

Article

« Du temps à l'espace – l'aventure du XX^e siècle »

Jean-Marc Houpert

Études littéraires, vol. 33, n° 2, 2001, p. 147-167.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501298ar>

DOI: 10.7202/501298ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



DU TEMPS À L'ESPACE — L'AVENTURE DU XX^e SIÈCLE

Jean-Marc Houpert

Pour Danièle.

“ Atmen, du unsichtbares Gedicht ! Immerfort um das eigne
Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,
in dem ich mich rhythmisch ereigne. ”
Rilke, *Les sonnets à Orphée* ¹.

■ Le temps presse

« Oh, là là ! Oh, là là ! Je vais être en retard ! », se dit le Lapin blanc — et de « *tirer de son gousset une montre*, de consulter cette montre, puis de se remettre à courir de plus belle », si vite qu'il dut bientôt reprendre souffle, « s'arrêta dans les sainfoins et les clochettes mouvantes et dit sa prière à l'arc-en-ciel à travers la toile d'araignée. » Mais à peine arrêté, il soupira : « c'est un ennui ! et la Reine, la Sorcière qui allume sa braise dans le pot de terre, ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait, et que nous ignorons. » Alors il se remit à bondir en un nouvel « élan insensé et infini ».

Dans ce lapin devenu lièvre, on aura reconnu Arthur au pays des merveilles, se hâtant d'être « absolument moderne » et tout empressé à « tenir le pas gagné ² ». Lire Rimbaud, n'est-ce pas, de fait, tenter de suivre « son pas ! les migrations plus énormes que les anciennes invasions », de suivre « ses courses ; la terrible célérité de la perfection des

-
- 1 « Respiration, toi l'invisible poème !
Pur échange incessant de l'être propre
Et de l'espace universel. Contrepoids,
En quoi je surviens rythmiquement à moi-même. »
- 2 Arthur Rimbaud, « Adieu », *Œuvres complètes*, 1954.

formes et de l'action », de « suivre ses vues, ses souffles, son corps, son jour³ » — au risque sans cesse de perdre haleine, et de le perdre de vue ? Tout est question de rapidité, de *tempo*⁴, de vitesse d'exécution. Et ce que précisément semble alors vouloir exécuter Rimbaud, c'est bien le temps. Perpétrer un tel acte constitue sans doute à ses yeux la première *entreprise* pour qui veut être absolument moderne, c'est-à-dire naître à chaque instant, n'être que cet instant — « étincelle d'or de la lumière *nature*⁵ » —, dans l'immédiateté de ce qui vient d'advenir (tel est le sens de l'adverbe *modo*) et libre (« absolument ») de toutes les adhérences du passé comme de toute adhésion à une quelconque certitude future.

De fait, Rimbaud écrit vers 1870, à la fin d'un siècle sur lequel le temps ne cessa d'exercer une emprise croissante, ultime (?) et pesante manifestation d'une pensée de nature théologique, que dénoncent et confortent à la fois de nombreux textes de Baudelaire, en particulier le poème en prose intitulé *La chambre double*, paru en 1862, dont voici les dernières lignes :

Oh ! oui ! le Temps a reparu ; le Temps règne en souverain maintenant ; et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses. [...] Oui ! le Temps règne ; il a repris sa banale dictature. Et il me pousse, comme si j'étais un bœuf, avec son double aiguillon. — « Et hue donc ! bourrique ! Sue donc, esclave ! Vis donc, damné⁶ ! »

Rimbaud apparaît dès lors comme celui qui, reprenant sur le mode compulsif le désir du « galant tireur » baudelairien⁷, n'a eu, toute sa vie, qu'une hantise, celle de *tuer le temps*. Acte de légitime défense à l'égard d'un temps qui se fait toujours plus présent, plus pressant, plus oppressant, et dont chacun, au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, peut ressentir l'*urgence*.

Le temps est en effet d'abord la référence première et l'élément explicatif déterminant pour comprendre désormais les phénomènes d'ordre physique, géologique ou biologique. En quelques années, au tournant du siècle, avec Rudolph Clausius pour la thermodynamique et, pour la biologie, Charles Darwin dont la formulation rigoureuse de la doctrine de l'évolution s'inscrit dans la continuité des travaux, en géologie, de Charles Lyell sur les transformations de l'écorce terrestre, le temps est devenu la mesure de toutes choses⁸. Les travaux de ces chercheurs, rendant manifeste l'action du temps dans la durée, mettent en évidence l'importance décisive de la temporalité, alors même que, dans le domaine subjectif, la temporalisation, comme activité propre au processus réflexif⁹, permet de rendre compte de la présence à soi d'un sujet ou d'un peuple, à travers

3 « Génie », dans *ibid.*

4 Patrice Loraux, *Le tempo de la pensée*, 1993, p. 14.

5 Arthur Rimbaud, « Délires. II Alchimie du verbe », *Œuvres complètes, op. cit.*

6 Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, « La chambre double », 1973, p. 30.

7 « Le galant tireur », dans *ibid.*, p. 135 : « [...] il lui serait agréable de tirer quelques balles pour tuer le Temps. » Voir aussi « Enivrez-vous », *ibid.*, p. 115.

8 Rémy Lestienne, *Les fils du temps*, 1990, p. 63 et p. 170.

9 Jean Laplanche, *La révolution copernicienne inachevée*, 1992, p. 317 et 335.

l'analyse du temps individuel (Schopenhauer) ou celle du temps collectif (Michelet). Or, qu'il s'agisse de la nature ou de l'homme, qu'il soit question de temporalité ou de temporalisation, ce qui est d'abord perçu, puis, très vite, ressenti, c'est le caractère irréversible du temps et la présence constante de son ombre portée, la mort. Pour les contemporains de Rimbaud, pour ceux donc qui, littéralement, partagent la même conscience, obsédante, du temps, celui-ci accomplit son travail négatif de trois façons, que l'on pourrait résumer cavalièrement : le temps va, il s'en va, il s'envase.

Le temps va, il est une force qui va. Mais dans quelle direction ? Le retrait de Dieu donne évidemment au *Quo vadis* ? une résonance inquiète ou angoissée qu'amplifient les résultats des recherches scientifiques, comme celles de Darwin.

En publiant en 1859 — la traduction française est de 1862 —, avec un succès immédiat, *L'origine des espèces*, Darwin avait ainsi établi notamment une continuité de l'animal à l'homme, qui rendit plausible, aux yeux de beaucoup, la rémanence de certaines formes de bestialité en n'importe quel individu. Nombreux sont alors ceux qui pensent, à l'instar du médecin légiste constatant le viol et le meurtre d'une enfant, que « tout le monde est capable de ça ¹⁰ ». De tels témoignages d'animalité montrent à quel point le passé pèse encore sur le présent de chacun ; ils suggèrent même plus d'une fois une évolution à rebours puisque, bien évidemment, dès que la science eut émis la possibilité de conduites de ce type, on se mit à en relever un nombre croissant. *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde* devint de moins en moins étrange dans l'imaginaire de la fin du XIX^e siècle. L'idée d'une possible régression vers le stade primitif de l'humanité s'insinua alors d'autant plus facilement dans les esprits que Darwin non seulement distinguait nettement évolution et progrès mais, en évoquant l'origine des espèces, en suggérait aussi *de facto* la fin ; ainsi, dans les romans des années 1880-1890 en particulier, le retour à la situation d'animalité initiale devint une des éventualités dont se trouve menacée l'espèce humaine. En outre, Darwin reliait explicitement ses observations sur l'importance des phénomènes de longue durée, à l'œuvre dans l'évolution des espèces, aux *Principes de la géologie* de son maître et ami Lyell :

Je crois [...] que ces résultats lents et intermittents de la sélection [naturelle] concordent parfaitement avec ce que la géologie nous enseigne sur la marche que paraissent avoir suivie, dans leurs changements successifs, les habitants de notre globe ¹¹.

Or Lyell, « niant l'orientation des transformations géologiques, [...] ne voyait pas pourquoi les conditions aujourd'hui éteintes ne pourraient pas se reproduire et, dans cette hypothèse, les genres ou même les espèces disparues resurgir ¹² ». Si Lyell peut un jour redevenir un animal préhistorique, comme l'insinue une caricature qui le montre sous les apparences du *Professeur Ichtyosaurus* décrivant à ses sauriens d'étudiants le crâne d'un homme, espèce inférieure depuis longtemps disparue, rien ne semble s'opposer à ce que tel individu en apparence civilisé ne redevienne un animal, le temps d'un crime,

¹⁰ Guy de Maupassant, *La petite Roque*, 1998, p. 12.

¹¹ Darwin, cité dans Rémy Lestienne, *Les fils du temps*, op. cit., p. 70.

¹² *Ibid.*, p. 67.

par exemple, ni que, de façon générale, la civilisation ne revienne à l'état sauvage — comme semble en témoigner l'incendie du Bazar de la Charité en mai 1897, à la faveur duquel, si l'on peut dire, se trouvent révélés au grand jour pulsions animales, instincts sordides et fantasmes collectifs, que l'on pensait le lot d'époques révolues.

Il ne faut pas oublier, enfin, la façon dont les écrits de Darwin sont utilisés par certains « moralistes » qui voient dans les criminels, puis dans les prostituées, les femmes en général, les artistes, etc., autant de manifestations de l'animalité humaine ou de témoignages de la dégénérescence de l'espèce. *L'homme criminel*, comme *L'homme de génie* ou encore *La femme criminelle et la prostituée*, de Cesare Lombroso, sont représentatifs d'un grand nombre d'ouvrages qui portent sans nuances ni vergogne de tels jugements, et l'on se rappelle l'implacable parole prononcée par Mallarmé à propos de l'un d'eux :

Dégénérescence, le titre. *Entartung*, cela vient d'Allemagne, est l'ouvrage, soyons explicite, de M. Nordau : je m'étais interdit, pour garder à des dires une généralité, de nommer personne et ne crois pas avoir, présentement, enfreint mon souci¹³.

Mais précisément, si Nordau n'est personne, c'est qu'il est tout le monde et ne fait qu'exprimer, en la radicalisant, une opinion largement répandue.

Le sentiment d'un temps qui mène l'homme à sa perte est alors éprouvé d'autant plus intensément que la marche du temps ne s'inscrit plus dans une perspective providentielle. Un tel sentiment se renforce en effet de la sensation intime que peuvent avoir certains de la mort de Dieu, comme le montre, par-delà les réminiscences baudelairiennes et les références symbolistes, ce texte écrit le 23 décembre 1888, dans la solitude montpelliéraine, par Valéry, alors âgé de 17 ans, sous le titre : *L'enterrement de Dieu* — texte assez important à ses yeux pour qu'il le dédie secrètement quelques années plus tard à Mallarmé :

Un poids très lourd, vague, comme celui d'une humidité épaisse ou encore d'un coussin gonflé de plumes, chargeait mon cœur, et l'accablait d'une oppression sans nom, sans cause, sans consistance. J'étais comme baigné d'angoisse... Soudain éclata près de moi une marche funèbre... À vrai dire, c'étaient plutôt de joyeuses fanfares qui retentissaient mais en passant du dehors à mon Âme, elles se changeaient en modulations lugubres, et je croyais entendre les roulements assourdis des tambours voilés de noir.

Alors un vague cortège passa devant mes yeux lentement...

... Des gens chantaient, des gens dansaient. D'autres se tordaient les bras en hurlant. C'était un Enterrement bizarre où les prêtres marchaient derrière le char funèbre, l'air accablé comme des orphelins.

Je sentis en moi un tressaillement soudain comme la rupture d'une fibre trop tendue ; mon cerveau me parut allégé et en même temps étourdi, incapable de se fixer sur une idée.

J'arrêtai un passant : « Qui porte-t-on en terre ? » lui dis-je.

— « Dieu, répondit-il. » Et il courut se réjouir lui aussi devant le convoi...

13 Stéphane Mallarmé, *La musique et les lettres*, 1945, p. 651. « Les tendances à la mode dans l'art et la littérature [...] ont leur source dans la dégénérescence de leurs auteurs, et [...] ceux qui les admirent s'enthousiasment pour les manifestations de la folie morale, de l'imbécillité et de la démence plus ou moins caractérisées » (Max Nordau, *Dégénérescence*, 1998, p. vi-vii. Cet ouvrage est dédié à Cesare Lombroso).

Dans une sorte de fumée bleuâtre tout le cortège s'évanouit et j'entendis dans mon âme la chute [*sic*] bruyante de la terre sur un cercueil.

C'est alors que le Soleil, après un dernier éclat, pâlit et disparut. Quelque chose m'avertit qu'il ne reviendrait plus et qu'on ne le reverrait pas ¹⁴.

Une telle intériorisation de la mort de Dieu en accentue évidemment les effets et rend encore plus influentes les idées développées par Lyell et par Darwin pour qui l'évolution dans le temps est le produit d'une force aveugle et non l'accomplissement d'un projet divin — ce qui, dans les années 1880, consonne avec la notion schopenhauerienne de Vouloir-Vivre (*Wille*), force elle aussi aveugle, despotique, s'imposant à l'homme dont elle se sert pour assurer sa propre perpétuation. Le temps est bien, dans cette perspective située à l'opposé de toute idée de progrès (cette « chimère ¹⁵ »), une force qui écrase l'homme et *qui va*.

Mais, le texte de Valéry l'indique clairement, cette impression est aggravée par la pensée que le soleil peut disparaître, et avec lui, la source essentielle d'énergie sur terre, entraînant alors la mort de la terre (titre d'un roman de Rosny l'aîné) et la disparition de l'homme. Le temps s'en va, en effet, et la notion d'entropie, formulée par Clausius en 1850, prend en charge ce deuxième aspect qui va rapidement quitter le seul domaine de la thermodynamique pour se trouver à l'origine de toute une littérature attachée à évoquer la fin du monde (titre d'un roman de Camille Flammarion). Le second principe de la thermodynamique, celui de Carnot-Clausius, définissant l'accroissement d'entropie, c'est-à-dire grossièrement l'inéluctable dégradation de l'énergie au sein d'un système isolé, implique, pour les esprits de la fin du XIX^e siècle, que tout système, cosmique ou humain, va, ou plutôt, compte tenu de la crise générale des valeurs dont la multiplicité des effets revêt une fonction d'accroissement et d'accélération pour chacun d'eux, court à sa perte, et cela, de manière irréversible. L'irréversibilité et la mort (conséquence « humaine » de ce qui se nomme, en thermodynamique, le désordre et la dissipation) constituent ainsi les deux éléments subjectifs de la perception de ce que Valéry nomme, dans un de ses *Cahiers*, l'*anthropie*. L'homme se trouve soumis, comme le cosmos, à l'irréversibilité temporelle.

La mort thermique de l'univers, comme la mort de l'homme par épuisement des possibles ¹⁶, suggèrent toutefois l'une et l'autre, symétriquement à ce que l'on avait noté pour Darwin, un début : la disparition programmée suppose une apparition préalable. C'est ainsi que la notion de cycle n'est pas contradictoire avec celle d'irréversibilité.

¹⁴ Paul Valéry, *Proses anciennes*, f° 15 et 15 v°.

¹⁵ « Schopenhauer n'aimait pas la contradiction [...]. J'osai pourtant [...] déclarer que, quant à moi, la vie me semblait supportable, et que, si le monde allait encore médiocrement, le progrès finirait par l'améliorer [...]. " Nous y voilà, répondit-il. Le progrès, c'est là votre chimère, il est le rêve du XIX^e siècle comme la résurrection des morts était celui du X^e [...]. " » (Paul-Armand Challemeil-Lacour, « Un bouddhiste contemporain en Allemagne », 1870, p. 312).

¹⁶ Voir le passage des *Cahiers* dans lequel Valéry évoque « la mort de l'univers par épuisement d'*available energy* » (Paul Valéry, *Cahiers*, 1959-1962, vol. XIV, p. 838) et l'une des dernières notes, datant d'avril 1945, où se trouve rappelée la conception d'une « mort " naturelle " — c'est-à-dire *par épuisement (relatif) des combinaisons d'une vie* » (*ibid.*, vol. XIX, p. 765).

Elle marque en fait l'exacerbation, sous forme de récurrence, de ce mouvement qui conduit irrémédiablement de la naissance à la mort. Non seulement chaque système a celles-ci comme limites extrêmes, mais, par une sorte de mise en abyme (et c'est l'abîme du temps qui est ici représenté), chaque système connaît une série interne de reprises du processus. C'est ainsi que Poe, s'appuyant notamment sur les travaux de l'astronome et physicien John F. W. Herschell, affirme dans *Eurêka* (1848, que Baudelaire traduit en 1859) que les systèmes cosmiques, par exemple les nébuleuses, se trouvent « dans un état de *rapprochement progressif* » et accéléré, ce qui va les mener à leur fin : les groupes vont se précipiter « avec une vitesse effroyablement croissante [...] vers leur centre général, et bientôt, avec une vélocité mille fois plus grande », ils vont s'élancer « enfin dans un commun embrassement ». Dès lors, « la Matière sera revenue à sa condition première d'unité » et « plongera [...] dans ce *non-être* qui, pour toute Perception finie, doit être identique à l'Unité [...]. Mais devons-nous nous arrêter là ? Non pas. De cette universelle agglomération et de cette dissolution peut résulter [...] une nouvelle série, toute différente peut-être, de conditions, une autre création, une autre irradiation¹⁷ ». Or, on sait que Poe, grâce en particulier à *Eurêka*, connaît un vif succès à la fin du XIX^e siècle, comme en témoigne, entre autres, la correspondance entre Gide et Valéry. La thermodynamique elle-même permet d'envisager un tel schéma à travers notamment les travaux de Ludwig Boltzmann dont le retentissement à l'époque est considérable et que, pour ne citer que lui, Valéry connaissait fort bien. Il devait d'ailleurs dans *Au sujet d'Eurêka* faire explicitement le lien entre les idées de Poe et celles de Boltzmann¹⁸. De fait, celui-ci souligne que « le second principe est intimement lié au calcul des probabilités¹⁹ » et que rien, en théorie, ne s'oppose à ce que l'entropie décroisse ni que se produise un retour à l'état initial – à la fin d'un temps évidemment fort long (beaucoup plus long, par exemple, que ne l'est le temps déjà écoulé depuis la formation de la Terre). C'est, simplement, infiniment peu probable. Cette infime probabilité fait que l'irréversibilité n'est pas, sur le plan pratique, scientifiquement remise en cause et qu'elle peut continuer à nourrir les imaginations, comme on vient de le voir. Mais le seul fait que cette probabilité existe permet que se développe, sans qu'il y ait antinomie, toute une série de représentations fondées sur le retour, et les recherches de Poincaré, plus précisément la publication en 1890 de son théorème dit « du retour » (à l'état initial, pour un système mécanique), vont en ce sens. Or, dans la perspective de dégradation et de mort qui est celle de la fin du XIX^e siècle, le retour n'annonce pas un nouveau départ mais il renvoie à une reprise, monotone et immuable, de ce qui s'est produit, il se ramène à une incessante reprise, à une redite, infinie et infiniment vaine. Là encore, un texte manuscrit de Valéry, daté du 30 septembre 1889, offre, sous le titre « De profundis... », une image suggestive de ce ressassement :

17 Edgar Allan Poe, *Contes / Essais / Poèmes*, 1989, p. 1184 et 1190-1191.

18 Paul Valéry, *Œuvres complètes*, t. 1, 1957, p. 861.

19 Rémy Lestienne, *Les fils du temps*, *op. cit.*, p. 174.

La plage est déserte et la Mer y vient mourir.

Un crêpe violet s'étend.

Et les flots me disent :

« [...] Nous souffrons sans fin car nous avons des aspirations infinies vers l'impassible Lune froide, et de douleur nous nous roulons sur le sable, les nuits !... Et le battement désespéré d'un Cœur est caché en nous, qui soulève vers la côte les vagues rythmées, dans des écroulements de lumière et de bruit...

Nous nous plaignons ! Nous nous plaignons sans fin ! [...]

Torturés éternellement, [...] pleurant sans nous lasser, nous vous ressemblons, ô créatures humaines, mais plus misérables que Vous, nous n'avons pas la ressource de la Mort, ni d'autres flots pour nous y jeter²⁰.

Ce texte est dédié à Gide qui, six ans plus tard dans *Paludes*, suggérera un tel mouvement immobile, fait d'agitation stationnaire et d'inquiétude inerte — par des allusions au manège ou au ventilateur, par de multiples répétitions de mots et de phrases, par des rappels de thèmes ou de situations, par le jeu, aussi, d'échos entre le *Paludes* projeté par le narrateur et le *Paludes* déjà écrit par Gide. De fait, alors, le temps s'envase et l'allusion finale aux eaux stagnantes du symbolisme sous-entend que la littérature elle-même est prise dans cet immobilisme généralisé. Ce qui est reproché aux deux grands courants littéraires de l'époque, le symbolisme et le naturalisme, c'est peut-être surtout d'avoir trop vite cessé d'être des courants, de ne plus rien entraîner avec eux, de ne plus charrier de sensations, d'impressions ou d'idées nouvelles mais, au contraire, de se perdre dans les redites, de s'enliser dans les mêmes évocations. On a la sensation de tourner en rond, et si l'on veut manifester son impatience par un mouvement vif, on ne fait en réalité qu'accélérer le phénomène de rotation : de l'image équestre du manège, on passe à celle du tourbillon. C'est ainsi que parfois les personnages dans *Paludes* se précipitent en une foule serrée, entraînés dans une sorte de ronde caricaturale des prénoms, apparaissant pour aussitôt disparaître, tous happés par le même vide ; il en va de même de l'activité de certains personnages qui, tel Hubert, accumulent de façon précipitée et répétitive des faits et des gestes dont il ne reste, en fin de compte, de journée ou de vie, rien. Le pantin, à l'intérieur évidé, et la marionnette, manipulée de l'extérieur, sont des figures prégnantes à la fin du XIX^e siècle.

Il faut préciser que *Paludes* est publié en 1895 et qu'il n'est pas difficile d'y déceler l'influence des écrits de Schopenhauer dont on ne surestimera jamais l'influence, en France en particulier, dans les années 1880 et surtout 1890. Pour l'auteur du *Monde comme volonté et comme représentation*, le temps est marqué par la répétition : la roue d'Ixion en est le symbole. Tout ce qui advient ne fait que reproduire le passé et préfigurer l'avenir :

Je le sais, si j'allais gravement affirmer à quelqu'un l'identité absolue du chat occupé en ce moment même à jouer dans la cour et de celui qui, trois cents ans auparavant, a fait les mêmes bonds et les mêmes tours, je passerais pour un fou ; mais je sais aussi qu'il est bien plus insensé encore de croire à une différence absolue et radicale entre le chat d'aujourd'hui et celui d'il y a trois cents ans²¹.

20 Paul Valéry, *Proses anciennes*, f° 38.

21 Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, 1984, p. 1227.

Dans les *Parerga et paralipomena*, Schopenhauer insiste sur cette « identité du temps présent en tout temps » et précise : « Peut-être même cette proposition est-elle plus exacte à rebours ²² ? » Le présent d'un individu *re-présente* ce qui existe de tout temps, et l'ennui devient le symptôme de cette immobilité d'un temps figé dans une immuable et éternelle répétition ; il est, comme le rappelle Clément Rosset, « une *maladie du temps*. Le Temps, détraqué, s'est arrêté ²³. » Le « héros » d'*À vau-l'eau* éprouve pareille sensation d'enlissement, à l'instar de nombreux personnages de romans à la fin du siècle :

M. Folantin descendit de chez cette fille [une prostituée], profondément éccœuré, et tout en s'acheminant vers son domicile, il embrassa d'un coup d'œil l'horizon désolé de sa vie ; il comprit l'inutilité des changements de route, la stérilité des élans et des efforts ; [...] Schopenhauer a raison, se dit-il, « la vie de l'homme oscille comme un pendule entre la douleur et l'ennui » ; aussi n'est-ce point la peine de tenter d'accélérer ou de retarder la marche du balancier ; il n'y a qu'à se croiser les bras et tâcher de dormir [...]. Le plus simple est encore de rentrer à la vieille gargotte, de retourner demain à l'affreux bercaïl ²⁴.

Dans cette perspective, l'amour qui, il y a peu encore, permettait à l'individu d'éprouver au plus intime de lui-même la plénitude (heureuse ou malheureuse) de sa propre subjectivité, devient l'expérience exemplaire, pour chacun, de la dépersonnalisation et de la vanité de son Moi qui se confond, dans l'anonymat, avec celui de tous ses semblables, identiquement soumis à ce temps de perpétuelle répétition. L'amour n'est plus alors qu'une éternelle redite. Chacun croit improviser quand il ne fait que rejouer une scène déjà mille fois donnée, par lui-même et par les autres, et cela, non pour un quelconque accomplissement de soi, mais à la seule fin (qui est celle du Vouloir-Vivre) de perpétuer l'espèce.

Mais cette scène, il ne laisse pas de la jouer, — s'imaginant poursuivre l'accomplissement d'un désir singulier alors qu'il ne fait qu'obéir inconsciemment et docilement aux desseins d'un Vouloir-Vivre impersonnel. À peine a-t-il en outre atteint son but qu'il a besoin de s'en donner un autre, sauf à sombrer dans « cette immobilité qui produit un ennui affreux ²⁵ ». Ainsi, toujours poussé par l'appétit sexuel, ou encore par la faim, effectuant, dans le moins pire des cas, le « passage éternel du désir à sa réalisation, et de cette réalisation à un nouveau désir », l'homme ne cesse-t-il de s'agiter. L'existence humaine est vouée, sur fond d'immobilité répétitive, à la labilité d'un temps perçu « objectivement », faisant d'elle une « *existentia fluxa*, qui ne subsiste que par le perpétuel changement ²⁶ » : une telle existence « ressemble à un homme qui descend en courant une montagne, qui tomberait s'il voulait s'arrêter, et ne se maintient sur ses jambes qu'en poursuivant sa course ²⁷ ». Elle relève d'un monde

où aucune stabilité d'aucun genre, aucun état durable ne sont possibles, mais où toute chose est en proie à un éternel mouvement et au changement, où tout se hâte, fuit, se maintient sur la corde tendue en avançant et en remuant toujours [...] ²⁸.

22 Arthur Schopenhauer, *Le néant de l'existence*, 1991, p. 17.

23 Clément Rosset, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, 1989, p. 96.

24 Joris-Karl Huysmans, *À vau-l'eau*, 1975, p. 445.

25 Arthur Schopenhauer, *Le vouloir-vivre*, 1956, p. 93.

26 Arthur Schopenhauer, *Le néant de l'existence*, *op. cit.*, p. 41.

27 *Ibid.*, p. 35.

28 *Ibid.*, p. 16.

Conséquence d'une série de pulsions montrant à l'évidence que l'homme est un simple jouet aux mains du Vouloir-Vivre — ou vaine parade à l'angoissante répétition du même, cet affairément continu n'est qu'une réponse, illusoire et grotesque, à l'immobilité du temps.

S'il fallait donner un dernier exemple, bref, de l'emprise du temps — de cette incessante reprise et de cette présence de la mort qu'il impose à l'individu, on pourrait songer à Michelet qui, l'*Histoire de la révolution française* à peine conclue, se sentait contraint de reprendre sa tâche d'écrivain pour évoquer la suite, comme si l'analyse historique était elle aussi interminable, que la mort, sans fin, dût le céder à la mort, et que l'historien fût travaillé par le temps bien plus qu'il ne le travaillât :

Ce livre me dévore, tout fini qu'il semble. [...] J'ai consciencieusement égorgé des hommes qui m'étaient chers. Je n'aurai aucun repos que je ne leur aie donné pour expiation de mes sévérités l'histoire de leurs successeurs, histoire fangeuse, histoire sanglante, cent fois plus sanglante que 93²⁹.

Réfléchir sur l'époque révolutionnaire, pour Michelet, c'est s'interroger sur la mort des autres, mais c'est aussi faire l'épreuve personnelle de la mort, et d'une mort appelée à devenir paradoxalement répétitive. À la fin de l'ouvrage, avant d'en commencer un autre, il lui faut mourir comme historien de cette époque pour pouvoir redevenir l'historien d'une autre époque qui, elle aussi, s'achèvera, appelant de nouveau l'expérience de cette « mort à soi-même », à laquelle il fait allusion lorsqu'il se prépare, après avoir achevé son *Histoire de la révolution française*, à « rompre le lien » avec ses livres et avec Paris, acte décisif, indispensable à ses yeux, pour pouvoir reprendre son travail d'historien :

Toutefois, avant de partir, je fis une visite que j'avais toujours différée à cause de son importance même, la réservant pour le jour où elle entrerait dans l'harmonie de mon travail. Je voulus aussi, laissant là mes livres, mes amis, changeant mes habitudes, dans cette sorte de mort à moi-même, je voulus prendre un cordial, un remède homéopathique à la mort. Pour la première fois, le dimanche 9 mai, vers dix heures du matin, j'allai voir le principal cimetière de la *Terreur*³⁰.

Intimement éprouvée, la mort exige alors d'être intimement conjurée.

L'œuvre de la mort, enfin, est sensible à travers le propre oubli d'elle-même. L'historien est celui qui, inlassablement, fait revivre ce qui ne cesse de retourner au néant :

Ce lieu de mort où la terre but le sang de la patrie, la vie même de la République, qu'en a-t-on fait ? [...] Un bal équivoque ! L'insoucieuse France danse sur les morts³¹ !

Est-on alors si loin d'Ixion, des Danaïdes — et de Schopenhauer ?

On comprend qu'à la fin du XIX^e siècle, le désir soit grand, de se défaire de cette emprise du temps dont j'ai essayé de rappeler quelques manifestations. Plus d'un aurait pu s'exclamer, à l'instar de Valéry : « Oh ! Jeter un temps hors du temps³² ! » Mais le premier à se dresser, en un geste de révolte « absolument » fulgurant, contre la domination

29 Jean-Michel Rey, « Michelet dans son histoire », 1997, p. 125.

30 *Ibid.*, p. 127.

31 *Ibid.*, p. 127-128.

32 Paul Valéry, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 669.

funeste et implacable du temps, c'est sans doute Rimbaud. C'est lui qui, « trou[ant] de part en part comme une balle l'horizon de la poésie et de la sensibilité³³ » s'élança, matutinal, pour dénoncer au coq le piège du temps, et tenter, en retour, de prendre le temps au piège – au piège d'un espace où désormais une liberté pouvait *s'inventer*, chacun, auteur, lecteur, allant à la rencontre, ou à l'encontre de soi-même, en une aventure qui me paraît être celle de l'écriture au XX^e siècle.

Telle est l'hypothèse que je voudrais formuler ici, celle d'un changement d'axe de référence, du passage du temps à l'espace comme donnée fondamentale de l'être au monde — à partir de Rimbaud et de Mallarmé. Le terme de passage est en lui-même significatif puisque c'est au début du XIX^e siècle, comme une sorte de signe avant-coureur, qu'apparaissent les passages à Paris, renvoyant dès lors moins au temps qui passe qu'à un espace nouveau où l'on peut flâner³⁴. Le passage, où, note Walter Benjamin, « le passé [est] devenu espace³⁵ », implique une perception spatialisée du temps, conférant ainsi la primauté à l'espace. Mais si, dans le passage, l'espace accueille le flâneur, celui-ci, en retour, « ressemble à l'haschischin, il accueille l'espace en lui comme ce dernier³⁶ ». Cet échange entre le moi et le monde laisse pressentir ce que sera l'espace textuel, comme l'espace phénoménologique, au XX^e siècle, un lieu d'« enroulement³⁷ » ou de « chiasme³⁸ ». Le passage suppose également, de la part du flâneur, un état de totale disponibilité : « l'homme qui attend comme type opposé au flâneur³⁹ ». Cette négation de l'attente, « état véritable du contemplatif immobile » contraire au « doute⁴⁰ » du flâneur, cette ignorance tranquille de ce qui pourrait être lié à une quelconque espérance, cette seule affirmation d'une marche qui n'a d'autre finalité qu'elle-même constituent peut-être le premier modèle d'une démarche non théologique, et la première manifestation tacite de ce que, vers 1880, on nommera la mort de Dieu — et l'on sait combien, *a contrario*, Breton n'aura de cesse de réintroduire du spirituel dans ses promenades parisiennes, les transformant en un long et implacable « recueillement » d'indices prémonitoires où triomphent le spiritisme et les diseuses de bonne aventure⁴¹. Le flâneur, lui, marche sans but, il va à l'aventure, prêt à toutes les rencontres — celle qu'un reflet dans une vitrine permet de faire avec soi-même n'étant pas la moins redoutable (et c'est bien le regard purement humain de l'homme sur lui-même qui se fait terrible, non plus le regard de Dieu). Comment, enfin, dans cette double évocation d'une présence réciproque du monde et du moi, et d'un cheminement sans aucun souci d'acheminement, ne pas songer exemplairement au Claudel de *Connaissance de l'Est* ou au Gide des *Nourritures*

33 René Char, *Recherche de la base et du sommet*, 1971, p. 123.

34 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, 1989, p. 839.

35 *Ibid.*, p. 867.

36 *Ibid.*, p. 839.

37 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, 1979, p. 185.

38 *Ibid.*, p. 318.

39 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 851.

40 *Ibid.*, p. 443.

41 Voir André Breton, *L'amour fou*, 1985 [1937], et *Lettres aux voyantes*, 1997 [1929].

terrestres ? Mais, avant, il y eut Rimbaud, et cette « Matinée d'ivresse » à laquelle nous renvoie Benjamin, en mettant en parallèle le haschischin et le flâneur : oui, « Voici le temps des *Assassins* ⁴² » — des assassins du temps. Voici le temps de Rimbaud, le temps d'en finir avec le temps.

Le temps pris au piège de l'espace

Certes, Rimbaud semble *a priori* à l'opposé du flâneur, lui qui ne cessa de se hâter. Mais, précisément, s'il court ainsi toujours éperdument, c'est sans doute parce que la première tentative, celle du flâneur, de prendre son temps, de maîtriser le temps pour mieux le tuer —, a échoué. Les passages, en effet, vers 1870, ont littéralement fait leur temps, dans les deux acceptions. Ils ont créé une nouvelle perception du temps, ils ont permis de faire l'expérience d'une possible abolition du temps, de la fin de son emprise sur l'homme, et de sa dissolution dans l'espace ou, plutôt, de sa spatialisation : le temps se laisse ici percevoir à travers l'espace (comme le mentionne Benjamin, les vitrines des passages donnent à voir de préférence des objets du passé⁴³, de ceux qui existaient, selon la précieuse formule, *dans le temps*), et il devient ce qui donne loisir à l'espace de se déployer. Mais les passages parisiens, construits pour la plupart entre 1820 et 1840⁴⁴, connaissent leur « apogée sous Louis-Philippe⁴⁵ », avant de subir un déclin dont les travaux du baron Haussmann ne sont ni les seuls ni les principaux responsables. La caractéristique essentielle, en effet, du flâneur, dont les passages constituent le terrain d'élection, c'est la lenteur. Benjamin le rappelle : « En 1839, il était élégant d'emmener une tortue quand on allait se promener. Cela donne une idée du rythme de la flânerie dans les passages⁴⁶. » Or, vers la fin du siècle, la vitesse semble devoir s'imposer de plus en plus et l'on prend désormais moins le temps que le temps ne nous prend, ne s'empare de nous pour exercer de nouveau sa mainmise, avec une violence accrue dont celui qui emprunte le *chemin de fer* fait la dure épreuve, comme par exemple Valéry, de retour de Hollande (la date tardive de son récit — 1926 — fait que le mouvement s'accélère, sans qu'en soit pour autant changée la nature) :

Je quitte la Hollande... Tout à coup, il me semble que le Temps commence ; le Temps se met en train ; le train se fait modèle du Temps, dont il prend la rigueur et assume les pouvoirs. Il dévore toutes choses visibles, agite toutes choses mentales, attaque brutalement de sa masse la figure du monde [...] ; couche les arbres, perce les arches, expédie les poteaux, rabat rudement après soi toutes les lignes qu'il traverse, canaux, sillons, chemins ; il change les ponts en tonnerres, les vaches en projectiles et la structure caillouteuse de sa voie en un tapis de trajectoires...⁴⁷

Ce temps qui tout « dévore » rappelle évidemment l'antique assimilation de Chronos à Kronos — témoignant ainsi de ce que rien n'a vraiment changé depuis les Grecs, sinon

42 Arthur Rimbaud, « Illuminations », *Poésies / Une saison en enfer / Illuminations*, 1983.

43 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 839.

44 *Ibid.*, p. 903.

45 *Ibid.*, p. 895.

46 *Ibid.*, p. 441.

47 Paul Valéry, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 844.

peut-être l'accroissement de la brutalité proche de la sauvagerie avec laquelle le temps manifeste son empire. Et l'on n'est pas loin alors de Darwin (rémanence de pulsions bestiales) ou de Schopenhauer (caractère despotique du Vouloir-Vivre). Rimbaud est sans doute tributaire de cette représentation du temps marquée par l'emportement, la violence et la destruction rageuse. Tout se passe en effet comme si, pour venir à bout d'un temps que la flânerie n'a pas pu dominer, Rimbaud précipitait le mouvement et, contre la croissante célérité du temps, luttait par la recherche d'une célérité accrue — ce qui n'est pas sans rappeler le principe même du raisonnement par récurrence tel que Valéry l'analyse, en 1894, dans *l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, après avoir pris connaissance des travaux de Poincaré. Ce type de raisonnement ne naît-il pas de l'idée ou du « désir » de « précipiter le cours » d'une suite, « d'en porter les termes à leur limite », et, par extension, d'« examiner d'emblée tous les résultats possibles d'un acte envisagé, [...] pour arriver de suite à s'en défaire ⁴⁸ » ? On trouve, me semble-t-il, à l'œuvre chez Rimbaud, quelque chose de similaire à cette terrible « pression de temps », selon la formule inscrite en marge par Valéry, comme moyen d'en finir avec la funeste pression du temps.

Ce qui frappe en effet d'emblée, à lire Rimbaud, c'est son « entêtement à marcher [...] excessivement » qu'il relève lui-même en juillet 1891 alors qu'il vient d'être amputé d'une jambe. Excès d'une marche dont les incessants mouvements de reprise disent assez la nature compulsive, depuis sa première fugue à l'âge de seize ans jusqu'à son ultime souhait, la veille de sa mort, de repartir, au plus tôt :

Monsieur le Directeur,

[...] Envoyez-moi donc le prix des services d'Aphinar à Suez. Je suis complètement paralysé : donc je désire me trouver de bonne heure à bord. Dites-moi à quelle heure je dois être transporté à bord... ⁴⁹

Excès d'une marche, aussi, qui le précipite, sans relâche ni rémission, en avant de lui-même, comme emporté par une sensation panique d'être. Il lui faut en effet toujours fuir, se dégager, se défaire d'un temps qui est celui de l'enlèvement, des « accroupissements », des « assis » et des « rassis ⁵⁰ », celui aussi de la redite, avec les « ornières immenses du reflux ⁵¹ » et ce « ciel qui se recourbe ⁵² ». Mais le temps poisse, et, de même que les fugues adolescentes le faisaient sans cesse repasser par les mêmes lieux, les élans, dans les poèmes, trop souvent se succèdent et se répètent, sans véritable avancée : « Vite ! [...] *En marche* ! » — « On ne part pas ⁵³. » On songe alors aux personnages de *Paludes*, ou au final d'*En attendant Godot*. La vie est bien « la farce à mener par tous ⁵⁴ » et lorsque le poète s'exclame, à la fin d'une longue évocation d'une errance partagée, « Drôle

48 *Ibid.*, p. 1162.

49 Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 538.

50 *Ibid.*, p. 59 et p. 65.

51 *Ibid.*, p. 180.

52 *Ibid.*, p. 182.

53 *Ibid.*, p. 129, 131 et 127.

54 *Ibid.*, p. 131.

de ménage⁵⁵ ! », on comprend que la vie est également un drôle de manège. C'est ainsi que la « Matinée d'ivresse » commence par des hourras et « finit par une débandade de parfums⁵⁶ », de ces « parfums affaissés⁵⁷ » qui rappellent que chaque bond porte en lui son propre affaissement. La lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny montre combien la pensée de cette chute dérisoire mine, chez Rimbaud, l'élan le plus enthousiaste :

Il [le poète] arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé !

— La suite à six minutes —⁵⁸

Le prochain spectacle, dans quelques instants... Le temps est décidément d'une cruelle ironie. Tous ces jaillissements et bondissements ne relèveraient-ils pas d'une vaine *parade* en laquelle les deux acceptions du terme viendraient se confondre en une seule et pitoyable mascarade ? Le soupçon en est toujours présent chez Rimbaud : « — Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie », tel est, par exemple, l'épilogue des *Ponts*⁵⁹. On peut courir, filer, voler, s'exclamer « Départ dans l'affection et le bruit neufs⁶⁰ ! », toujours demeure tapie cette sensation de tourner en rond, comme « tournoient », au son des « ritournelles⁶¹ », les « Dames [...] sur les terrasses voisines de la mer⁶² » ou les « blêmes figures lunaires » d'un « Nocturne vulgaire⁶³ ». Le désir de fuir, de sauter, de bondir s'exaspère de ce sentiment d'impuissance à échapper à l'emprise d'un temps qui se joue de l'homme. Dès lors, Rimbaud cherche à prendre le temps de vitesse, comme à la fin de la deuxième section de *Veillées* : « Rêve intense et rapide de groupes sentimentaux avec des êtres de tous les caractères parmi toutes les apparences⁶⁴. » Mais la brièveté même de l'évocation, dépourvue du moindre contenu, et la reprise immédiate de tous / toutes laissent penser qu'il s'agit surtout ici d'une fuite en avant, marque d'une volonté désespérée de ne pas se laisser prendre au piège du temps, de la redite, ni de l'enfermement en une seule représentation. Et le « piéton de la grand'route⁶⁵ », dans sa rage à sentir qu'il ne fait peut-être que piétiner sur place, se met en retour à vouloir, activement cette fois, tout piétiner — c'est le « saccage des promenades⁶⁶ », comme dans cette vision de *Mystique* :

55 *Ibid.*, p. 139.

56 *Ibid.*, p. 167.

57 *Ibid.*, p. 185.

58 *Ibid.*, p. 203.

59 *Ibid.*, p. 171.

60 *Ibid.*, p. 165.

61 *Ibid.*, p. 188.

62 *Ibid.*, p. 185.

63 *Ibid.*, p. 180.

64 *Ibid.*, p. 177.

65 *Ibid.*, p. 158.

66 *Ibid.*, p. 168.

Des prés de flammes bondissent jusqu'au sommet du mamelon. À gauche le terreau de l'arête est piétiné par tous les homicides et toutes les batailles, et tous les bruits désastreux filent leur courbe⁶⁷.

Dans la présence d'une telle totalité exacerbée, aussi bien que dans la manifestation d'un désir destructeur, à la mesure de la terreur éprouvée, se manifeste le caractère proprement panique de la démarche de Rimbaud. Se révèle aussi sans doute un sentiment d'échec dans le combat mené contre le temps. D'où peut-être, en partie, cet ultime bond du pitre hors du cadre, selon une figure que l'on retrouve dans plus d'un poème au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Pourtant, tout cela n'est que la face anecdotique de l'entreprise rimbaldienne, et les liens esquissés entre les poèmes et la biographie attestent que l'essentiel n'est pas là. Il est, en effet, il ne saurait être que dans l'écriture. C'est là que Rimbaud triomphe, qu'il triomphe du temps, en le dominant et en le soumettant à l'espace – comme le dernier contemporain du XIX^e siècle qu'il est, dans le premier cas, et le premier témoin du XX^e siècle, dans le second.

De fait, « la clef de cette parade sauvage », comprise ici comme « un défilé de féeries⁶⁸ », en quoi consiste l'écriture de Rimbaud (avec sa part, on ne saurait l'oublier, d'auto-dérision douloureuse), et que « seul » il possède⁶⁹, ne renvoie pas à quelque(s) sens secret(s) qu'il conviendrait en vérité de mettre au jour (comme en ont parfois la tentation de trop zélés critiques), mais fait référence à la musique :

Je suis un inventeur bien autrement méritant que tous ceux qui m'ont précédé ; un musicien même, qui ai trouvé quelque chose comme la clef de l'amour⁷⁰.

L'amour est bien ce qui définit le « Génie » — « l'amour, mesure parfaite et réinventée⁷¹ » qui donne précisément sa mesure, son tempo à l'écriture, son extrême rapidité d'exécution liée à « la terrible célérité de la perfection des formes et de l'action⁷² ». Ce qui confère leur valeur aux mots et aux choses, c'est leur vitesse de passage dans et par l'écriture. Il serait non seulement vain mais contraire à leur nature de chercher à les percevoir isolément, de s'arrêter sur chacun d'eux — et de cela l'ami de M. Teste se souviendra dans sa critique du langage et de tous ces termes « qui souffrent le passage et point la station. [...] Qui se hâte *a compris* ; il ne faut point s'appesantir⁷³ ». Sauf à se perdre « dans les profondeurs », à la recherche d'une essence illusoire et trompeuse, oubliant que seul ce qui est en surface peut, comme le rappellera Valéry dans *Analecta*⁷⁴ et comme *La jeune Parque* ne cesse de le suggérer, ne pas être tout à fait insignifiant. C'est peut-être là, dans cette dénonciation implicite de l'idole de la

67 *Ibid.*, p. 177.

68 *Ibid.*, p. 172.

69 *Ibid.*, p. 162.

70 *Ibid.*, p. 164.

71 *Ibid.*, p. 194.

72 *Id.*

73 Paul Valéry, *Œuvres complètes*, t. 2, 1960, p. 53.

74 *Ibid.*, t. 2, p. 735.

profondeur, que Rimbaud écrit le premier manifeste d'une certaine façon d'être en des temps qui ne seraient plus théologiques.

S'il est bien ce « passant considérable » évoqué par Mallarmé⁷⁵, c'est qu'il ne fait donc jamais que passer — sans s'attarder à quelque contemplation que ce soit : c'est en cela aussi qu'il rompt avec la perspective théologique. L'espace qu'il parcourt ou plutôt qu'il crée par son parcours est dépourvu de toute transcendance, étranger à la notion de *templum*. Les choses n'existent que dans leur profération, elles n'ont pas de présence ni de nom de toute éternité (dans *Aube*, celui-ci est confié dans l'intimité d'un échange fugitif — « une fleur qui me dit son nom ») et chacune d'elles n'est présente que dans le mouvement même qui l'emporte vers une autre. C'est cet élan continu qui définit la démarche poétique de Rimbaud. Il le dit assez dans *Génie*. Qui veut le lire doit « suivre ses vues », c'est-à-dire se livrer à une incessante *relève* de tout ce qui est assis, à un redressement de tout ce qui est « agenouillages anciens », à un remplacement des vieilles façons de voir qui sont autant de manières de s'aveugler, étant le plus souvent de simples vues de l'esprit, d'un esprit toujours soucieux de transformer les choses en objets, pourvus d'une forme et d'une signification figées dans le temps et dans les rassurantes certitudes⁷⁶. La « réalité rugueuse à êtreindre⁷⁷ », ce sont ces choses, vues comme pour la première fois, et ces mots, perçus comme jamais encore. Mais comment entendre *l'inouï* — « Hourra pour l'œuvre inouïe⁷⁸ » —, comment *inventer l'inconnu*⁷⁹, sinon précisément en allant au-devant (*in-venire*), en se portant à la rencontre immédiate d'une chose, d'un mot, pour passer aussitôt à une autre chose, à un autre mot, qui entrèrent violemment en contact avec les premiers, dans une soudaine déflagration, ou illumination. Ainsi va le mouvement de l'écriture :

Le mouvement de lacet sur la berge des chutes du fleuve,
 Le gouffre à l'étambot,
 La célérité de la rampe,
 L'énorme passade du courant,
 Mènent par les lumières inouïes
 [...]
 Les voyageurs entourés des trombes du val
 Et du strom⁷⁹.

C'est bien une question de tempo : il faut, en un même « souffle », dans le même élan d'une seule « course », aller « du pôle tumultueux au château, de la foule à la plage⁸⁰ »,

75 Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 512.

76 Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 152.

77 *Ibid.*, p. 166.

78 *Ibid.*, p. 205.

79 *Ibid.*, p. 192.

80 *Ibid.*, « Génie ».

du ciel au cristal⁸¹ et du clavecin aux prés⁸², pour connaître enfin la sensation de « lèvres vertes » ou celle des « parfums pourpres du soleil des pôles⁸³ ». Le moindre arrêt sur l'un des constituants provoquerait la décomposition de l'ensemble, tout se déliterait en éléments qui, pris séparément, ne présentent aucun intérêt particulier, et l'on échouerait à entendre tinter « les fleurs de rêve⁸⁴ » ou sonner « une cloche de feu rose ». Cette dernière expression se trouve dans *Phrases*, poème qui évoque en son début une « maison musicale » : il n'est peut-être pas de plus belle définition du texte rimbaudien, travaillé, traversé « par des bandes de musique rare⁸⁵ » et emporté en un même mouvement, musical et poétique. La présence conjointe de mots et de choses encore jamais vus ensemble, l'extrême et nécessaire fugacité de leur apparition, ainsi que leur fréquent retour sous un autre mode donnant l'impression, au lecteur-voyageur, d'être pris dans le tourbillon d'un strom, tout cela renvoie en effet très précisément à ce que pour Rimbaud le terme de musique évoque : « La Musique, virement des gouffres et choc des glaçons aux astres⁸⁶. » Cette « musique rare⁸⁷ », aussi « barbare » que « savante », opposée à toutes les vieilles ritournelles, paraissant inaudible parce qu'inouïe, insensée parce qu'enfin débarrassée des significations toutes faites, impliquant également un long apprentissage, comme le rappelle la lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny⁸⁸, est ainsi simultanément définie par une espèce de mouvement stationnaire extraordinairement rapide, tourbillonnant sur lui-même, sans qu'aucune prise ne soit jamais possible (c'est le « virement des gouffres »), et par le heurt de deux réalités, banalement quotidiennes considérées isolément, mais dont la rencontre imprévue constitue autant d'« inventions d'inconnu » (c'est le « choc des glaçons aux astres »). Une telle musique qui, jusqu'à Rimbaud, « manque à notre désir⁸⁹ », celui-ci la nomme « la nouvelle harmonie⁹⁰ ». Elle repose en fait sur l'extrême rapidité du tempo et sur une tension antagoniste que Valéry appellera « incohérence harmonique⁹¹ » : ce qui suit déjoue l'attente, sous la forme en particulier de la dissonance sémantique (l'épithète, par exemple, ne correspond pas à « l'implexe », à l'horizon d'attente du substantif). Ainsi en va-t-il de « la mélancolique lessive d'or⁹² » ou des « églogues en sabots grognant dans le verger⁹³ » : « C'est aussi simple qu'une phrase musicale⁹⁴ »...

81 *Ibid.*, « Les Ponts ».

82 *Ibid.*, « Soir historique ».

83 *Ibid.*, « Métropolitain ».

84 *Ibid.*, « Enfance ».

85 *Ibid.*, p. 174.

86 *Ibid.*, p. 182.

87 *Ibid.*, p. 174.

88 *Ibid.*, p. 202.

89 *Ibid.*, p. 161.

90 *Ibid.*, p. 166.

91 Paul Valéry, *Lettres à quelques-uns*, 1952, p. 240.

92 Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Enfance », p. 158.

93 *Ibid.*, « Après le déluge », p. 156.

94 *Ibid.*, p. 186.

Ce qui s'accomplit ici au niveau de la micro-structure doit être transposé au recueil dans son ensemble : ce qui transforme ce dernier en une « maison musicale », c'est la rapidité avec laquelle les mots et les choses se rencontrent, se heurtent et résonnent en accords savamment dissonants. Il revient au lecteur d'effectuer lui aussi des rapprochements antagonistes entre les éléments qui se trouvent ainsi « *musicalisés*, devenus résonnants l'un par l'autre, et comme harmoniquement correspondants⁹⁵ ». Si l'on veut entendre sonner la cloche de feu rose, il faut, comme Rimbaud, avoir « tendu des cordes de clocher à clocher⁹⁶ » et l'avoir suivi « de cap en cap », « de regards en regards⁹⁷ » pour pouvoir embrasser d'un seul regard tous ces regards distants et opposés. Telle est désormais la tâche du lecteur-créateur :

Mais tu te mettras à ce travail : toutes les possibilités harmoniques et architecturales s'émouvront autour de ton siège. Des êtres parfaits, imprévus, s'offriront à tes expériences. Dans tes environs affluera rêveusement la curiosité d'anciennes foules et de luxes oisifs. Ta mémoire et tes sens ne seront que la nourriture de ton impulsion créatrice⁹⁸.

Le recueil est ainsi devenu le lieu clos où tout est présent simultanément, où les mots et les choses se répondent à distance — et c'est au lecteur de tendre les cordes, de tisser sa toile, de mettre en rapport contrasté les éléments. Aussi Rimbaud ne s'est-il pas soucié de composer son recueil, c'est au lecteur de le faire, de se frayer sa propre voie, de disposer (de) cet espace pour affirmer, dangereusement, sa liberté. Chemin faisant, de ce « lyrique pas » évoqué par Apollinaire dans *Cortège*, il va vers lui-même, il *s'invente*. Quels choix a-t-il faits ? Quelles résonances a-t-il perçues ? Ces choix, ces résonances, le révèlent à lui-même (et éventuellement aux autres, d'où ce sens nouveau de la pudeur à la fin du XIX^e siècle, qui vaut aussi pour le poète). Mieux, ou pire, ils le créent tel qu'il n'était pas avant ce travail de mise en écho, de mise en ego. Voilà sans doute l'entreprise décisive de Rimbaud : avoir instauré un espace où chacun puisse s'aventurer à ses risques et périls, comme le diront Mallarmé, Valéry, Blanchot, Beckett et tant d'autres — et avoir fait de cet espace le *garant* du texte littéraire. C'est bien toute l'aventure du XX^e siècle qui s'inaugure ici.

Dans la foulée, si j'ose dire, il piégeait le temps en le prenant dans les rets de cet espace — qui est en effet un espace de *simultanéité* (les éléments sont présents en même temps) et de *réversibilité* (ce qui précède dépend de ce qui suit, et inversement). La lecture cesse d'être linéaire, successive, orientée vers une fin, dans la double acception du terme (et dans cette confusion s'accordaient Aristote et l'Église). Hermann Broch saura dire avec force que « l'exigence de la simultanéité » constitue « le but véritable [...] de toute œuvre littéraire. Ce but c'est [...] de contraindre l'écoulement à retourner à l'unité du simultané » et, par cette « abolition rythmée du temps », l'art tend vers « l'affranchissement absolu de la mort⁹⁹ ». La formule de Broch est très proche de la

95 Paul Valéry, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 1, p. 1321.

96 Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 168.

97 *Ibid.*, p. 195.

98 *Ibid.*, p. 187-188.

99 Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, 1985, p. 346-347.

définition valéryenne du rythme comme « transformation du successif en simultané » — qui consomme la défaite du temps, dans sa double caractéristique de successivité et d'irréversibilité. Le rythme, étant « ce qui engendre un “ monde ”, un *système complet*, fermé, — conservatif — d'échanges¹⁰⁰ », fonde en effet le poème comme « système complet en lui-même¹⁰¹ », assurant la « réciprocité des résonances¹⁰² ». Dans une telle « enceinte de résonances¹⁰³ », la poésie est perçue comme une « danse verbale » — et l'on se rappelle ce que Rimbaud disait effectuer lorsqu'il tendait ses cordes de clocher à clocher : « je dansais ». Cette danse qui, comme le souligne Valéry, « ne doit rien contenir qui fasse prévoir qu'elle ait un terme¹⁰⁴ », s'inscrit dans un espace qu'elle-même circonscrit, où « tout est en présence, tout en échanges mutuels¹⁰⁵ ». Le successif y est devenu simultané, et l'irréversible, réversible. Le temps de l'entropie, celui de Carnot-Clausius, est bien vaincu : « L'ensemble des substitutions qui peuvent s'inverser est dit *Espace* [...] — le principe de Carnot est absent de l'espace¹⁰⁶. »

Celui qui a, en toute conscience, accompli ce dont Rimbaud avait été l'initiateur, c'est évidemment Mallarmé. Qu'est-ce d'autre que la « Structure », sinon un espace de réciprocité simultanée, au sein duquel « les mots s'allument de reflets réciproques¹⁰⁷ », « prompts tous [...] à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence¹⁰⁸ », où « des motifs de même jeu s'équilibreront, balancés, à distance¹⁰⁹ » ? Qu'est-ce d'autre également qu'*Un coup de dés*, sinon d'abord une mise en espace de l'écriture liée à un dispositif d'« espacement », autrement dit « quelque mise en scène spirituelle exacte » permettant, en unissant le tempo rimbaldien et le rythme valéryen (mais on songe aussi bien à Benveniste), « d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page¹¹⁰ ». On comprend l'intérêt de Mallarmé pour le théâtre (rappelons que la fin du XIX^e siècle marque aussi l'apparition de la mise en scène dans sa fonction poétique, contre la tradition dépréciative aristotélicienne) — et surtout pour cette « forme théâtrale de poésie » qu'est le Ballet : « le sortilège qu'opère la Loie Fuller [...] instituant un lieu¹¹¹ » et composant, comme toute danseuse, « par le prodige de raccourcis ou d'élan », une « écriture corporelle¹¹² » renvoie au « Livre, expansion totale de la lettre, [devant] d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu [...]¹¹³ ».

100 Paul Valéry, *Cahiers*, op. cit., vol. XV, p. 6.

101 *Ibid.*, vol. VII, p. 471.

102 *Ibid.*, vol. XVIII, p. 281.

103 Paul Valéry, *Œuvres complètes*, op. cit., t.1, p. 1400.

104 *Ibid.*, t. 1, p. 1399.

105 Paul Valéry, *Cahiers*, op. cit., vol. XIII, p. 274.

106 *Ibid.*, vol. XXIX, p. 28.

107 Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 366.

108 *Ibid.*, p. 386.

109 *Ibid.*, p. 366.

110 *Ibid.*, p. 455.

111 *Ibid.*, p. 309.

112 *Ibid.*, p. 304.

113 *Ibid.*, p. 380.

Mais ce jeu est un jeu réglé tout entier par le poète. Valéry ne s'y est pas trompé :

La plus grande gloire et le plus grand vice de Mallarmé est de former un système complet en lui-même [...]. D'où l'impression irrésistible de perfection [...]; et d'où l'impression de l'impossibilité de développements non systématiques¹¹⁴.

Ses compositions « merveilleusement achevées, [...] tant chacune d'elles donnait l'idée d'un objet en quelque sorte absolu, dû à un équilibre de forces intrinsèques¹¹⁵ », impliquent comme tâche pour le lecteur d'être sensible aux effets de résonance, non de les créer. Il faut donc faire un pas de plus, rendre le lecteur plus actif, le changer en « opérateur », libre et responsable. Ce pas sera accompli par Apollinaire pour qui la peinture nouvelle commence avec Delaunay et la découverte du « contraste simultané¹¹⁶ », et qui offrira avec *Alcools* un espace où chaque lecteur pourra se livrer, au rythme de résonances intimes, à des rapprochements de mots, d'images, de sonorités en constantes contradictions, arpentant en tous sens cette « zone » périlleuse qu'est devenu le recueil. Un seul exemple : nous nous trouvons, au tout début. « Sous les citronniers qui sont en fleur toute l'année », au milieu d'un paysage riant¹¹⁷, puis nous découvrons des « citronniers tordus », dont les « citrons couleur d'huile et à saveur d'eau froide / Pendaient parmi les fleurs¹¹⁸ », dans un contexte particulièrement tragique, avant que ce soit « [n]os cœurs [qui] pendent aux citronniers » quand « [l]'amour est devenu mauvais¹¹⁹ », ces cœurs que nous revoyons un peu plus loin « suspendus », « parmi les citrons », dans le « petit bois de citronniers » où « s'énamourèrent / D'amour que nous aimons les dernières venues » — cette évocation idyllique précédant de très peu la vision des « cadavres de mes jours » : ces derniers « pourrissent dans [...] de petits bois de citronniers / Qui fleurissent et fructifient / En même temps et en toute saison¹²⁰ ». En provoquant ce type de rencontres, contrastées, entre des choses et entre des mots dont la présence de plus en plus complexe coexiste en lui « en même temps et en toute saison », en tissant ce genre de liens, au cours de sa lecture, le lecteur crée son propre *texte*, va à la rencontre de lui-même et, littéralement, *s'invente*.

On pourrait faire une expérience semblable à la lecture de Proust. Rappelons simplement que le narrateur, à la fin de *La recherche*, affirme que l'écrivain véritable doit « construire [son livre] comme une église », le bâtir « comme une cathédrale¹²¹ » — et cela, à peu près au moment où l'architecture s'impose comme un art de l'espace¹²². Et il songe à user d'« une sorte de psychologie dans l'espace », tout en faisant de la mémoire l'instance qui « supprime [...] cette grande dimension du Temps suivant laquelle

114 Paul Valéry, *Cahiers*, *op. cit.*, vol. VII, p. 471.

115 Paul Valéry, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 639.

116 Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art*, 1993, p. 344.

117 Guillaume Apollinaire, « Zone », *Alcools*, 1992 [1913], p. 11.

118 *Ibid.*, « Le larron », p. 70.

119 *Ibid.*, « Le brasier », p. 89.

120 *Ibid.*, « Les fiançailles », p. 114.

121 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, 1989, t. 4, p. 610.

122 Françoise Choay, « Espace », 1989, p. 688-694.

la vie se réalise ¹²³ ». L'espace ainsi instauré permet alors à chacun, et à chaque lecture, d'être sensible, de résonner, à des échos différents qui sont tous autant d'échos de lui-même — « affranchi de l'ordre du temps ¹²⁴ ».

Ainsi le XX^e siècle me semble-t-il être celui de la substitution du temps à l'espace comme expérience première de l'être au monde. Depuis Mallarmé, il n'y a « lieu d'écrire » que si l'écriture institue un lieu, mise en scène du mot et garant de l'authenticité de l'être, espace (textuel) où le moi puisse s'« avérer » qu'il est bien là ¹²⁵. Plus tard, Heidegger évoquera « la spatialité existentielle du *Dasein* ¹²⁶ » et notera, dans *La parole* : « Nous aimerions seulement tenter d'arriver une fois là où déjà nous avons séjourné ¹²⁷. » Comme l'indique Françoise Dastur, après la « chronologie » de 1926 (*Sein und Zeit*), « la topologie, bien que sa possibilité s'annonce dès sa première œuvre, [...] est cependant le dernier mot de Heidegger ¹²⁸ ». Cette substitution de l'une à l'autre me paraît pouvoir rendre compte, au-delà de ce qui se joue dans la *Kehre* heideggerienne, de ce qui se trame depuis la fin du XIX^e siècle pour former ce que l'on appelle un texte — ou une texture si l'on veut bien prolonger cette réflexion du côté de Merleau-Ponty et de ce qu'il nomme dans *Le visible et l'invisible*, la « chair ». Avec Merleau-Ponty, l'espace désormais « non-euclidien », « englobant », « topologique », fait de simultanéité, de réciprocité et d'emboîtement, acquiert sa dimension la plus riche et la plus complexe, dans le jeu, notamment, du dedans et du dehors (du sujet et de l'objet, du perçu et du percevant), qui constitue sans doute l'enjeu essentiel de l'espace depuis la fin du XIX^e siècle.

Si l'on voulait enfin élargir la même réflexion, on pourrait rappeler tout ce qui, au XX^e siècle, depuis la prise de conscience de la globalisation d'un monde où tout est en résonance réciproque, « musicalisé » disait Valéry, jusqu'à l'apparition d'Internet, manifeste la prééminence de l'espace, d'un espace qui se déploie, à l'image du Web, comme une vaste toile d'araignée — telle celle à travers laquelle, on s'en souvient, le lièvre-Rimbaud avait « dit sa prière à l'arc-en-ciel » avant de venir « d'un bond sur la scène ¹²⁹ » — qui est désormais pour nous la scène de l'écriture.

123 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., t. 4, p. 608.

124 *Ibid.*, t. 4, p. 451.

125 Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 481.

126 George Steiner, *Martin Heidegger*, 1987, p. 112.

127 Martin Heidegger, *La parole. Acheminement vers la parole*, 1998, p. 14.

128 Françoise Dastur, « Réflexion sur l'espace, la métaphore et l'extériorité autour de la topologie heideggerienne », 1996, p. 169.

129 Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 202.

Références

- APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools*, Paris, Gallimard (Poésie), 1992 [1913].
 — — —, *Chroniques d'art*, Paris, Gallimard (Folio / Essais), 1993.
- BAUDELAIRE, Charles, *Petits Poèmes en prose*, Paris, Gallimard (Poésie), 1973.
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1989 (trad. de J. Lacoste).
- BRETON, André, *L'amour fou*, Paris, Gallimard (Folio), 1997 [1937].
 — — —, *Lettre aux voyantes* [1929], *Du surréalisme en ses œuvres vives*, dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1985.
- BROCH, Hermann, *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard (Tel), 1985 [1955] (trad. d'A. Kohn).
- CARROLL, Lewis, *Tout Alice*, Paris, Garnier / Flammarion, 1991 (trad. de H. Parisot, éd. de J.-J. Mayoux).
- CHALLEMEL-LACOUR, Paul-Armand, « Un bouddhiste contemporain en Allemagne », *Revue des deux mondes*, 15 mars 1870, p. 312.
- CHAR, René, *Recherche de la base et du sommet*, Paris, Gallimard (Poésie), 1971 [1955].
- CHOAY, Françoise, « Espace (Espace et architecture) », dans *Encyclopedia universalis*, Encyclopedia Universalis France, vol. VIII, 1989, p. 688-694.
- DASTUR, Françoise, « Réflexions sur l'espace, la métaphore et l'extériorité autour de la topologie heideggérienne », *Alter*, n° 4 (1996), p. 161-178.
- GIDE, André, *Correspondance Gide — Valéry*, Paris, Gallimard, 1955.
- HEIDEGGER, Martin, *La parole. Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard (Tel), 1998 (trad. de F. Fédier).
- HUYSMANS, Joris-Karl, *À vau-l'eau*, Paris, Union générale d'édition, 1975 [1882].
- LAPLANCHE, Jean, *La révolution copernicienne inachevée*, Paris, Aubier, 1992.
- LESTIENNE, Rémy, *Les fils du temps*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1990.
- LORAUX, Patrice, *Le tempo de la pensée*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1945 (éd. de H. Mondor et G. Jean-Aubry).
- MAUPASSANT, Guy de, *La petite Roque*, Paris, Librio, 1998 [1886].
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard (Tel), 1979 [1964].
- NORDAU, Max, *Dégénérescence*, Genève, Slatkine, 1998 (trad. d'A. Dietrich).
- POE, Edgar Allan, *Contes / essais / poèmes*, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1989 (éd. de C. Richard).
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), t. 4, 1989 (éd. de J.-Y. Tadié).
- REY, Jean-Michel, « Michelet dans son histoire », dans Jean-François Chiantaretto (dir.), *Écriture de soi, écriture de l'histoire*, Paris, In Press Editions, 1997, p. 125-130.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1954 (éd. d'A. Adam).
 — — —, *Poésies / Une saison en enfer / Illuminations*, Gallimard (Poésie), 1983.
- ROSSET, Clément, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Presses universitaires de France, 1966 (trad. d'A. Burdeau).
 — — —, *Le néant de l'existence*, Nantes, Le Passeur, 1991 (trad. de J. Bourdeau).
 — — —, *Le vouloir-vivre*, Paris, Presses universitaires de France, 1956 (éd. d'A. Dèz).
- STEINER, George, *Martin Heidegger*, Paris, Flammarion, 1987.
- VALÉRY, Paul, *Cahiers*, Paris, Éditions du C.N.R.S., vol. I-XXIX, 1959-1962.
 — — —, *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952.
 — — —, *Œuvres complètes*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), t. 1 et 2, 1957-1960 (éd. de J. Hytier).
 — — —, *Proses anciennes*, Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, Section des manuscrits français, Fonds Valéry.