

Gérard Bucher

# Les voix de l'apocalypse ou l'alphabet du monde : le sonnet des voyelles de Rimbaud

« La Raison est Langage, Logos... j'attends  
encore un ange de l'Apocalypse qui viendrait  
avec une clé pour cet abîme. »

*Lettre de Hamann à Herder,*  
6 août 1784.

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

Dès le second vers du fameux « sonnet des voyelles » Rimbaud définit avec précision la tâche poétique. Elle est de *dire la naissance du verbe*. Car pour nous « ... accablés d'un manteau d'ignorance et d'étroites chimères » (« Soleil et chair »), « Les voix instructives (sont) exilées » (« Jeunesse » dans *Les Illuminations*), le langage *ne s'est pas encore conçu*, il n'est pas encore « advenu à son propre » (pour utiliser une tournure de Heidegger). D'où il s'ensuit qu'il doive « quelque jour » être remembré, ré-élaboré jusqu'en ses éléments. A n'en pas douter, une telle re-prise de la parole équivaldrait à une Institution de l'homme, elle en serait la re-création en connaissance de cause et... de fin. En un geste d'une audace inouïe, assumant le futur — « Je dirai quelque jour » — le projet est donc de pré-céder l'avenir, de pressentir ce que sera l'Omega suprême — le Jour du Verbe — de faire en sorte qu'il puisse avoir lieu (qu'il aura pu avoir lieu).

Un double mouvement, une double quête orientent l'itinéraire poétique du sonnet. L'accomplissement du langage sera à la fois pliure du logos sur soi — réfléchissement du verbe de ses origines à ses fins (rénonciation, en abrégé, de l'histoire) — et, d'autre part, il sera réinvention du langage, re-création des voyelles, de telle sorte que soit dorénavant rigoureusement « régl(é) la forme et le mouvement de chaque consonne » (« Alchimie du verbe »), réalisé le plain-chant des voix.

Pour pénétrer l'arcane du sonnet, il faut en premier lieu discerner la logique qui y préside à l'association des couleurs et des lettres. Il convient d'abord de remarquer que les voix élémentaires (les voyelles) sont disposées selon l'ordre traditionnel (alphabétique) : a, e, i, o, u, excepté pour l'inversion des deux dernières lettres u, o qui reproduit l'ordonnance de l'alphabet grec. La série qui s'étend de l'alpha à l'omega acquiert ainsi une connotation théologique que souligne la référence patente à l'apocalypse : au « clairon » (à la trompette du jugement) « plein des stridements étranges » du dernier tercet. Quant à la séquence complémentaire des couleurs, tout part de l'opposition du noir et du blanc, c'est-à-dire du blanc valant comme la sommation des tonalités du spectre au noir, son néant. Puis, Rimbaud

déploie l'arc-en-ciel qu'il réduit à trois valeurs : les deux extrêmes, le rouge et le bleu violet, avec le vert intercalaire. On constate donc que la « coloration » des voyelles procède de la mise en corrélation, à première vue arbitraire, de deux séries ayant chacune sa logique propre. D'autre part, le sonnet ne propose pas seulement une combinatoire des couleurs et des lettres et donc des sons, il institue également une correspondance secrète des lettres et des formes. Reconduite à son statut d'idéogramme, voire à sa nature de chose, chaque lettre-rébus s'inscrit, nous le verrons, dans une constellation qui gouverne à la fois les formes, les couleurs et les sons et offre ainsi le principe d'une mise en image ou d'une mise en rythme raisonnée du logos. Je reprends et prolonge ici l'interprétation célèbre de Lucien Saucy publiée dans les *Nouvelles littéraires* du 2 décembre 1933 qui montre comment chaque lettre du sonnet exploite les potentialités morphologiques de son tracé ou de son dessin. Cette proposition interprétative, je l'extrapole dans un contexte plus large ce qui conduit à mettre en valeur le jeu d'étoilement des métaphores ou mieux des ana-phores dans ce singulier poème. J'entends montrer en effet que les lettres-signes mènent le jeu, qu'elles sont principe et fin — alpha et oméga — de l'ordre poétique du sonnet et, du coup, de notre destin même.

Il s'agit d'épeler à présent les thèmes énoncés dès l'exposition et donc de lire le sonnet « littéralement et dans tous les sens » selon le vœu même de Rimbaud (propos tenu à sa mère qui le questionnait sur le sens d'*Une saison en enfer*). Les deux derniers vers du premier quatrain exposent l'alpha de tout le destin humain. Le noir triangle tracé par la lettre A (la forme type de la mouche) offre en effet le spectacle d'un essaim tourbillonnant autour d'un cadavre en voie de putréfaction. Le « noir corset velu des mouches éclatantes », les « puanteurs cruelles », renvoient en effet, métonymiquement, à la dégradation et à la corruption. La souillure funèbre du corps en voie de dissolution est un coup d'éclat terrifiant, une force de déchaînement première, l'initiale puissance différenciante du destin. Ainsi les deux vers qui clôturent le premier quatrain :

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

nous projettent-ils d'emblée au plus noir du noir : au point source de l'Opération que réaccomplit (ou qu'accomplit) le poème. C'est ici dès l'abord la cruauté de l'existence humaine ramenée aux terreurs primitives, c'est-à-dire à la vision de l'autre-moi-même anéanti, que Rimbaud souligne avec la pénétration du visionnaire incomparable, mieux du « voyant » qu'il fut<sup>1</sup>.

Dès l'ouverture, c'est donc une opposition majeure qui est posée entre le noiréant et la totalité des teintes de l'arc-en-ciel équivalent au blanc. Cette dichotomie capitale est essentiellement le fruit, nous le comprenons à présent, de la mise à l'écart primitive de l'impur — la « chose » inimmuable qui est objet de vertige et de fascination — et de l'irruption d'un « pur » qui fixe les conditions de toute culture. Le E associé aux :

---

1. Je me suis efforcé d'élaborer cette problématique même dans *La vision et l'énigme* (Éd. du Cerf, 1989) cf. toute la première partie de l'ouvrage : « L'unité impensée du sens et du sacré », notamment le chap. I : « La puissance génétique de l'expérience de la mort pour l'humanité primitive ».

« ... candeurs des vapeurs et des tentes,  
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ; »

s'inscrit en effet dans un contexte où il est question avant tout d'innocence mais aussi de glace, d'infinie pureté, finalement de sublimation ou de vaporisation d'un solide en gaz.

Au point d'intersection, ou plutôt de chevauchement des deux lettres (du noir et du blanc), l'expression « Golfes d'ombre » — enjambement à l'initiale du deuxième quatrain — correspond tant à la lettre A (l'emboîtement desdits golfes) qu'à la lettre E (leurs concavités accolées). En soulignant ici par leur complémentarité et leur antagonisme morphologiques ce qui associe le A et le E — le pur et l'impur, le noir et le blanc — « Golfes d'ombre » re-trace (ou re-marque) la ligne de fracture qui conditionne tout ordre culturel en général. Ombrée de nuit, la pureté extraite de l'impureté est inséparable de son *autre* ténébreux. Or le pur qui est émergence d'un pur signe est, avons-nous dit, principe de tout ordre humain. La « culture du pur » est une expression pléonastique, car la mortification purifiante est condition des édifices et des empires. D'où le fait que cette initiation s'offre ici à nos yeux comme le spectacle de campagnes guerrières, celles des « rois blancs » sur fond « de tentes et de lances ». Un tableau est ici suggéré des hauts faits épiques de l'humanité juvénile. Au reste, ces fureurs et ces rages conquérantes seraient annonciatrices de la création possible des œuvres d'art pures au terme de l'histoire : ces « frissons d'ombelles » ou textes-dentelle dont le « sonnet des voyelles » est justement une réalisation quasi miraculeuse. Il faut remarquer encore l'étonnante virvolte de la lettre E qui pivote sur soi, devient tente *m* avant de réapparaître comme lances fières et comme ombelles *w*.

La suite du poème est bâtie sur le spectre des couleurs du I rouge à l'O bleu violet en passant par le vert. Après l'opposition tonale cardinale noir/blanc, impur/pur, néant/être, c'est une nouvelle tension mineure qui est proposée. Elle inscrit l'écart entre la violence archaïque condensée dans le I et les apaisements et pacifications dernières — eschatologiques — du U. Comme le sang versé-craché, les ivresses du rire et de la colère sont vitales :

« I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles  
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ; »

Outre le paroxysme des fureurs et des passions primaires, la scène de l'humanité originelle (que décrit tout le second quatrain) évoque aussi le thème de la transgression et du châtement. « Les ivresses pénitentes », les rages et les culpabilités collectives sont le phénomène source de toute conception morale ultérieure. Du reste, ainsi que pour chacune des lettres figurant dans le sonnet, le I lorsqu'il est couché à l'horizontale vaut aussi comme l'illustration idéogrammatique ou le dessin des « lèvres belles », distordues par le rire ou du jet de sang craché-expectoré.

Le premier tercet est consacré à la lettre U qui est assimilée à la couleur verte (*viridus* : vert en latin) lénifiante et pacifiante. Ce premier tercet contraste du tout au tout avec la violence sanguinaire et incendiaire suggérée par le I :

« U, cycles, vibrations divins des mers virides,  
Paix des pâtes semées d'animaux, paix des rides  
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ; »

U, le monogramme du virement, du virage ou de la volte-face — la condition et l'abrégé des cycles de l'histoire — annonce un âge de la conciliation qui serait inséparable de l'accomplissement de notre vocation poétique.

Tout tient ici à la complicité nécessaire entre la science — le travail studieux du sage solitaire, absorbé par sa tâche — et la réalisation de la concorde entre les hommes. Car l'œuvre qui doit être accomplie n'est pas vaine, elle est une opération alchimique de rédemption. La transmutation du noir en blanc doit aboutir finalement à « l'œuvre au rouge » : à la gloire et à la sur-vie (dans le sonnet, c'est là justement l'ordre de succession du A, E et I). Le cycle tend donc vers cette « alchimie du verbe » que Rimbaud eut le souci de réaliser et dont il prit brusquement congé pour des raisons qui resteront à jamais impénétrables. Du reste, le contexte de référence du passage est indubitablement celui de la terre des origines, c'est-à-dire celui de l'Arcadie natale. « Paix des pâtes semées d'animaux » évoque en effet le monde idyllique des pastorales primitives, celles du mythe de l'âge d'or ou de « l'éternité retrouvée ». Si l'on se souvient que le A inaugural coïncidait avec le cadavre putréfié du semblable, on peut constater que le sonnet développe en filigrane le thème de la mort insinuée jusque dans l'Eden retrouvé des origines, c'est-à-dire le thème même d'*Et in Arcadia ego* (on peut signaler, dans un registre analogue, que Hegel associa la lettre A à la pyramide ou au tombeau : cf. *L'Encyclopédie des sciences philosophiques*, § 453-458).

Quant au personnage énigmatique absorbé par l'œuvre, il offre une image intercalaire entre le *je* juvénile du second vers et la troisième personne eschatologique qui surgit en final : « rayon violet de Ses Yeux ». Or, considérant l'ensemble de la scénographie déployée, ne pourrait-on admettre qu'elle renvoie secrètement à la gravure du Saint Jérôme de Dürer ? A force de science et de patience (« science avec patience le supplice est sûr »), le veillard chenu dont le front est sillonné de U parvient à apaiser les vieux démons, la violence et l'envie. Au premier plan de l'eau-forte célèbre de Dürer gisent en effet, on s'en souvient, un lion (symbole de la force brute) et un autre animal assoupi qui tient à la fois du renard (la ruse) et du chien (la hargne et l'envie). Enfin, Rimbaud lie *et* oppose à la fois dans ce tercet l'image de la maîtrise et de la sagesse des « grands fronts studieux » à la vision cosmique des puissances fécondantes et régénératrices de la mer dont les « vibrations divins (...) virides » évoquent le « poème de la mer », partant « Le bateau ivre ».

Le dernier tercet s'inscrit sous l'égide d'une vision poétique et prophétique fulgurante. Il claironne les voix enfin unifiées du destin fatal : la clameur consonnante et orchestrale (« la musique plus intense ») du langage recomposé. Ce final transforme le récit johannique de l'apocalypse et en propose une version démythifiée, entièrement accordée à la poétique rimbaldienne. Les voix-voelles finissent par retentir. Elles s'amplifient jusqu'au paroxysme suprême qui donne un corps et une âme à l'univers. Pourtant, cette harmonie est aussi irréductiblement dysharmonie et stridence. Elle est volume consonnant *et* néant car, parvenues à leurs fins, les voix proclament l'*autre* :

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

Il est remarquable en effet que le clair(s)on des voix solennelles accordées au silence (au logos parfait, fruit de l'alchimie poétique) ne surgisse pas *au sein* d'un univers déjà fait mais qu'il enfante « des Mondes et des Anges ». Ce renversement traduit magnifiquement la présience eschatologique du logos, elle authentifie en fin de compte son primat sur tout ce qui est. Le Verbe peut en effet avérer sa paradoxale antécédence pour autant qu'il parvient à se lover sur soi et à conquérir son identité à la fin de l'histoire. On conçoit donc comment son énonciation, sa patence expresses puissent parachever les Temps : coïncider avec le Jour du Verbe.

Enfin, encadré d'un tiret et d'un point d'exclamation qui en ménage le coup de théâtre, le dernier vers figure le sommet du drame. Il faut noter d'abord que ce dernier tercet entérine l'accord des voix, des couleurs et des formes postulé d'entrée de jeu, puisqu'il conjugue l'O du « suprême clairon » (le pavillon du clairon *et* le son qu'il émet) avec l'O « Oméga rayon violet de Ses Yeux ». Cette équation finale rejaillit sur tout le déroulement du sonnet et en vérifie les prémisses. De plus, le dernier vers est une allusion directe au regard comme source de la vision *et* éclair qui donne à voir. Les yeux sont en effet à la fois réceptifs *et* actifs, ils produisent l'image et ils sont eux-mêmes source de la lumière (cela en rupture implicite avec les conceptions platonicienne et chrétienne).

Or, n'est-il pas remarquable qu'en ce final du poème, Rimbaud ait choisi de convoquer l'énigme de la personne en laquelle se conjuguent le néant et l'être (conformément à l'étymologie même du vocable, puisque « personne », mot d'origine étrusque, signifie masque) ? La personne fait en effet du chant instrumental ou du clairon des voyelles *une* voix unique. Le *je* qui met en scène au premier quatrain l'instance énonciatrice ou le poète lui-même se fait ici à la fois messianique et anonyme : il se revêt d'énigme selon le mode de la troisième personne. En dernière instance, les yeux bleu violet de Rimbaud (« J'ai de mes ancêtres gaulois l'œil bleu blanc, la cervelle étroite... »), ses yeux *à lui* sont aussi ceux d'un *autre*, le tiers exclu — la troisième personne — l'*autre* qui sur-vient (puisque « Je est un autre »).

Le poème est donc tout entier centré sur les voyelles qui sont le corps sonore et spirituel, la sub-stance du monde. Pré-cédant tout apparaître, les lettres sont cette palette mystique qui confère leur principe harmonique aux couleurs, aux sons et aux formes. Elles (re)composent les images-visions (tous les sens), et partant, le monde lui-même. D'où sans doute l'extravagant privilège que s'octroie le poète dans « Alchimie du verbe » : « ... je me vantaïs de posséder tous les paysages possibles ». Chaque lettre est ramenée, nous l'avons vu, à la forme de son corps même. Elle vaut comme géométrie des figures et mathématique élémentaire des couleurs et des sons. Ainsi re-connu et re-constitué en son arcane, le langage adamique-apocalyptique transforme en nécessité le hasard de ses origines. De même que le point de départ arbitraire de la « coloration » des voyelles se fait nécessité au terme de la démonstration magistrale développée par le sonnet.

Finalement, en prenant la lettre au pied de la forme, du son et de la couleur, Rimbaud subvertit l'écart même des mots et des choses. Le monde *figure* ici dans

le poème, non seulement en tant qu'il est signifié par les lettres mais comme choses mêmes. Le logos à l'état naissant coïncide avec un phénomène pré-phénoménal et quasi divin. Réciproquement, les lettres en redevenant objet révèlent leur étrangeté insigne. Du coup, un accord physio-logal parfait, un arc-en-ciel poétique — un Testament — sont scellés. On pense à la phrase d'ouverture des *Illuminations* : « Aussitôt que l'idée du Déluge se fut rassie, un lièvre s'arrêta dans les sainfoins et les clochettes mouvantes, et dit sa prière à l'arc-en-ciel à travers la toile de l'araignée. » Le monde procède dorénavant du mystère des voix ou de la parole recomposée sans l'épiphanie de quoi tout retournerait au néant. Jeu d'enfant (on a parlé à propos du « sonnet des voyelles » d'un souvenir probable d'un alphabet coloré de l'enfance), le sonnet est en même temps le comble de la science : la preuve d'une sagesse consommée.

Le « sonnet des voyelles » offre donc le blason d'une perfection verbale inouïe. Voici l'alphabet du monde, l'équivalent profané du tétragramme divin. Entièrement conforme au génie poétique, il intègre-exprime, sur un mode subtil, à jamais énigmatique, notre destin essentiel : « ... je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. *Je réservais la traduction* ».