

---

RELIEF – *Revue électronique de littérature française* 12 (2), 2018, p. 105-117.

DOI: [doi.org/10.18352/relief.1011](https://doi.org/10.18352/relief.1011)

ISSN: 1873-5045 – URL: [www.revue-relief.org](http://www.revue-relief.org)

This article is published under a CC-BY 4.0 license

---

« Voyelles » est l'un des poèmes les plus connus de la première œuvre rimbaldienne, celle du bon élève pasticheur mais non encore celle du poète de génie, celle des *Premières poésies* et de l'année 1870. « Voyelles » est un poème dont l'influence, dans le paysage littéraire français, reste encore, aujourd'hui, indéniable et visible. Probablement parce que ce poème se veut la possible clef d'une énigme, si ce n'est l'énigme même de la pensée poétique rimbaldienne, le cœur d'un mystère et d'une insatisfaction critique face à une précocité et une préciosité pour lesquelles les termes ne sauraient se substituer les uns aux autres. Cet article s'inscrit dans la lignée de l'analyse proposée par Yves Reboul en 2009. L'attitude analytique se (re)présente comme le recentrement autour d'un mouvement et de son impulsion, rappelant en cela de complexes mécanismes horlogers : chaque voyelle remplace celle qui la suit, dans un dévoilement de références principalement alchimique et catholique. Il est temps alors pour le lecteur de dépasser l'hermétisme premier du texte. C'est également la raison pour laquelle « Voyelles » a toujours été considéré par la critique comme un Manifeste, un écho aux *Lettres du Voyant* (1871) que Rimbaud rédige quasiment à la même époque. Pourtant « Voyelles » s'écrit également dans ces silences, dans ces blancs d'écriture emplis de sens, qui viendront ultérieurement ponctuer la *Saison en enfer* et les *Illuminations*. Ces marqueurs de vide sont les preuves d'un espace de lecture volontairement créé par le poète qui n'a de cesse de l'emplir de sa présence en incitant le lecteur à l'action.

C'est un art de profond sceptique que la poésie savante. Elle suppose une liberté extraordinaire à l'égard de l'ensemble de nos idées et de nos sensations. Les dieux, gracieusement, nous donnent pour rien tel premier vers ; mais c'est à nous de façonner le second, qui doit consonner avec l'autre. Ce n'est pas trop de toutes les ressources de l'expérience et de l'esprit pour le rendre comparable au vers qui fut un don.

Paul Valéry, au sujet d'« Adonis » de La Fontaine<sup>1</sup>

Dans son édition des œuvres complètes de Rimbaud, Louis Forestier indique en marge de « Voyelles » la nécessité de considérer le poème non comme une énigme à déchiffrer mais comme un système à accepter :

Ce poème a suscité une foule d'interprétations. Beaucoup ingénieuses, aucune n'est convaincante. Depuis quelque temps, Rimbaud a découvert tout le parti qu'on peut tirer du mot : signe ou objet qui ne traduit pas seulement (ou pas du tout) des réalités extérieures, mais permet de donner l'essor à des images intuitives et personnelles qui sont, déjà, des « illuminations ». Le problème de « Voyelles » n'est pas de savoir pourquoi E est noir, il est d'admettre que A est un objet dont on peut jouer, auquel on peut donner diverses valeurs arbitraires dans une sorte d'algèbre du langage. C'est une nouvelle langue que le voyant tente de créer, mais dont la constitution est encore « latente ». (Rimbaud 1992, 292)

À cette affirmation peut être superposée, tel un écho critique probablement voulu par Louis Forestier, l'affirmation de Verlaine qui réfute une lecture strictement hermétique de l'œuvre : « L'intense beauté de ce chef-d'œuvre le dispense à nos yeux d'une exactitude théorique dont je pense que l'extrêmement spirituel Rimbaud se fichait sans doute pas mal. »<sup>2</sup> Cela implique de ne pas complexifier l'écrit et la pensée d'un adolescent de seize ans sans pour autant l'infantiliser. Ces deux lectures traduisent la volonté, voire la nécessité de tout critiquer face à l'œuvre rimbaldienne, de trouver un équilibre entre une écriture qui se crée et s'invente et un poète, génie de la prose, en devenir.

Comme le souligne Louis Forestier, « Voyelles » devrait être replacé dans un contexte plus large, celui de l'intégralité de l'œuvre de Rimbaud. Il est de tradition, chez les rimbaldiens, de traiter chacun des corpus (*Premières poésies*, *Derniers vers*, *Une Saison en enfer*, *Les Illuminations*) de façon relativement indépendante. Cette approche mérite d'être remise en question, tant Rimbaud se joue d'échos possibles entre ces recueils. « Voyelles » en est le parfait exemple, puisque le poème apparaît altéré dans *Une Saison en enfer*. En outre, il surprend par une tonalité poétique et une sorte d'hermétisme proches des *Illuminations*. La question est donc de savoir s'il ne faudrait pas comprendre le poème, non à la lumière analytique des *Premières poésies*, mais à l'aide des outils qui permettent la lecture des *Illuminations*, notamment « la théorie du glissement » d'André Guyaux (1982, 185-213), laquelle souligne l'omniprésence du « lapsus poétique » dans le texte rimbaldien. Dès lors, à la lecture d'« Alchimie du Verbe », nous avons considéré la possibilité, non pas de consonnes en « mouvement » mais de voyelles en « mouvement ».

### **Graphisme et couleurs**

Dans l'optique d'un poète avant tout observateur de son temps, certains critiques tels que Steve Murphy et Yves Reboul ont rappelé l'importance de l'ancrage socio-historique et contextuel pour l'activité interprétative. Il s'agit pour Rimbaud d'un *mécanisme du glissement*, d'un mouvement par lequel le poète se fait « prisme » : celui-ci capture la lumière et la redistribue, une lumière

dès lors teintée par sa propre vision. C'est cette spécificité, particulièrement visible et lisible dans les *Premières poésies*, qui incite souvent la critique à considérer le premier Rimbaud comme un simple *pasticheur*, certes doué mais répondant essentiellement à la catégorie de l'élève exercé, non encore du poète admiré.

Pourtant dans cette harmonie critique à l'égard des *Premières poésies*, « Voyelles » fait souvent figure d'exception à la fois par son hermétisme et son absence de référent historique ou biographique parfaitement identifiable. À cette difficulté critique s'ajoutent des incertitudes quant à la date exacte de sa création (Rimbaud 1999, 579-588), rendant difficile une simple approche contextuelle. Dès lors le poème fascine et divise la critique ; est-il besoin de rappeler la dissension critique qui s'établit entre Robert Faurisson et Renée Etiemble à ce sujet ? Du moins, le critique doit-il de se confronter au poète dans une lutte d'esprit à esprit, de pensée à pensée (Bonnefoy, 11-15), à travers la revendication d'un hermétisme presque démesuré et visiblement assumé par le poète lui-même. Néanmoins, si le poème ne semble pas aisément se prêter à une analyse biographique, il ne convient pas pour autant de détacher « Voyelles » de son corpus initial ou d'un corpus plus large : *Une saison en enfer*, dans lequel il apparaît altéré, ou encore des *Illuminations* qu'il semble annoncer par son hermétisme ostentatoire (Vaillant). Une telle approche *ex-nihilo* est largement décriée par une certaine critique contemporaine qui reconnaît dans « Voyelles » les fondements d'une théorie poétique rimbaldienne qui viendra s'établir, ou tout du moins, s'ancrer ultérieurement dans l'œuvre (Collier).

À l'image de la lettre dite du Voyant, « Voyelles » serait un manifeste littéraire, celui d'une voie, d'une vision, d'une volonté poétique qui parvient enfin à se formuler. À la pertinence d'une analyse contextuelle s'ajoute l'omniprésence d'une pensée du glissement, qui hante l'intégralité de l'œuvre rimbaldienne. Ce glissement dépasse le simple pastiche de jeunesse, et se veut l'illustration d'un système poétique où la complexification est recherchée, construite par Rimbaud dans une logique quasi-ouvrière du travail poétique. Il devient, dès lors, tentant de se demander si « Voyelles », au-delà de l'instant d'une conceptualisation théorique, n'est pas le cœur voire même la matrice de l'écriture poétique rimbaldienne. La mécanique du glissement constituerait alors un rouage poétique essentiel de l'écriture rimbaldienne et de sa compréhension, à l'image des voyelles, éléments structurels de toute écriture vocalique.

Proposer une telle lecture demande, dans un premier temps, de mettre en exergue une structure initiale, aussi de désenclaver le rouage de son ensemble mécanique, qui l'englobe dans une logique d'engrenage, et ce afin de l'analyser indépendamment de son environnement. Cette démarche critique

traditionnelle admet de dégager puis de libérer l'élément hermétique, cœur de la complexité du poème, tout en s'interrogeant sur la raison du verrou critique. Ainsi, dans « Voyelles », ce verrou repose sur une incompatibilité ressentie, par le lecteur, entre la voyelle énoncée et la description qui lui est apposée. Yves Reboul, dans son analyse du poème (dont la lecture a grandement influencé la rédaction de cet article), propose de privilégier une étude de la lettre graphique au détriment de la voyelle phonique (Reboul, 233). Dès lors Yves Reboul suggère de lire la lettre comme une image, dont le point de départ serait sa forme majuscule. Hypothèse qu'il se voit finalement obliger de nuancer, presque de réfuter, devant la fragilité du raisonnement dans le cadre du E. Pourtant cette conjecture d'une concordance entre lettre graphique et image semble proposer une nouvelle piste de lecture, dans une logique similaire aux affirmations de Verlaine et de Louis Forestier pour lesquelles il ne serait plus question de décrypter un sens mais de comprendre un système.

### **Du profane au sacré**

Dans le poème, les voyelles sont accompagnées de cinq couleurs : noir, blanc, rouge, vert et bleu ; un bleu qui deviendra finalement, dans l'ultime vers, un « rayon violet », nuance qui se veut conséquente dans l'analyse du poème. Décrite en ces termes, la lettre O revêt le costume sanctifié de l'Oméga, référence traditionnelle au Dieu de la Bible, à la fois Alpha et Oméga, début et fin, transcendant toute temporalité. Jean-Luc Steinmetz parle d'un écrit qui « contient en lui l'univers », dont le but est « d'embrasser la totalité, l'universel » (Rimbaud 1999a, 1096). Il y a évidemment dans cette référence biblique une volonté de sacraliser l'alphabet, à l'image du grec et du latin qui sont des langues anoblies, littéraires, philosophiques, mais non des langues de la révélation divine. Il est à noter que les langues originales de l'Ancien et du Nouveau Testament (l'hébreu et l'araméen) – sont des langues consonantiques pour lesquelles la voyelle n'est pas nécessaire à la compréhension du texte, *a contrario* des langues dans lesquelles ils furent traduits (grec et latin), langues vocaliques où la voyelle est essentielle à toute compréhension écrite.

À cette évocation chrétienne vient s'ajouter une référence explicite à l'alchimie, pratique plus proche d'une certaine philosophie ésotérique que de la science. Le terme même est par ailleurs dérivé de l'arabe, langue également sémitique et consonantique. Si le texte est intentionnellement difficile d'accès, il implique également de concevoir ces langues nouvelles, vocaliques (grec, latin, français) en tant qu'héritières spirituelles de langues consonantiques (hébreu, araméen, arabe). C'est aussi envisager un lecteur aussi éclairé que le poète, un lecteur dont l'existence ne serait pas seulement envisagée par le poète mais qui

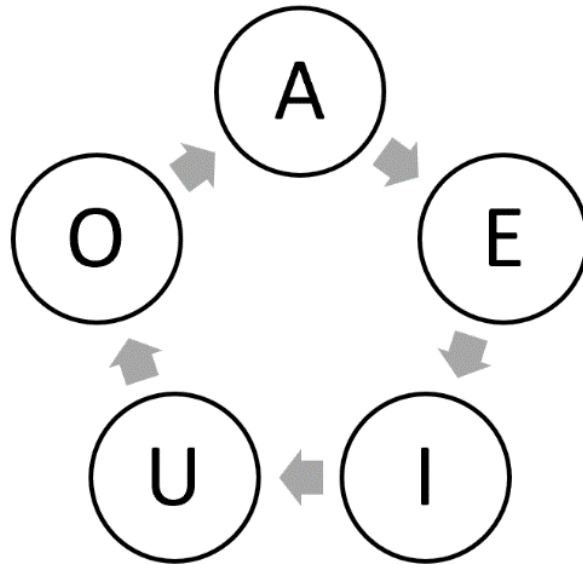
serait déjà incorporé à l'œuvre même. Dès lors, à l'image d'une partition musicale où le silence joue à part égale avec la note, où le non-dit prévaut autant que le dit, Rimbaud célèbre visiblement les voyelles et implicitement les consonnes, dans chacun des blancs de lecture.

La double inspiration, alchimiste et chrétienne, du poème est particulièrement lisible dans les couleurs choisies pour revêtir les voyelles : le noir, le blanc et le rouge sont les couleurs principales de *l'Œuvre*, celles qui marquent le processus alchimique, auxquelles s'adjoignent les couleurs secondaires : gris, vert, jaune (Hutin, 89).<sup>3</sup> À cette symbolique alchimique se superposent les couleurs liturgiques chrétiennes, dont la présence est suggérée par le poème dans son évocation de l'Alpha et de l'Oméga. Il s'agit d'une succession de couleurs qui ponctue l'année liturgique et dont l'ordre est respecté par Rimbaud : il présente l'image d'une procession où le noir n'est pas achèvement mais introduction du poème. Le texte se structure ensuite autour des quatre couleurs liturgiques prescrites par le missel romain : blanc, rouge, vert, violet. C'est un ordre qui donne au lecteur l'impression d'un cérémonial organisé amenant, une nouvelle fois, à une sacralisation de l'écrit. Il est également possible de lire dans cette entrée en deuil la célébration d'un alphabet vocalique sur les reliquats d'un autre consonantique, la fin d'un règne et l'avènement d'une nouvelle dynastie.

### **De la roue au rouage : une construction circulaire**

Jusqu'à présent, les voyelles ont été évoquées comme une procession, un ensemble linéaire : elles se suivent les unes les autres, marquant chaque ph[r]ase de leur présence, comme autant d'acteurs d'un cérémonial ritualisé. Cependant le poète évoque une naissance « latente », c'est-à-dire cachée mais susceptible de se manifester à tout instant, poussant le lecteur à être sur le qui-vive, à guetter le poète dans un réflexe évident d'herméneutique. Ce serait pourtant faire l'impasse sur l'une des caractéristiques primordiales de la poésie rimbaldienne, celle des jeux de mots et des jeux de sonorité (voir Fongaro). Ainsi, cet unique indice que nous donne Rimbaud sur les voyelles, demande à être examiné avec le plus grand soin, presque avec circonspection. Dès lors, par une sorte de glissement musical, *latente* deviendrait *l'attente*, terme plus commun, qui étymologiquement signifie simultanément *être attentif à*, et *tendre vers*. Si la première définition admet une logique critique similaire à celle proposée par *latente*, la seconde, en revanche, invite à s'interroger sur ce vers quoi tendent ces voyelles. Or dans une lecture circonscrite du texte, comme celle que Rimbaud semble imposer au lecteur, mais également dans une logique alchimique, celle d'une mise en rapport des éléments (ou liants) dans la transmutation, le texte brise sa linéarité pour former une figure concentrique aux enjeux modifiés. Cette logi-

que d'une lettre qui tendrait vers la suivante, d'une roue qui serait avant tout rouage, donne au lecteur l'envie, suggérée par cette homophonie, de faire glisser chaque voyelle d'un temps, de la faire tendre vers la suivante jusqu'à entendre le déclic indiquant l'ouverture du verrou.



« **Voyelles** » (original)

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

— Ô l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !

« Voyelles » (après glissement)

O noir, A blanc, E rouge, I vert, U bleu : voyelles,  
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :  
O, noir corset velu des mouches éclatantes  
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

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

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

U, suprême Clairon plein des strideurs étranges,  
Silences traversés des Mondes et des Anges :

– Ô l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !

Dès lors le A, jusqu'à présent lié à la première couleur de l'Œuvre (le noir), devient la première couleur de la liturgie chrétienne (le blanc) à l'image de l'Alpha biblique. Le E quant à lui revêt la couleur emblématique du rouge alchimique, symbole de la Pierre philosophale, seule couleur du Grand Œuvre présente dans le poème, et prédominance logique de la voyelle la plus utilisée de la langue française, sur ses semblables. Le O quant à lui débute l'Œuvre au noir, tout comme le terme (Œuvre), et se veut dissolution et mort, à l'image de cette première étape alchimique. Le I apparaît revêtu du vert, dans un jeu de sonorités (Hiver) qui évoque l'avènement d'un temps naturel, figé à l'image de cette saison. Dès lors apparaît, après glissement, un nouveau poème où la lettre et sa description adjacente négocient un nouvel équilibre, plus harmonieux et moins ambivalent.

Mais qu'en est-il de cet U bleu ? Il s'agit là d'une couleur qui n'est pas présente dans la liturgie chrétienne et qui, dans le contexte de l'alchimie, est à peine mentionné car le plus souvent assimilé au noir (bleu nuit). Le U bleu devient alors, par sa non-existence dans les sources canoniques, un « silence » : celui « des Mondes » (alchimie) et « des Anges » (christianisme). Néanmoins, à l'image de ce que seront les *Illuminations*, c'est par ce silence, cette absence

d'antécédent historique ou spirituel, que se faufile le poète porteur de feu, qu'il porte sa voix, qu'il « claironne » ses vers, qu'il se fait entendre au-delà du raffut des existences (« stripeurs »). Ainsi le U devient véritablement l'Oméga du texte, la dernière lettre à s'être formée, fixée dans cette recherche d'un nouvel alphabet.<sup>4</sup> À cet instant le U ne se fait plus seulement synonyme d'un espace poétique non répertorié ; en délaissant le bleu pour le violet, il devient un symbole de l'Avent, de la venue d'un renouveau poétique qui devient certain, de l'avènement d'une poésie nouvelle.

Ainsi plus que de mécanique, il serait question de mécanisme. À la manière des rouages d'une montre, la très légère impulsion donnée à la roue des voyelles permettrait de mettre en évidence et de faire fonctionner le processus des correspondances – qui donne son surnom au sonnet – et qui est très proche d'un mouvement d'horlogerie dans sa précision cinétique, à la lettre près. Rimbaud se propose effectivement de mettre la poésie *en avant de l'action*, puisque l'impulsion est donnée par le poème qui demande à son lecteur cet effort personnel, qui rend dynamique l'interaction poète-lecteur, et replace le lecteur au cœur d'une action réflexive. Dès lors devient-il possible de reprendre et de poursuivre l'analyse du poème proposée par Yves Reboul : la recherche d'une concordance entre la graphie de la majuscule et la description imagée de la voyelle.

### **La voyelle et sa nouvelle image en détails**

À la suite du glissement se voit adjoindre à chaque voyelle une nouvelle image, moins abstraite, qui admet la graphie vocalique comme principale inspiration du poème. La description imagée de la lettre souligne sa poésie intrinsèque.

Ainsi, la voyelle O amène à l'imaginaire du « corset », du « golfe d'ombre » – la bouche ou l'anus –, c'est-à-dire d'une forme circulaire, vide en son sein, phase initiale du mortier alchimique qui attend de recueillir ses composants. Ce néant central est cependant source d'un certain malaise, puisque la lettre représente l'unique illustration inquiétante – « autour de puanteurs cruelles » – de ce vide, illustration d'un début d'expérience répondant à la phase de la *putréfaction* en alchimie, symbolisée par le noir (Hutin, 90). Cette ceinture révèle sa présence dans la création d'un espace interne la séparant de son environnement. Choissant d'insister sur cet aspect, le poète opte pour le noir, couleur du deuil dans la culture chrétienne mais également couleur du retrait social, d'une séparation avec le monde existant, d'une fin qui ne se veut en aucun cas néant (mort physique mais non spirituelle). Les « mouches » viennent, par leur présence, souligner l'idée d'un cadavre en décomposition, d'une création vivante, en mouvement, dans ce qui se voulait éternelle immobilité. Il



y a là un parallélisme évident avec l'expérience même de ce poème – sorte de calligraphie de la voyelle – et de son changement d'état (de fixe à mobile).

Le A, quant à lui, tend vers le ciel en même temps qu'il s'inscrit dans le sol, dans une solidité triangulaire qui rappelle tout naturellement dans leur forme les « glaciers » – sommet de montagnes –, les « tentes » ou les « ombelles ». Mais il suggère également la décision divine unique et inique qui écrase la masse humaine. Rimbaud choisit le blanc pour illustrer cette lettre (première couleur liturgique pour la première voyelle), symbole de pureté, mais également de fête dans l'Église chrétienne<sup>5</sup> ; elle est surtout la tenue des papes qu'il est possible de déceler dans l'appellation des « rois blancs ». À moins qu'il ne s'agisse que d'une référence sarcastique à la couleur des cheveux des Académiciens que Rimbaud dénonce dans sa lettre du 15 mai 1871, en référence, justement, à la première lettre de l'alphabet (Rimbaud 1992, 293). La lettre est également associée à la *résurrection* alchimique. Elle est la pierre blanche qui est capable de changer les métaux en argent, lisible dans les « candeurs des vapeurs » évoquées au début de la seconde strophe. Tout comme sa forme, la lettre tend vers le ciel ; l'Œuvre au blanc est en alchimie « spiritualisation des corps », purification de l'âme et mort de l'égo, annonçant la fin du Petit Œuvre et l'avènement du Grand Œuvre (Hutin, 90).

Le E peut donner plus de difficultés à l'interprétation, sauf si l'on imagine qu'il est question d'un E plus charnu, à l'image de l'Epsilon grec. Alors, la lettre est beaucoup plus ronde et évoque dans l'image de deux demi-cercles des lèvres vues de profil. Ainsi, ce qui guide Rimbaud ici est un jeu homophonique où les « E rouges » sont en réalité les « œufs rouges ». Œufs de Pâques, symboles de la Passion du Christ, dont la couleur rappelle le sang versé. Dès lors, la lettre serait un *Œuf* philosophique rouge, qui en plus de transmuter les métaux en or, serait capable de soigner toute maladie : physique (« sang craché »), mentale (« colère ») ou morale (« ivresses ») (Hutin, 91). Mais ce « sang craché » n'est également pas sans rappeler l'autre nom de la Pierre philosophale dite *poudre de projection*. Dès lors le E se veut l'Entrée dans le Grand Œuvre, son apothéose, et retrouverait par ce glissement sa place centrale dans le poème.

Dans le cas du I, Rimbaud s'amuse – de la même façon que pour le E – à un jeu d'homophonie entre *I vert* et *hiver*. Saison qui l'amène à une vision de la nature – « mers virides » – endormie, paisible – « paix » –, presque morte, dont seuls les « vibrations » permettraient de déceler son état végétatif, sa respiration, l'entrée dans ce temps ordinaire, après l'avènement du Grand Œuvre. Il y a en effet une sorte de suspension temporelle, non inquiétante, mais plutôt synonyme d'une sagesse cachée, puisque l'hiver symbolise le dernier âge de la vie. Ainsi le poème revient non seulement au Petit Œuvre, mais à l'une de ses étapes

intermédiaires, comme si le Grand Œuvre n'était plus la finalité de cette alchimie moderne, comme s'il devait être, si ce n'est dépassé, tout du moins poursuivi ou complété. Cette maturité est d'autant plus présente que c'est à cet instant qu'est évoquée lisiblement l'alchimie, ou plutôt l'alchimiste, dans la « paix des rides [...] aux grands fronts studieux ». Référence au *Spiritus Mundi* (Kahn, 65), qui se manifeste dans le procédé alchimique au travers de la couleur verte. Le vert, manifestation de la nature et de la sagesse, est également, dans la religion chrétienne, symbole d'espérance et de renouvellement. Dans la liturgie, il marque le « temps ordinaire », rappelant une nouvelle fois l'absence d'activité propre à l'hiver. Ce dernier point semble illustrer pourquoi Rimbaud choisit d'accoler à l'hiver la notion de « cycles »<sup>6</sup> : nouvelle naissance, renouvellement spirituel et irrémédiablement poétique.

Enfin, apparaît cet U si particulier, dernière voyelle de l'alphabet si l'on exclut le Y considéré comme semi-voyelle. Le poème lui-même le confirme. Comme le note Jean-Bertrand Barrère, le « suprême clairon » évoque la trompette de l'Apocalypse (Barrère, 112). Jean-Luc Steinmetz évoque également cette fin « aux allures d'Apocalypses » du poème (Rimbaud 1991, 1096). Il est à noter, également, que le tuyau coudé du clairon rappelle la forme de la lettre. Les U sont également des « silences traversés des mondes et des anges ». La métaphore s'explique par le vide ouvert qu'illustre la voyelle, un vide qui, à la différence du O, n'est pas un lieu de décomposition, puisqu'il peut être parcouru sans enfermement, à la manière d'une vallée. Cependant, il y a un malaise devant l'ambiguïté du U : à la fois forme pleine et forme vide, forme imagée dans le poème par « ces strideurs étranges » et « ces silences », malaise auquel se surajoute le bleu, couleur de la nouveauté poétique. Le U est également la voyelle qui clôt le défilé, que cela soit dans le poème ou dans l'alphabet<sup>7</sup>, elle est le nouvel Oméga et, en cela, Rimbaud lui octroie un caractère divin. Ainsi, toute la strophe se construit autour de la référence au Jugement Dernier, et le U, rappelant dans son regard, par la *vue*, « La Conscience » d'Hugo. Elle observe le lecteur dans ce faisceau graphique – « rayon violet de ses Yeux »<sup>8</sup> – tout comme « l'œil dans la tombe regardait Caïn ». La voyelle est marquée par une double couleur : bleue et violette. Il est probable que ce « Violet » rappelle à la voyelle sa sœur consonantique, dont elle a longtemps partagé la même graphie : le V. Quant au bleu, comme souligné précédemment, il reste couleur mineure du processus alchimique, sans envergure métaphorique pour l'alchimie qui ne la dissocie que subrepticement de l'Œuvre au noir (Hutin, 89). Le violet en revanche, couleur liturgique chrétienne, marque une période d'attente (l'Avent, le Carême), un recentrement religieux pour le croyant, un *silence*, et une parole

créatrice au-delà du « blanc de lecture ». L'absence des mots emplît le texte de sens, à l'image de la *Saison en enfer* et des *Illuminations*.

Le texte s'écrit et se devine à la manière de cet U simultanément forme creuse et forme pleine mais également indissociable, dans sa minuscule cette fois, du Y (upsilon), la voyelle en apparence manquante de ce texte. Un upsilon évoqué de manière détournée puisqu'il vient clore le texte dans son terme final et son initiale en majuscule : « Yeux ».<sup>9</sup> Car dans la logique circulaire du poème, la dernière strophe est une pause avant la reprise de la première strophe, non une fin définitive, tout comme l'Apocalypse est une fin avant une renaissance pour le croyant. Or cette pause, cette reprise du souffle, ce vide, ce silence... c'est l'instant de la création poétique, c'est le cœur de la tactique rimbaldienne du vide (Hammoudi). Dès lors, loin d'une Apocalypse qui se voudrait achèvement de toute chose, l'U devient, à l'image du texte éponyme, l'accueil du poète aux visions, aux révélations d'autres lieux et d'autres temps. Cet U en apparence creux contient en son sein le Y et le V (consonne si chère à Rimbaud), il serait la cristallisation des métaphores, la mise en pratique de cette poésie des quint-essences évoquée dans la lettre du 15 mai 1871.

## Conclusion

Considérer « Voyelles » comme l'un des premiers indices de la naissance théorique de la poésie rimbaldienne, un poème qui contiendrait en son sein non seulement la *Lettre du Voyant* mais également *Une saison en enfer* et les *Illuminations*, c'est souhaiter l'unité d'un corpus si souvent analytiquement dissocié. Certes « Voyelles », par sa présence dans « Alchimie du Verbe », n'a jamais réellement souffert de son appartenance aux *Premières poésies*, recueil souvent considéré comme celui de l'enfant surdoué mais non encore du poète de génie. Pourtant, ce qui se joue dans cette analyse ne se situe pas tant dans le rapport entre les *Premières poésies* et la *Saison*, lien confessé dans son seul recueil réel par Rimbaud lui-même, que dans le lien qu'elle tisse entre les *Premières poésies* et les *Illuminations*. Dès lors, il deviendrait possible de naviguer entre les recueils rimbaldiens dans une lecture qui ne saurait être obligatoirement diachronique. Admettre une telle perspective permettrait de se défaire d'une lecture uniquement stylistique (du vers à la prose) et donc d'une théorie évolutive de la poésie rimbaldienne, pour s'interroger sur la possibilité d'une pensée poétique du mouvement de type mécanique qui aurait, en revanche, toujours été présente et poursuivie puis complexifiée par le poète. Ainsi, en se donnant le temps de jouer avec le poème, de le faire se mouvoir comme une pièce mécanique, une construction humaine, industrielle, par cette prise en main du poème, le critique parvient à démythifier la création poétique. Il ne s'agit plus de la considérer

comme un objet artistique immuable, mais comme l'instant d'une rencontre entre un poète-créateur ou « poète-démiurge » et un lecteur dynamique, acteur de la réception poétique. Dès lors, le lecteur est capable de dépasser le sentiment d'engrenage face à une machine poétique dans laquelle il peut se sentir pris au piège, à un hermétisme qui le dépasserait, pour finalement admettre la présence d'un rouage dans lequel il ne serait plus le grain de sable mais l'imperceptible impulsion dévoilant la lisibilité du poème. Le lecteur, nous semble-t-il, est cette clef.<sup>10</sup>

## Notes

<sup>1</sup> *La Revue de Paris*, 1<sup>er</sup> février 1921. Cité dans *La Nouvelle Revue Française*, 16, 1921, p. 380.

<sup>2</sup> Lecture rimbaldienne à laquelle s'est opposé René Etiemble dans son analyse du poème (voir Etiemble 1968)

<sup>3</sup> Il faut souligner cette absence du jaune, de l'or ou du Soleil dans le texte, qui ne peut que surprendre dans cette volonté alchimique. L'alchimie se fait présente dans son processus, mais en aucun cas dans sa finalité : celle de parvenir à fabriquer de l'or.

<sup>4</sup> Réalité également historique comme l'indique l'article consacré à la lettre U dans le [Trésor de la Langue française](#).

<sup>5</sup> Élément qui peut paraître paradoxal dans cette logique de froideur qui guide la description de la lettre. Mais ce serait faire l'impasse sur la vision rimbaldienne, notamment visible dans « Les premières communions », d'une religion chrétienne qui même dans ses instants de fête sacrifie l'innocence à la divinité.

<sup>6</sup> Une autre explication voudrait que Rimbaud ait pris connaissance du terme cycle tel qu'utilisé en médecine ancienne : « Certain nombre de jours pendant lesquels on disposait l'alimentation et les exercices suivant un certain ordre d'abord ascendant, puis descendant. » ([Littré](#)). Cette image du cycle est très proche de la manière dont on trace le I en écriture cursive.

<sup>7</sup> Si l'on admet son équivalent grec, elle est en majuscule représentée par le Y, permettant à Rimbaud d'évoquer deux voyelles dans une seule graphie, ce qui expliquerait également la double couleur adjointe à la voyelle.

<sup>8</sup> Dans le cas d'une référence à Y, la majuscule à « Yeux » prend un double sens.

<sup>9</sup> Jean-Pierre Bobillot note également ce trouble rimbaldien face au Y où se mêlent fascination et répulsion (219).

<sup>10</sup> Peut-être même une double clef : celle introduite dans toute serrure mais également celle plus moderne, industrielle, mécanique, dite clef anglaise.

## Ouvrages cités

Jean Bertrand Barrère, « Rimbaud, l'apprenti sorcier - En rêvant aux Voyelles », dans *Le Regard d'Orphée*, Paris, CDU Sedes, 1977, 101-127.

Jean-Pierre Bobillot, *Rimbaud le meurtrier d'Orphée : crise de verbe & chimie des vers ou la Commune dans le Poème*, Paris, Champion, 2004.

Yves Bonnefoy, *Rimbaud, tradition et modernité*, Paris, Éditions Interuniversitaires, 1992.

Pierre Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Seyssel, Champ Vallon, 1983.

Peter Collier, « Lire Voyelles », *Parade sauvage*, 5, 1989, 56-99.

René Étiemble, *Le sonnet des voyelles : de l'audition colorée à la vision érotique*, Paris, Gallimard, 1968.

René Étiemble, *Rimbaud, système solaire ou trou noir ?* Paris, PUF, 1984.

Robert Faurisson, *A-t-on lu Rimbaud ? Suivi de l'Affaire Rimbaud*, Paris, La Vieille Taupe, 1991.

Antoine Fongaro, *Rimbaud : texte, sens et interprétations*. Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1994.

André Guyaux (dir.), *Lectures de Rimbaud*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1982.

André Guyaux, *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, Genève, À la Baconnière, 1985.

Rafika Hammoudi, « Entre dentelle et fragment : évolution de la tactique du vide rimbaldienne de la Saison aux Illuminations », *Quêtes Littéraires*, 7, 2017, 51-60.

Serge Hutin, *L'alchimie*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

Didier Kahn, *Alchimie et Paracelsisme en France à la fin de la Renaissance : 1567-1625*, Genève, Droz, 2007.

Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Champion, 2009.

Yves Reboul, *Rimbaud dans son temps*, Paris, Garnier, 2009.

Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes. Correspondance*, dir. L. Forestier, Paris, Laffont, 1992.

Arthur Rimbaud, *Œuvre-vie*, dir. A. Borer, Paris, Arléa, 1999a.

Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, vol. I, *Poésies*, dir. S. Murphy, Paris, Champion, 1999b.

Alain Vaillant, « Verba hermetica, Mallarmé, Rimbaud, Hugo », *Romantisme*, 95, 1997, 81-97.

Paul Verlaine, « Arthur Rimbaud », *Les Hommes d'aujourd'hui*, 318, 1888.