfance

C'est moins l'origine des larmes qui importe (le complément « d'enfance » désigne une propriété essentielle et non référentielle des larmes), que leurs vertus de transparence ; la compassion n'est pas de rigueur pour apprécier une souffrance que Rimbaud parvient à caractériser tout en lui conservant une extension illimitée : nul « colloque sentimental » verlainien, ce sont les sens - la vue « claire » ou le goût, connoté par « sel » - qui sont requis ici. Transcrire les émotions en termes de sensations « colorantes », c'est aussi l'objectif de Cézanne. Quand l'un et l'autre congédient l'état d'âme, c'est, alors, l'âme même qui apparaît. Ici, à travers le prisme des points-virgules, surgit, naît immédiatement comme une vérité indubitable sous le regard, l'être de l'enfance dans celui de l'eau. La valeur d'implication sémantique du complément « d'enfance », qui fonctionne ici comme une épithète de nature, permet de caractériser l'indéterminé, en d'autres termes, de *donner forme à l'informe* [5].

Dès lors, le lyrisme n'est plus ramassé dans les cadres contingents de l'effusion sentimentale ou de l'émotion sensuelle. L'évanouissement de toute référence permet au réel enfoui de surgir, et, universellement, de naître, dans une fraîcheur virgilienne, à même la toile ou le poème (cette « minute d'éveil », nous le verrons, est un autre trait qui leur est commun).

D'où l'idée cézannienne d'altérer les proportions des corps et de faire bon marché des ressources picturales offertes par les physionomies. *Tout ce qui est susceptible de limiter l'art à la simple transmission d'un affect est donc tenu en suspicion* : « Ta mémoire et tes sens ne seront que la nourriture de ton impulsion créatrice » écrit Rimbaud dans son ultime art poétique (*Jeunesse IV, Illuminations*).

C'est condamner d'une phrase tout l'impressionnisme et les poèmes embués de mélancolie de *Romances sans paroles* (1874). Songeons d'autre part au respectueux dédain de Cézanne pour Monet : « Ce n'est qu'un oeil, mais, bon dieu, quel oeil ! » [6] et de sa méfiance « de tout mouvement où l'oeil dirigerait la main sans que la raison intervînt. » [7]



Fig. C - *Le Cruchon vert*, 1885-1887

Aquarelle sur mine de plomb, 22 x 24,7 cm

Département des Arts graphiques, Musée du Louvre

Quand Cézanne peint un cruchon (C.R.108, Fig. C), ou lorsque Rimbaud décrit l'angoisse (cf. *Angoisse*, in *Illuminations*), leur propos est le même : pour Cézanne, il ne s'agit pas d'exprimer un sentiment devant la beauté des couleurs du cruchon (puisque'aussi bien ce bleu et ce vert émeraude ne sont guère plausibles), ni d'infuser une part de son moi dans la reproduction de l'objet ; pour Rimbaud, il ne s'agit pas non plus de témoigner d'un état d'âme ; nul dolorisme verlainien, tel celui de la pièce des *Poèmes saturniens* intitulée *L'Angoisse* (Parnasse contemporain, 1866), rien non plus du noir chagrin mallarméen du sonnet *Angoisse* (février 1864). *Le cruchon cézannien et l'angoisse rimbaldienne expriment un même souci formel, celui d'éconduire tout lyrisme pour rendre le réel distinct*. Cézanne veut recréer la sensation que l'on appelle « cruchon », Rimbaud celle qui se nomme « angoisse ». Ils emploieront à cette fin les moyens propres au poème et à la peinture : l'un comme l'autre se refusent à y participer et c'est par volonté délibérée qu'ils se dégagent des « vieilles terrines du sentiment » (Cf. *Mes Petites amoureuses* de Rimbaud et sa quête de la « poésie objective », Lettre du 13 mai 1871 à Izambard). Ainsi, du moi, rien ne s'épanche. « Si j'interprète trop [...] si j'interviens, patatras ! Tout fout le camp » aurait confié Cézanne à Gasquet (*Conversations ..., op. cit.*). Le cruchon n'est donc ni l'objet d'une rêverie douloureuse ni prétexte à une effusion sensuelle, sentimentale ou spirituelle à la Chardin. Il est, c'est tout.

Trop affairées à être, les natures mortes de Cézanne ne causent ni n'instruisent. De même, le poème *Angoisse* esquivait-il la péroration sentimentale ; c'est au moyen d'une objectivité très cézannienne que Rimbaud tâche d'y rendre la sensation, dans la lumière crue du réel, sans la gaze du souvenir personnel [8].

Le recours à la modalité exclamative (« O palmes ! diamant ! - Amour, force ! ») et l'emploi à la fin du poème du mode infinitif, propulsent la description hors de tourments de l'Ego et rend l'angoisse méconnaissable à une lecture figurative : le paradigme du rire, très présent dans le poème (« joies », « que nous nous amusions », que nous soyons plus drôles », « aux tortures qui rient »), achève de brouiller la représentation.

Rilke avait observé cette objectivité foncière de l'oeuvre cézannienne qu'il opposait à la peinture d'atmosphère, laquelle « [...] disait : J'aime cette chose, au lieu de dire : La voici » [9]. Cette épouvantable présence des corps et des objets (« C'est effrayant, la vie ! », ne cessait de s'écrier Cézanne), cette vérité intense du réel dépouillé de tout

accessoire, ne peuvent être rendues qu'au moyen de la sensation, « colorante » pour Cézanne [10], sonore pour Rimbaud [11].

La grammaire rimbaldienne va très loin dans cette recherche de l'indétermination, aussi loin sans doute que le dernier Cézanne bâillonnant les faces par trop éloquentes de ses *Grandes Baigneuses*. Dans les premières poésies, s'amorce déjà cette tentative d'indétermination [12] qui ne s'apparente en rien au flou verlainien, mais qui, bien au contraire, traduit une volonté de rendre le réel avec la plus grande lucidité. *Quand l'indistinct se contente de suggérer, l'indéfini parvient à révéler*. Dans les « Vers nouveaux », un poème tout entier, *Comédie de la soif*, est fondé sur le mode infinitif, le seul apte à ne pas actualiser le procès dans la durée, d'où son nom d'*infinitivus* (indéfini) [13] ; mode qui devient le sens même de cette « Comédie », puisqu'il permet de présenter l'action humaine sous un voile d'éternité :

Mourir aux fleuves barbares (...)

Aller où boivent les vaches. (...)

Ah ! Tarir toutes les urnes !

De cette forme verbale atemporelle, Rimbaud exploite jusqu'à la « conclusion » du poème les ressources, creusant dans l'infini, à *même*.

Nocturne vulgaire, *Angoisse*, attestent un même travail sur le mode infinitif : indice supplémentaire que certains « Vers nouveaux » et certaines *Illuminations* sont le produit d'un même faire.

Il n'est jusqu'aux cadences qui, dans les « Vers nouveaux », ne présentent ce caractère d'indécision : *Bonne Pensée du matin*, *Âge d'or*, *Michel et Christine* : rythmes faux qui hésitent entre la prose et la poésie, prédilection marquée pour le mètre impair (heptasyllabes ou hendécasyllabes) [14], créant un effet d'inachèvement, coupes irrésolues, vers seulement assonancés propres aux chansons. Ce genre fascina Rimbaud, sans doute pour les pouvoirs stylistiques que recèle l'art populaire (non moins prisé par Cézanne goûtant la lecture du *Magasin pittoresque*) : « J'aimais les [...] romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs. » (*Alchimie du verbe*). Si l'appauvrissement de la signification favorise l'alchimie poétique, n'est-ce pas dans la mesure où l'usure du sens laisse apparaître la trame du réel ?

Ce sens, enfin, si indécidable dans la plupart des derniers poèmes : indétermination majeure, certes, que celle de textes qui se refusent à s'établir dans l'assise d'une signification.

Dans les *Illuminations*, la recherche apparaît plus nettement, avec l'usage de l'article indéfini. Presque toutes les corrections visent à faire « sentir un peu » l'invisible, et les biffures nous permettent de voir Rimbaud se colletant avec l'« immense corps » (*Aube*) de l'informel : tel, dans *Marine*, « des tourbillons de lumière » où le -d surcharge un -l. On se souvient de l'étonnante neige - au sens immaculé - de *Being Beauteous* :

Devant **une** neige, un Être de beauté de haute taille.

Songeons aussi aux animaux, si présents dans l'oeuvre rimbaldienne, sans doute parce que leur existence est vierge de tout sens et leur indétermination essentielle :

Au bois, il y a **un** oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir, [...] Il y a une fondrière avec un nid de **bêtes** blanches (*Enfance III*).

(C'est nous qui soulignons tous ces exemples). Ni l'oiseau, ni les bêtes ne sont nommés, ce qui les fait surgir, créatures éblouissantes de réel, immédiatement et de manière irréfutable.

Plus remarquables encore sont ces deux traits majeurs de la dernière facture rimbaldienne, que nous avons déjà observés dans *Mémoire* : la nominalisation et la disparition des articles. A l'exception de *Les Ponts* [15], aucun titre des *Illuminations* n'est précédé d'un article (Rimbaud a même pris soin de corriger *Les Ouvriers* en *Ouvriers*).

Enfance, poème tout entier fondé sur les variations harmoniques des déterminants, propose, grâce aux vertus de l'article zéro, l'apparition cadencée de l'invisible :

Dames qui tournoient sur les terrasses [...], enfantes et géantes, superbes noires [...], petites étrangères et personnes doucement malheureuses (*Enfance I*).

Mais c'est sur l'onomastique que le travail de Rimbaud va surtout porter : les « Vers nouveaux » et les *Illuminations* abondent en noms propres, en prénoms ou en titres : *Michel et Christine*, « Madame » (*Mémoire*), celle qu'on retrouvera dans *Après le Déluge* et dans *Bottom*, « la Juliette et l'Henriette » (« *Plates-bandes d'amarantes* [...] »), « Anne » (*Fêtes de la faim*) ...

La nouveauté est que ces dénominations ne servent pas à préciser l'identité d'une personne comme il est d'usage ; à l'inverse, elles tendent à effacer toute référence à une actualité humaine.

Coup de force sans précédent dans l'histoire des noms propres, ceux-ci ne servent plus à désigner mais à faire disparaître, à expulser de la réalité. « Henrika », dans *Ouvriers*, « Hélène » dans *Fairy*, « Hortense » dans *H* sont certes choisis pour leur sonorité mais aussi pour leur capacité à faire s'évanouir le monde ; ces prénoms deviennent de véritables allégories sonores de l'Anonyme, ainsi dans *Dévotion* :

A ma soeur Louise Vanaen de Voringhem : - Sa cornette bleue tournée à la mer du Nord. - Pour les naufragés.

A ma soeur Léonie Auboïs d'Ashby. Baou. - l'herbe d'été bourdonnante et puante. - Pour la fièvre des mères et des enfants.

A Lulu [...]. Pour les hommes ! A madame *** [...]

Ce soir à Circeto des hautes glaces [...] (son coeur ambre et spunk).

Rimbaud propose ici une étude des modulations colorées des voyelles en fonction de leur entourage sonore. Les onomatopées et les mots à consonance étrangère, choisis pour leur sonorité, ne doivent rien signifier d'autre que des suggestions. Tous sont des « êtres de beauté » (cf. *Being Beauteous*), dont la seule existence est phonique. Si *Dévotion* constitue un point culminant dans cette recherche rimbaldienne de ce que l'on peut appeler la dignité du son pur, la « Cimmérie » de la Saison ou « Eucharis » de *Après le Déluge* sont aussi des créatures qu'il ne faut point chercher dans la réalité, puisqu'elles permettent précisément de s'en délivrer et de libérer l'âme des opacités du sens.

Cézanne, nous l'avons vu, poursuit la même recherche d'objectivation du réel par l'indétermination, avec, sans doute, les mêmes exigences que son contemporain.

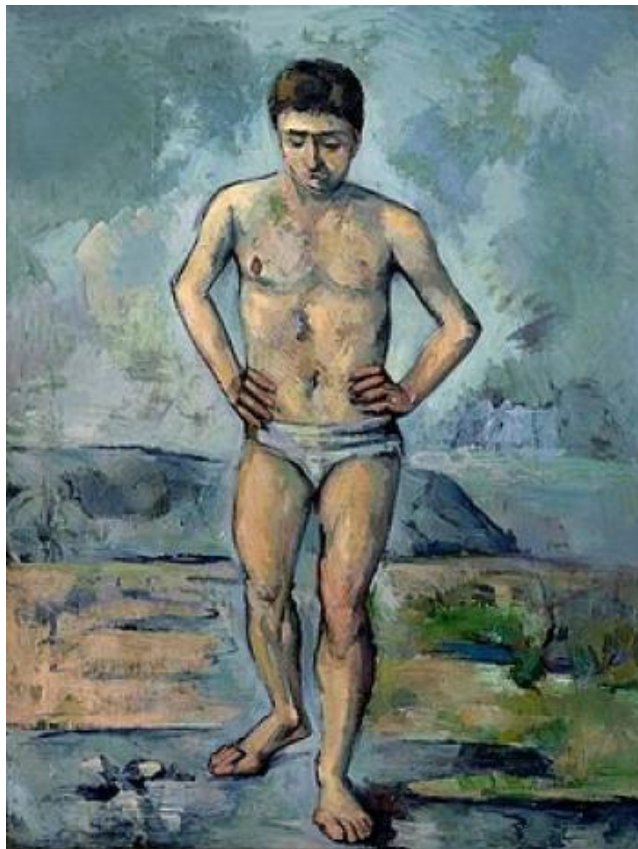


Fig. D - *Le Grand Baigneur*, 1885-1887

Peinture à l'huile, 127 x 97 cm

Museum of Modern Art, New-York

Sa première technique d'irrésolution apparaît assez tôt, avec sa découverte de la ligne discontinue [16] ; *Le Grand Baigneur* (C.R.1, Fig. D), émerge d'un espace bleuté. Sans doute s'agit-il de ciel, d'eau et de sable, mais rien n'est vraiment résolu de ce côté-là ; les couleurs, curieusement posées, tantôt en larges pans, tantôt à petites touches, semblent aussi indécises que la progression du jeune homme vers l'eau et que les contours hésitants de son corps. Ceux-ci, travaillés en traits hachurés, sont corrigés - sur le visage et les bras en particulier -, avec une naïveté si délibérée qu'on pense immédiatement à une ébauche ou à un dessin préparatoire.

Rien donc de figé, ni dans l'espace ni dans le sens ; ce paysage est méconnaissable et, proprement, *inhumain*. Nulle sérénité ni harmonie dans un ciel actif qui impose sa loi spirituelle à toutes les teintes du tableau. La lumière n'a pas le soleil pour source ; elle trouve son origine dans l'agencement des bleutés [17], dont les intrusions mesurées de vert émeraude, de blanc et de mauve permettent de multiplier les variations tonales. Le seul couple de couleurs est celui des cheveux et des mains, celles-ci semblant gantées, tant leur teinte ocre contraste avec les tons environnants. On se demande comment une construction colorée si intense, à la fois grossière dans la touche et délicate dans les dégradés, possède une telle harmonie. C'est sans doute que rien - la répartition des couleurs, le modelé - n'est laissé libre : ici, dans l'univers claustral des sensations « organisées » [18], tout le monde est chargé de mission ; les couleurs aux valeurs démultipliées, les contours hachurés, chacun s'affaire, tous s'interpellent à qui mieux mieux et simultanément. La toile est saturée d'informations fournies par les échanges entrecroisés de toutes les parties du tableau. D'où cette impression unique de mouvement originel qui subsume les incohérences pour l'oeil de la répartition des couleurs (les taches émeraude dans le ciel, le bras et le flanc gauche au bleu délicat), altérations dues à la volonté d'ordonner les sensations.

Cézanne fera d'autre part un usage de plus en plus systématique du blanc de réserve. Dès 1885-1886, il laisse inachevée une de ses trois vues de *Gardanne* (C.R.115, Fig. E).



Fig. E - *Vue de Gardanne*, 1885-1886

Huile et Crayon, 92 x 73 cm

Musée Brooklyn, New-York

Une partie importante du dessin préparatoire est encore visible dans l'angle inférieur droit. Contre-plongée « lyrique » qui joue, d'une part, sur le « dualisme rythmique » [19] géométrie des bâtiments / végétation mouvante, d'autre part, nous semble-t-il, sur cette autre cadence imprimée par la dualité exécution / inachèvement. Cette réserve, accaparante et impérieuse puisqu'elle dévale, du campanile à peine crayonné jusqu'à la toile laissée blanche dans le coin inférieur droit, vient heurter rythmiquement l'application soignée des pigments ocre et rouge sur les murs et les toits : grâce à cette désaffection magistrale et à la sensation de commotion qu'elle permet de créer, la toile

s'anime et atteint sa plénitude.

Rimbaud ménage aussi des réserves au sein de ses poèmes, avec les moyens qui lui sont propres [20]. Telle, cette réserve en travail dans *Ouvriers*, le seul poème « sépia » des *Illuminations* :

Dans une flache laissée par l'inondation du mois précédent à un sentier assez haut elle (Henrika) me fit remarquer de très petits poissons.

Le « mois précédent » est tout aussi inconnaissable que le sentier « assez haut » ou que Henrika elle-même. Nous sommes dans le monde indéterminé propre à Rimbaud et Cézanne. La facture témoigne toutefois ici d'une subtilité rare, avec les « **très petits poissons** » : caractérisation minutieuse (un adverbe et un adjectif) qui, pourtant, laisse miraculeusement le sens intact, à l'abri de toute capture intellectuelle. Les indications spatiales et temporelles existent (« février », « le vent du Sud », « la banlieue », évitant ainsi au texte de basculer dans l'abscons ; mais, orphelines d'un sens contextuel, elles préservent la virginité du réel.

Celui-ci apparaît alors, sous les espèces informelles d'un affect - cette tristesse incolore des humbles - dégagé des accoutrements ordinaires du pathos et des stérilités de la connaissance : puisque nous ne pouvons ni nommer ces poissons, ni saisir le motif de leur présence dans un temps et dans un lieu qu'il serait vain de chercher à situer, rien ne vient perturber notre *compréhension de la sensation elle-même* que la remarque d'Henrika suscite. L'inintelligible apparaît ici comme un instrument formel précis, propre à rendre la désolation avec une rigueur et une fidélité satisfaisantes [21]. On voit comment, dans le microcosme aux couleurs avares d'*Ouvriers*, l'indétermination acquiert une valeur tonale sourde, bien différente de celle d'*Enfance* (cf. le « nid de bêtes blanches »). Toutes les parties du poème sont travaillées en vue de cette construction de l'informe. Le sens en « réserve », tout comme chez Cézanne la toile laissée blanche par endroits, sert ainsi de clé de voûte à l'édifice si complexe des sensations.

Indétermination relative au genre enfin : certains poèmes de Rimbaud sont inclassables, tel *Départ* : est-ce un récit ? Ni figure humaine, ni nature, une seule phrase verbale, des ellipses sémantiques ou syntaxiques, ces dernières d'une hardiesse voisine de la licence.

L'espace cézannien est parfois tout aussi indéchiffrable, ainsi *Etude de feuillage* (C.R.195, Crayon et Aquarelle, Fig. F).



Fig. F - *Étude de feuillage*, 1900-1904

Crayon et Aquarelle sur papier blanc, 44,7 x 56, 8 cm

New York, The Museum of Modern Art

La nature de la végétation nous échappe tout autant que l'angle de vue ; ne demeure de réel que ce feuillage qui « rayonne de manière extraordinairement organique à partir d'un centre indistinct » [22] et dont le remuement calme, au-delà des repères du vraisemblable, impose la construction comme une évidence.

Ainsi Cézanne et Rimbaud parviennent-ils à faire surgir le réel et à le saisir au moment précis de son irruption, produisant cette impression de surnaturel qui avait bouleversé Claudel lecteur des *Illuminations* [23] et qui saisit tout autant devant les dernières aquarelles ou devant les ultimes *Sainte-Victoire*. Rimbaud a souligné le lien entre l'indétermination et la naissance : « Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant dans l'âme universelle » (Lettre à Demeny, mai 1871, éd. cit.). Cet effort pour composer un univers aux « naissances latentes » (*Voyelles*), où vivent « les sensations confuses que nous apportons en naissant » (Lettre de Cézanne à Gasquet, 3 juin 1899, *Corr.*, p. 271), tel nous paraît en effet le deuxième trait commun à leurs ultimes recherches formelles.

[Section suivante](#)

[1] Aussi bien, la mission de l'art n'est-elle pas de construire « une harmonie parallèle à la nature ? » Cézanne, lettre du 26 septembre 1897, *Corr.* (*op. cit.*), p. 262.

[2] Lettre de Baudelaire à Sainte-Beuve, 15 janvier 1866.

[3] « Une excitation bizarre qui a besoin de spectacles, de foules, de musique, de réverbères même » ; Lettre de Baudelaire à Sainte-Beuve, 4 mai 1865.

[4] Cf. *Conversations* ..., *op. cit.*, p. 131.

[5] Tel est bien le projet rimbaldien, cf. note 27. On se souvient d'autre part du vœu de communication directe et immédiate formulée dans la Lettre à Demeny : « Cette langue sera de l'âme pour l'âme » (*op. cit.*, p. 349).

[6] L'admiration manifeste ne doit pas faire oublier la férocité de la locution restrictive.

[7] *Conversations avec Cézanne*, Rivière et Schnerb, *op. cit.*, p.87 ; repris par L. Gowing in *Cézanne : La logique des sensations organisées*, éd. Macula, 1992, p. 51.

[8] Sur ce poème, voir notre étude : « Le travail de la forme chez Rimbaud », in *Revue d'Études françaises*, Université Sophia, no. 30, 1995, p.58.

[9] Rilke, lettre du 13 octobre 1907, in *Lettres sur Cézanne*, *op. cit.*, p. 77.

[10] Ce sont « les sensations colorantes qui donnent la lumière » ; Lettre de Cézanne à Emile Bernard, 23 octobre 1905, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 315.

[11] « 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 » ; *Délires II, Alchimie du verbe (Une Saison en enfer*, éd. Garnier, p. 228.) Nous soulignons.

[12] Nombre d'exemples l'attestent : les « **choses** indiscrètes » (*A la Musique*) ; « Les **choses** ouvertes » dans *Les Reparties de Nina* ; « Les sombres **choses** » dans *Les Poètes de sept ans* ; ou encore, dans *Le Bateau ivre* : « Baiser montant aux yeux des mers avec lenteurs » (nous soulignons). Néanmoins, c'est avec la connexion indéfini / épithète, fonctionnant à la manière d'un va-et-vient électrique, que Rimbaud tâche d'étreindre l'impalpable : « Un doux rire brutal » (*Première Soirée*), « Un doux frou-frou » (*Ma Bohème*) et, dans un de ses vers les plus saisissants : « Ces terreurs sans nombre/Comblant toujours la joie ainsi qu'un gravier noir » (*Les Remembrances du vieillard idiot*). Rendre le qualifié inconnaissable, et, dans le même temps, qualifier l'indéfini, n'est-ce pas, scrupuleusement, restituer l'informe dans son aspect premier ? Ainsi, chez le premier Rimbaud, s'ourdit déjà « la mystérieuse conspiration avec le papier blanc » évoquée par Kenneth Clark à propos des dessins de Cézanne, in « *The Enigma of Cézanne* », *Apollo Magazine*, vol. 99, n° 149, juillet 1974, p. 80.

[13] Bonnard, *Code du français courant*, Magnard, 1981, p. 229 et Riegel Pellat Rioul *Grammaire méthodique du français*, PUF, 1994, p. 333 : L'infinifit « ne présente que l'idée du procès, et son indétermination temporelle et personnelle doit être levée par le contexte ou par la situation ».

[14] Cf. les hendécasyllabes de *Larme*, les assonances de *Bannières de mai*, les coupes après l'-e muet et les heptasyllabes de *La rivière de cassis*, ou encore les élisions propres au français parlé de *Bonne pensée du matin*. A.Fongaro (*op.cit.*, p. 43), a noté la parenté métrique entre ces poèmes et les *Illuminations*.

[15] Encore s'agit-il d'un monosyllabe : le choix d'un article peut donc s'expliquer pour des raisons d'euphonie. A cet égard, il convient de rappeler la raréfaction des titres dans les poèmes de 1872.

[16] Le Frenhofer de Balzac, en qui Cézanne se reconnaissait : « Frenhofer, c'est moi ! » affirmait déjà : « Le corps humain ne finit pas par des lignes [...]. La ligne est le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets ; mais il n'y a pas de lignes dans la nature où tout est plein : c'est en modelant qu'on dessine » ; Balzac, *Le Chef-d'oeuvre inconnu* (1845), éd. Climats, 1991, p. 32-33.

[17] Voir Monet : « Regardez les bleus dans ce Cézanne, ils sont admirables. On les sent peser sur les yeux et, en même temps, étinceler de pureté ».

[18] L'expression est cézannienne ; cf. *Conversations ...* Bernard, *op. cit.*, p. 36.

[19] J. Rishel, *Catalogue Cézanne*, éd. R. M.N., *op. cit.*, p. 298.

[20] Les ressources de la typographie (les blancs, le tiret), comme de la ponctuation, sont exploitées très complètement ; le rhétoricien accompli qu'était Rimbaud sut tirer parti de toutes les valeurs émotionnelles et elliptiques de l'exclamation, telle que la définit Fontanier dans ses *Figures du discours* (1830) : « L'exclamation a lieu lorsqu'on abandonne tout-à-coup le discours ordinaire pour se livrer aux élans impétueux d'un sentiment vif et subit de l'âme » (Champs-Flammarion, 1977, p. 370). Fréquente dans les « Vers nouveaux » sous la forme de l'interjection (cf. les - Ah et les - O d'extase ou de prière dans *Comédie de la soif, Âge d'or, Honte*), abondante dans les *Illuminations*, l'exclamation rimbaldienne note en effet cette force soudaine de la sensation qui intime silence à la parole ordinaire et délivre de la lecture convenue du monde à laquelle celle-ci nous soumet. C'est là encore un trait commun aux derniers vers et aux *Illuminations* : n'en doutons pas, « Le problème du mélange de la prose et des vers n'est pas épuisé » : P. Brunel, *Rimbaud, Projets et réalisations*, Champion, 1983, ch. V, « *Les Illuminations* », p. 257-258.

[21] Assurément, nous sommes loin de la glose éplorée de telle « Ariette » : « O Triste, triste était mon âme / A cause, à cause d'une femme ». (Verlaine, *Romances sans paroles*, « Ariettes oubliées » VII).

[22] J. Rishel, *Catalogue Cézanne*, *op. cit.*, p. 458.

[23] Lecture qui lui donna « une sensation vivante et presque physique du surnaturel » ; Claudel, « Ma Conversion », in *Ruvres en prose*, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.1009.