

Prace Polonistyczne, seria LXXXI, 2026

ISSN 0079-4791; e-ISSN 2450-9353

<https://doi.org/10.26485/PP/2026/81/2>

Data otrzymania: 30.04.2024

Daty recenzji: (1) 4.06.2024 / (2) 2.07.2024

Data akceptacji: 2.07.2024



Colline Charli

UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE / EBERHARD KARLS UNIVERSITÄT TÜBINGEN

POEMAT PROZĄ JAKO CIĄG OBRAZÓW SPRZED EPOKI
KINEMATOGRAFU. OPISYWANIE BLAKNĄCEGO CIĄGU
OD *NOCNEGO KACPRA* (1842) DO *ILLUMINACJI* (1895)

LE POÈME EN PROSE, UN DÉFILÉ D'IMAGES
PRÉ-CINÉMATOGRAPHIQUE ? ÉCRIRE LE FONDU ENCHAÎNÉ,
DE *GASPARD DE LA NUIT* (1842) AUX *ILLUMINATIONS* (1895)

THE PROSE POEM AS A PROCESSION OF PRE-CINEMATIC IMAGES:
RENDERING THE DISSOLVING SEQUENCE IN LITERATURE
FROM *GASPARD DE LA NUIT* (1842) TO *ILLUMINATIONS* (1895)

(streszczenie)

Na początku XIX wieku wynalazki nowych narzędzi optycznych wstrząsają zwyczajnym obrazem świata, a poemat prozą stara się odzwierciedlić tę optyczną rewolucję, odrywając się od metrum i rymów, a także koncentrując się na wizualnej sile tekstu. Fantasmagoria Étienne'a-Gasparda Robertsona, przerażający pokaz latarni magicznych stworzony w Paryżu w latach 90. XVIII wieku, wiążąca się ze snami i pierwszym doświadczeniem kolei, stanowi punkt odniesienia w dziewiętnastowiecznej kulturze optycznej. Niniejszy artykuł pokazuje, w jaki sposób fuzja idei i obrazów, zainspirowana blaknięciem fantasmagorii, wzmacnia poetycki sposób tworzenia w *Un Rêve* [Sen] Aloysiusa Bertranda (1842)

Colline Charli – mgr /M.A., Universität Tübingen [SFB 1391 Andere Ästhetik / Teilprojekt C6: Transformationen dämonischer Illusion – Traum, Halluzination, Phantasmagorie], Keplerstraße 17, 72074 Tübingen, Deutschland, <https://orcid.org/0009-0003-0078-2508>, e-mail: colline.charli@uni-tuebingen.de

i *Métropolitain* [Metropolia] (1895) Arthura Rimbauda, dzięki charakterystycznej dla pierwszych poematów prozą próbie zakłócenia gatunku.

SŁOWA KLUCZOWE

Fantasmagoria; halucynacja; sen; Arthur Rimbaud; Aloysius Bertrand; zanikanie; rozplywające się widoki; intermedialność; prekino; temporalność

(résumé)

À l'aube du XIX^e siècle, de nouveaux dispositifs optiques bouleversent l'image ordinaire du monde ; le poème en prose chercherait à traduire cette révolution optique, en se détachant des mètres et des rimes pour se consacrer à la puissance visuelle du texte. Associée au rêve ou à l'expérience du train, la fantasmagorie d'Étienne-Gaspard Robertson, spectacle horrifique de lanterne magique créé à Paris dans les années 1790, fait figure de référent dans la culture optique du XIX^e siècle. Cet article montre comment la fusion d'idées-images, s'inspirant du fondu enchaîné de la fantasmagorie, structure le mode de poéticité d'*Un Rêve* d'Aloysius Bertrand (1842) et de *Métropolitain* d'Arthur Rimbaud (1886), dans une quête de dérèglement caractéristique des premiers poèmes en prose.

MOTS-CLÉ

Fantasmagorie ; hallucination ; rêve ; Arthur Rimbaud ; Aloysius Bertrand ; fondu ; vues fondantes ; intermédialité ; pré-cinéma ; temporalité

(abstract)

At the beginning of the nineteenth century, new optical devices shook the conventional image of the world. The prose poem sought to reflect this optical revolution, breaking away from metre and rhyme, while also emphasizing the visual power of the text. Étienne-Gaspard Robertson's phantasmagoria, a terrifying magic lantern show presented in Paris in the 1790s, which alluded to dreams and the early experience of rail travel, served as a point of reference in the nineteenth-century optical culture. This article explains how the fusion of ideas and images, inspired by the fading phantasmagoria, shaped the poetic technique used in Aloysius Bertrand's *Un Rêve* [A Dream] (1842) and Arthur Rimbaud's *Métropolitain* [Metropolitan] (1886), as part of a quest of the early prose poems to disrupt the conventional characteristics of the genre.

KEYWORDS

Phantasmagoria; hallucination; dream; Arthur Rimbaud; Aloysius Bertrand; fade-in; dissolving views; intermediality; pre-cinema; temporality

POEMAT PROZĄ JAKO CIĄG OBRAZÓW SPRZED EPOKI
KINEMATOGRAFU. OPISYWANIE BLAKNĄCEGO CIĄGU
OD NOCNEGO KACPRA (1842) DO ILUMINACJI (1895)¹

W dziele *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et Callot* [Nocny Kasper. Fantazje sposobem Rembrandta i Callota], wydanym pośmiertnie w roku 1842, Aloysius Bertrand czerpie inspirację zarówno z drzeworytów Callota, obrazów Rembrandta, jak i teatru chińskich cieni Séraphina (Bertrand 2005: 93; Yoshida 2010: 11–42; Védrine 2010: 115–147; Houplain 2019: 63–75). Niniejszy artykuł przedstawia ciąg refleksji na temat poematu prozą jako gatunku literackiego, który staje się katalizatorem XIX-wiecznej rewolucji wizualnej (Steinmetz 1987: 97–108; Sureau 2008: 140–152; Yoshida 2010: 11–42; Bourgeois 2020). Pod wpływem postępu technicznego pojawiają się nowe urządzenia optyczne, które obalają zwyczajny obraz świata i wydają się, że to właśnie chciałby przekazać poemat prozą, odrywając się od metrum i rymów, by skupić się na wizualnej sile tekstu. Dlatego zbadałam pod tym kątem trajektorię szczególnego przedkinematograficznego poematu. Dwa utwory, które zostaną poddane analizie, *Un Rêve* [Sen], siódmy poemat prozą z trzeciej Księgi *Nocnego Kacpra* Aloysiusa Bertranda, opublikowany po raz pierwszy w 1842 roku (Bertrand 1984: 83) i *Métropolitain* [Metropolia], należący do cyklu miejskiego *Iluminacji* Arthura Rimbauda (Rimbaud 1998: 78–79), nie tylko zawierają bezpośrednie aluzje do fantasmagorii lub jej przerażającego repertuaru, ale także podchwytywają jej *modus operandi* w sposobie, w jaki ukazują wewnętrzne obrazy, projektując je na świat zewnętrzny i sprawiając, że następują one po sobie jakby w zaniku. Oba wiersze tematyzują różne doświadczenia, z jednej strony sen, z drugiej metropolię, które w dziewiętnastowiecznej kulturze optycznej kojarzą się ze spektaklem fantasmagorii. Eksperymentalne laboratorium, jakie stanowi poemat prozą, przyrównywane jest przez krytyków przede wszystkim do „wirtualnego” gatunku szczególnego urządzenia u początków swej genezy przed kinematografem; istotna jest zatem ewolucja tego gatunku literackiego oraz spektakl fantasmagorii. Dwa wiersze, które będziemy analizować, zachęcają do innowacji stylistycznych inspirowanych tymi nowymi urządzeniami optycznymi; wydają nam się one charakterystyczne dla stylu pisania, który określimy jako „fantasmagoryczny” (Vincent-Munnia 1996: 419–422).

Spopularyzowana w Paryżu w latach 90. XVIII wieku przez belgijskiego fizyka Étienne’a-Gasparda Robertsona, fantasmagoria opiera się na zasadzie funkcjo-

¹ Artykuł został sfinansowany przez Niemiecką Fundację Badań Naukowych (Deutsche Forschungsgemeinschaft) (DFG) – SFB 1391 – projet nr. 405662736.

nowania latarni magicznej: obrazy, często przerażające, malowane na szklanych płytach są wyświetlane na ścianie dymnej. Aparatura projekcyjna, ukryta przed publicznością i zamontowana na szynach, wprawia te obrazy w szalony ruch, aby wywołać bezprecedensowe wrażenie prędkości u widza oszukiwanego przez jego własne zmysły (Mannoni 1995: 135–168; Gunning 2003: 67–89; Banda, Moure 2012: 87–118). Fantasmagoria, stanowiąca punkt odniesienia w ówczesnej kulturze optycznej (James 2001: 15–32; Gunning 2003: 67–89; Le Men 2016: 111–130), wydaje nam się reprezentatywna dla ożywczego „impulsu w kierunku obrazu” (Hamon 2002: 9), ale także dla kierunku rozwoju filmu, innymi słowy: dla kierunku rozwoju obrazów, które ożywają i następują po sobie.

Zaczynając od świadectw widzów, którzy uczestniczyli w fantasmagoriach Robertsona i pierwszych pism na temat snów Alfreda Maury’ego, ówczesnego bibliotekarza w Instytucie Francji, przyjrzymy się, jak fantasmagoria i sny połączyły się w dziewiętnastowiecznej kulturze optycznej. Następnie pokażemy, jak Bertrand i Rimbaud, każdy na swój sposób, podejmują fantasmagoryczną technikę wygaszania; ich dążenie do zakłócenia zmysłów, które jawi się przede wszystkim jako „zakłócenie widzenia” (Bivort 1988: 10), leży u podstaw poetyckiego trybu pierwszych wierszy prozą.

Sny i fantasmagorie w dziewiętnastowiecznej kulturze optycznej

Pokazy fantasmagorii były opisywane przez współczesnych jako rodzaj snu na jawie. Tak dzieje się np. w relacji autorstwa Louisa-Sébastiena Merciera: „Inny świat jest u Robertsona. Jest tam tak, jak śni się każdej nocy. [...] Tutaj zapadam w nieokreślony sen, podczas gdy te przesuwające się, ruchome, eteryczne zjawy przechodzą przed moimi oczami” (Robertson 1831: 306).

W trakcie swoich badań nad halucynacjami hipnagogicznymi Alfred Maury opisał wizje, które bardzo przypominały pokaz Robertsona: fantastyczne istoty w snach Maury’ego mają wspólne cechy z postaciami fantasmagorycznymi – blask, żywość kolorów i poruszający charakter sylwetek (Maury 1848: 32). Prędkość zniekształca ich twarze („głowy mężczyzn często wykrzywia grymas” [Maury 1848: 30]) i ciała („małe postacie [...] wykonujące tysiąc ruchów” [Maury 1848: 32]), a nawet sprawia, że znikają („i znikają z największą szybkością” [Maury 1848: 30]). Wreszcie, podobnie jak w fantasmagorii, obrazy te mają nierealny charakter, a jednak wydają się prawdziwsze niż życie – przypominają animowane obrazy: „Fantastyczne obiekty, które pojawiają się przed oczami nie do końca mają charakter obiektów prawdziwych; oko łatwo odróżnia ich fałsz, a jednak te obrazy są [...] znacznie bardziej ożywione niż najprawdziwsze malowidła” (Maury 1848: 32).

Maurycy, który kojarzy sny z halucynacjami, używa nawet terminu „spektakl”, aby opisać wizje, których ofiarą pada śniący lub osoba obłąkana:

Jest to spektakl, który rozgrywa się wewnątrz niego, ale jednocześnie jakby poza nim, który pochłania go całkowicie i nie pozostawia mu czasu na spojrzenie wstecz, na siebie i uświadomienie sobie, przez tę refleksję, że wszystko, co dzieje się przed jego oczami, jest tylko wyimaginowane. To właśnie dzieje się we śnie. Kolejność obrazów rozwijających się przed naszymi wewnętrznymi oczami i niosących ze sobą tak wiele drugorzędnych idei zajmuje całą naszą duszę i nie pozwala nam spojrzeć na siebie w przeszłości (Maury 1853: 409).

Halucynacja i sen jawią się zatem jako rodzaj internalizacji fantasmagorycznego spektaklu. Pogrążony w stanie „nieuwagi, nieintelektualnego napięcia” (Maury 1848: 27) szaleniec, podobnie jak widz fantasmagorii, jest świadkiem spektaklu, nad którym nie ma kontroli, który wydaje się prawdziwy, ale nim nie jest; pada ofiarą całkowitej iluzji, z tą różnicą, że w przypadku szaleńca spektakl rozgrywa się tylko wewnątrz niego, choć doświadcza go niejako poza sobą. Mózg szaleńca i mózg marzyciela rzutują własną fantasmagorię na świat zewnętrzny, niejako mechanicznie, bez świadomości widza.

W fantasmagorii Robertsona widz szybko przemieszcza się od jednej czasoprzestrzeni do drugiej². W snach obrazy również podążają za sobą bez żadnego widocznego związku – „idee spontanicznie oferują się umysłowi” (Maury 1853: 421), gdy myśli przyspieszają (Maury 1853: 417, 419). Idee reprezentowane są przez obrazy: „idee rzeczy zmysłowych nie przedstawiają się już w formie czystych idei, lecz obrazów” (Maury 1848: 37). Aby opisać sekwencję tych „idei-obrazów” (Maury 1848: 38), Maury przywołuje zanikanie fantasmagorii: „moja własna sylwetka [...] zniknęła następnie, ustępując miejsca nowej, podobnie jak w przypadku tak zwanego *fantaskopu* lub angielskiego *dissolving views*” (Maury 1853: 420). W zbiorach poezji typograficzna biel nie odpowiada temu zanikowi, ale filmowej czerni. Z literackiego punktu widzenia zanikanie można znaleźć raczej w kojarzeniu idei w celu rozwinięcia narracji lub opisu. „Idee-obrazy”, nakładając się na siebie, rozmywają się na krótką chwilę; czynią przejście rozmytym, zanim druga idea stanie się jasna i ostatecznie wymaże pierwszą.

² Fantastyczny repertuar Robertsona jest niezwykle różnorodny i obejmuje takie tematy, jak głowa Meduzy, pojawienie się trzech czarownic w *Makbecie*, gołębie Mahometa czy kuszenie św. Antoniego (Robertson 1831: 294–304).

Technika spójnego zanikania we *Śnie* Aloysiusa Bertranda

Noriko Yoshida udowodniła wpływ wielu urządzeń optycznych takich jak: widoki optyczne, dioramy, panoramy, fotografie i fantasmagorie na *Nocnego Kaspra*. W porównaniu do innych wymienionych urządzeń, tylko fantasmagoria³ jest w stanie połączyć tak wiele odrębnych obrazów tak szybko, zarówno przestrzennie, jak i czasowo, dzięki technice, blaknięcia, zanikania. Wpływ tej techniki wydaje się szczególnie widoczny w wierszu *Sen*, który ma na celu uchwycenie pomieszczenia obrazów charakterystycznego dla snów, ale także logiki tej sekwencji (Bertrand 2005: 207–210).

Paradoksalnie, wydaje się, że musimy się oderwać od wskazań czasowych, aby zrekonstruować obrazy tego snu, składającego się z trzech scen egzekucji odbywających się jednocześnie. Pierwsza strofa odnosi się do trzech różnych miejsc: opactwa, lasu i Morimont, miejsca egzekucji w Dijon:

Była noc. Najpierw pojawiło się – tak widziałem, tak i opowiadam – opactwo z murami splekanymi od księżycy, las poprzecinany krętymi ścieżkami, i Morimont mrowiący się od opończy i kapeluszy (Bertrand 1984: 83).

Druga zwrotka przenosi punkt ciężkości ze scenerii na dźwięki i odgłosy:

Potem pojawił się – tak usłyszałem, tak i opowiadam – żałobny dźwięk dzwonu, któremu odpowiadały żałobne szlochy z celi, krzyki skarg i okrutne śmiechy, od których drżał każdy liść wzdłuż gałęzi, a także brzęczenie modlitw czarnych pokutników, towarzyszących zbrodniarzowi na miejscu kaźni (Bertrand 1984: 83).

Każdy dźwięk odpowiada jednej ze scenerii przywołanych w pierwszej strofie, zgodnie z tą samą kolejnością wyliczania: „żałobny dźwięk dzwonu” i szlochy z celi odnoszą się do opactwa, krzyki skarg i śmiechów, „od których drżał każdy liść” przywołują las, a modlitwy pokutników, które towarzyszą przestępcy na miejscu kaźni, kojarzą się z Morimontem.

Podobnie trzecia strofa wprowadza bohaterów każdej sceny, zachowując tę samą kolejność:

Wreszcie pojawił się – tak zakończył się sen, tak i opowiadam – mnich, który wydawał ostatnie tchnienie leżąc w popiele umierających, wyrwywająca się młoda dziewczyna, powieszona w konarach dębu. I ja – rozciągnięty na szprychach koła, przywiązywał mnie kat (Bertrand 1984: 83).

³ Wiersz *Skarbo* (Bertrand 1984: 78) jest często przytaczany jako przykład ilustrujący wpływ fantasmagorii na twórczość Bertranda, ponieważ gwałtowne powiększanie i zmniejszanie postaci przypomina ruch kamery w fantasmagorii (Wanlin 2010: 109–111; Yoshida 2010: 33–36).

Mnich odnosi się do sceny w celi opactwa; młoda dziewczyna „powieszona w konarach dębu” – do sceny w lesie, zaś kat – do miejsca egzekucji w trzeciej scenie.

Trzy sceny snu są opowiadane jednocześnie, tak jakby rozgrywały się w tym samym czasie w umyśle śniącego. Mogą one odpowiadać trzem projekcjom nałożonym na siebie przez kilka fantaskopów, w technice używanej do tworzenia krzyżowego przejścia. Jest to ta sama zasada, którą Maury identyfikuje jako umożliwiającą śniącemu przechodzenie z jednego obrazu do drugiego i wydaje się, że wiersz Bertranda stara się odtworzyć to zjawisko. W ciągu krótkiej chwili obrazy i dźwięki nakładają się na siebie, pojawiając się jednocześnie dla śniącego lub widza, któremu „wszystko uciekło” (Bertrand 2005: 83). Nasycenie obrazów i dźwięków tworzy percepcyjne zamieszanie przypominające fantasmagoryczny zanik. Jeśli chodzi o typografię, myślnik lub dywiz – rozpoznany przez krytyków jako jedna z charakterystycznych innowacji stylistycznych Bertranda – jest kluczową cechą jego pisarstwa (Bédouret-Larraburu, Marcandier 2010: 175–179; Vincent-Munnia 1996: 120–121), tłumaczy to zanikanie w każdej strofie⁴. Podobnie jak w przypadku fantasmagorycznego blaknięcia, użycie myślnika nadaje wierszowi złożoną czasowość, między niespójnością a strukturyzacją; łączy obrazy na odległość w tej samej jednoczesności, zarazem uwidaczniając ich nieciągłość.

Sny zostają rozdzielone pod koniec wiersza, a pierwsze dwa niejako pochowane – Dom Augustyn, który odnosi się do sceny snu w opactwie, otrzymuje „honory w habicie franciszkańskim pośród rozjarzonej świecami kaplic”, podczas gdy „Małgorzata”, młoda dziewczyna powieszona w lesie, zostaje „pochowana” (Bertrand 2005: 209). W ostatniej strofie zanikanie nie jest już tłumaczone myślnikami i dywizami, ale opisywane bezpośrednio, poprzez metaforę deszczu, który nakłada się na trzecią scenę snu, aż zniknie: „pochodnie czarnych pokutników zgasły pod potokami deszczu, tłum odpłynął z rozkiełznanymi gwałtownie strumieniami i w ślad za innymi snami kroczyłem ku przebudzeniu” (Bertrand 1984: 83).

Ostatecznie kompozycja tego snu przyjmuje postać fantasmagorycznego montażu, który jest jedynym sposobem na wyjaśnienie dziwnej struktury wiersza. Oznaczenia czasowe – „Najpierw”, „Potem”, „Wreszcie” (Bertrand 1984: 83) – opisują, jak w fantasmagorii, kolejność pojawiania się wybraną przez projektującego operatora. Projektor najpierw oświetla trzy tafle szkła, na których narysowano scenografię do pierwszej strofy, następnie uruchamia efekty dźwiękowe

⁴ Dziękuję Sandrine Bédouret-Larraburu za zwrócenie uwagi na tę kwestię.

do strofy drugiej⁵, a na koniec umieszcza w świetle fantaskopu pozostałe trzy ruchome tafle szkła, na których pojawiają się postacie, nakładając je na nieruchome tafle scenografii.

Rimbaud – „mistrz fantasmagorii”⁶

W dziewiętnastowiecznej kulturze optycznej fantasmagoria była kojarzona nie tylko ze snami, ale także z pojazdami kolejowymi, zwłaszcza parowymi. Widzowie, którzy uczestniczyli w inauguracji pierwszej linii kolejowej w Manchesterze w 1830 roku używali fantasmagorii jako odniesienia, by opisać wrażenia wywołane przez prędkość:

Nie mógłbym wyjaśnić mojego punktu widzenia lepiej niż odnosząc się do powiększania obiektów w fantasmagorycznym pokazie. Na początku obraz jest ledwo dostrzegalny, ale gdy zbliża się do punktu centralnego, wydaje się rozszerzać poza wszelkie granice. W ten sam sposób lokomotywa, gdy się zbliża, wydaje się gwałtownie rozszerzać, jakby przygotowywała się do wypełnienia całej przestrzeni między brzegami i pochłonięcia wszystkiego w swoim wirze (Gunning 2003: 75–76).

Doświadczenie prędkości, jakie daje lokomotywa, przypomina podróżowanie do przodu, którego po raz pierwszy doświadczyliśmy w fantasmagorycznym spektaklu (Le Men 2016: 111–130). Krytycy mają tendencję do uznania słowa „métropolitain”, znajdującego się w tytule wiersza Arthura Rimbauda z jego *Iluminacji* (Rimbaud 1998: 78–79), nie za rzeczownik, lecz przymiotnik („metropolitalny”, „wielkomiejski”). Utwór Rimbauda jest zatem interpretowany jako opis spaceru po Londynie i wiązany z tekstami zatytułowanymi *Miasta*, choć są one dość odległe od siebie w kolejności ustalonej przez rękopisy (Tambling 2010: 206; Murat 2013: 232–233). Tymczasem odniesienie do „fantasmagorii” w trzeciej strofie (Rimbaud 1998: 78) może wzmocnić hipotezę, że tematem tego wiersza jest kolej metropolitalna, której otwarcie odbyło się w Londynie w 1863 roku (Spencer 1968: 849–853). Kiedy Rimbaud przyjechał do stolicy Anglii na początku lat 70. XIX wieku, większość podziemnej podróży odbywała się w tunelu, w którym unosił się dym z lokomotywy – spektakl przypominający

⁵ Podczas fantasmagorii efekty dźwiękowe są odtwarzane na żywo i mogą być wykonywane przy użyciu różnych instrumentów, takich jak harmonijka szklana lub perkusja naśladowująca odgłosy grzmotu, deszczu i wiatru (Robertson 1831: 356–360), ale także dzięki bruchomówcom, takim jak Fitz James, potrafiącym naśladować „w najbardziej wyraźny i zaskakujący sposób dźwięk dzwonów, organy i śpiew chóru” (Robertson 1831: 407).

⁶ „Jestem mistrzem fantasmagorii” – twierdzi poeta w *Nocy piekielnej*, w *Sezonie w piekle* (Rimbaud 1998: 26).

fantasmagoryczną optykę. Tunel miejscami przebito, aby umożliwić wydostawanie się pary – ciemność nie była więc całkowita (Denis 2017: 29–48).

Z tej perspektywy możliwe jest ponowne odczytanie wiersza *Metropolia* jako próby opisanego rozmycia perspektywy spowodowanego ruchem pociągu. „Bulwary z kryształu” z pierwszej strofy mogą przywołać na myśl szklany dach dworca, prędkość sprawia wrażenie, że „zaczynają wznosić się i [się] krzyżować”, podczas gdy ludzie pozostawieni na peronie odbijają się w nich, „młode i biedne rodziny, które zaopatrują się u owocarzy” (Rimbaud 1998: 78). Kolory świtu, „różany i oranżowy piasek” znikają pod niebem „koloru wina” (Rimbaud 1998: 78) zauważalnym za przezroczystym dachem ze szkła i dymem pociągu. W drugiej strofie to percepcyjne rozmycie staje się wyraźne, gdy pociąg przyspiesza i unosi się dym: „[...] w ucieczce na oślep z powłokami mgły rozciągniętymi w groźne pasma na niebie, które ugina się, cofa i spada, utworzone przez najbardziej złowrogi czarny dym [...]” (Rimbaud 1998: 78). W końcu dym i kołysanie pociągu mniej przypominają miasto niż „bitwę”, która zamyka drugą zwrotkę (Rimbaud 1998: 78). Następnie pociąg wjeżdża do tunelu, którego dach jest porównywany do „drewnianego mostu z łukowatym sklepieniem” (Rimbaud 1998: 78). Świecące ślady, wydzielające się z otworów wykonanych w tunelu, aby umożliwić ujście pary wodnej (Denis 2017: 29–48), kojarzą się z fantasmagorycznymi widowiskami: „zacerwienione maski pod latarnią smaganą przez chłód nocy”, „czaszki świecące”, „i wszystkie inne fantasmagorie” (Rimbaud 1998: 78).

Podróżnik doświadcza rozmycia percepcji przypominającego podróżnicze ujęcia, dym i efekty świetlne fantasmagorycznego pokazu. To zakłócenie pozwala mu puścić wodze fantazji. I tylko przypadkowa gra jego umysłu wydaje się uzasadniać przebieg zdarzeń w ostatnich dwóch strofach, gdy podróżny niejako projektuje, rzutuje własną fantasmagorię na okno pociągu.

Zestawiając ze sobą obrazy, które dzieli odległość semantyczna (bitwa, miasto, wieś, twoja moc) lub geograficzna (morza Osjana, arystokracje zarenkie, Japończycy, Guarani), fantasmagoria poety naśladuje ruch lokomotywy w jej zdolności do przewijania obrazów; ten pociąg obrazów, zdolny do pokonywania ogromnych odległości przestrzennych na dystansie kilku słów, tworzy szczególną czasowość, której pozorna niespójność jest jednak ściśle poszukiwana.

W zadumie podróżnika, zewnętrzne i wewnętrzne, teraźniejsze i przeszłe obrazy łączą się, tak jak w pokazie Robertsona. To stapianie się „idei-obrazów” (Maury 1853: 38) przejawia się, podobnie jak u Bertranda, poprzez użycie dywizów i myślników, między którymi ewokacje stają się coraz dłuższe, w miarę jak podróżnik pozwala swoim myślom wędrować; myślnik umożliwia nałożenie na siebie kilku rzeczywistości, zakłócając czasowość wiersza. Pogrzebane wspomnienie powracają w czwartej strofie: „muzyka przodków” sygnalizuje zanurzenie

przeszłości w teraźniejszości, podczas gdy słowa „– i są gospody, które zamknięto już na zawsze –” odwołują się do przeszłości, która odeszła na zawsze (Rimbaud 1998: 79). Doświadczenie metra, którego przyspieszające obrazy mogą odnosić się zarówno do spektaklu fantasmagorii, jak i fenomenu snu, wydaje się tu sprzyjać reminiscencji przeszłości, ożywianej najpierw przez przypomnienie spektaklu kojarzonego z dzieciństwem – fantasmagorii, która połączona jest myślnikiem z innym obrazem dzieciństwa, „wsią” (Rimbaud 1998: 78). Pole leksykalne baśni, które również przywołuje dzieciństwo, obecne jest w trzech ostatnich strofach (rusalki, czarodziejki, księżniczki). Wreszcie ostatnia strofa przywołuje wspomnienie („Ten poranek, kiedy zmagales się z Nią”), w którym użycie czasu przeszłego definitywnie zrywa z czasem teraźniejszym wiersza, dającego do tej pory złudzenie zgodności między czasem doświadczenia a czasem pisania. Wiersz przeniósł się w inną temporalność; przeszłość i teraźniejszość nie współistnieją już tak jak w poprzednich strofach, które służą jako przejście między różnymi temporalnościami, jakby w zaniku.

Wnioski

Od *Nocy i jej czarów*, tytułu trzeciej Księgi *Nocnego Kacpra* osadzonej w średniowiecznym Dijon u Bertranda, aż po doświadczenie miasta nowoczesnego u Rimbauda, poemat prozą wydaje się szczególnie trafnym gatunkiem do tłumaczenia zaburzeń zmysłów, w szczególności wzroku. W tym dążeniu do halucynacji kluczową rolę odgrywa pisanie fantasmagoryczne, umożliwiające pocie przekształcanie świata poprzez projekcję jego wewnętrznych obrazów na świat zewnętrzny. Pierwsze poematy prozą należą zatem do przedkinematograficznego trybu poetyckości, którego jednym z przejawów jest zanikanie idei i obrazów.

W dwóch badanych wierszach to zanikanie pozwala przekazać różne doświadczenia – sen i prędkość pociągu – ale każde z nich odpowiada momentowi wstrząsu w określonych ramach czasoprzestrzennych. Zapis zanikania czyni namacalnym zmieniający się wymiar czasu, który może się cofać, przyspieszać lub zwalniać. Czas i przestrzeń, zarówno rzeczywiste, jak i wyimaginowane, nakładają się na siebie, czyniąc widoczną współobecność niewidzialnego i widzialnego, ciągłego i nieciągłego.

LE POÈME EN PROSE, UN DÉFILÉ D'IMAGES
PRÉ-CINÉMATOGRAPHIQUE ? ÉCRIRE LE FONDU ENCHAÎNÉ,
DE GASPARD DE LA NUIT (1842) AUX ILLUMINATIONS (1895)¹

Dans *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et Callot*, paru à titre posthume en 1842, Aloysius Bertrand s'inspire aussi bien des gravures de Callot, des peintures de Rembrandt que des ombres chinoises du théâtre de Séraphin (Bertrand 2005 : 93 ; Yoshida 2010 : 11–42 ; Védrine 2010 : 115–147 ; Houplain 2019 : 63–75). Cet article prolonge d'autres réflexions sur le poème en prose en tant que genre littéraire catalysant la révolution visuelle qui s'opère au XIX^e siècle (Steinmetz 1987 : 97–108 ; Sureau 2008 : 140–152 ; Yoshida 2010 : 11–42 ; Bourgeois 2020). Sous l'influence des progrès techniques, de nouveaux dispositifs optiques voient le jour, bouleversant l'image ordinaire du monde, et c'est ce que le poème en prose chercherait à traduire, en se détachant des mètres et des rimes pour se centrer sur la puissance visuelle du texte. Nous aborderons ainsi la trajectoire d'un dispositif pré-cinématographique particulier dans la genèse et l'évolution de ce genre littéraire, à savoir le spectacle de fantasmagorie. Les deux poèmes que nous étudierons, *Un Rêve*, poème VII du livre III de *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand, paru pour la première fois en 1842 (Bertrand 2005 : 208–210) et *Métropolitain*, faisant partie du cycle urbain des *Illuminations* (1886) d'Arthur Rimbaud (Rimbaud 1999 : 231–232), ne présentent pas seulement des allusions directes à la fantasmagorie ou à son répertoire horrifique, mais reprennent son mode de fonctionnement dans leur manière de faire apparaître des images intérieures en les projetant sur le monde extérieur et de les faire défiler comme dans un fondu enchaîné. Ces deux poèmes thématisent des expériences distinctes, le rêve d'une part et le métropolitain d'autre part, qui dans la culture optique du XIX^e siècle sont toutes deux associées au spectacle de fantasmagorie. Le laboratoire expérimental que constitue le poème en prose, assimilé par la critique à un genre avant tout « virtuel » (Vincent-Munnia 1996 : 419–422) voire même à de « petits poèmes à voir » (Bourgeois 2020), encourage des innovations stylistiques qui s'inspirent de ces nouveaux dispositifs optiques ; celles-ci nous semblent caractéristiques d'une écriture que nous définissons comme « fantasmagorique ».

Popularisée à Paris dans les années 1790 par le physicien belge Étienne-Gaspard Robertson, la fantasmagorie reprend le principe de la lanterne magique ; des images, souvent horribles, peintes sur des plaques en verre, sont projetées

¹ Cet article est financé par la Fondation allemande pour la recherche (DFG) – SFB 1391 – projet n° 405662736.

sur de la fumée. L'appareil de projection, caché au public et monté sur des rails, met en mouvement ces images de manière frénétique pour provoquer une impression inédite de vitesse chez un spectateur dupé par ses sens (Mannoni 1995 : 135–168 ; Gunning 2003 : 67–89 ; Banda, Moure 2012 : 87–118). La fantasmagorie, qui fait figure de référent dans la culture optique de l'époque (James 2001 : 15–32 ; Gunning 2003 : 67–89 ; Le Men 2016 : 111–130), nous semble représentative d'une « pulsion vers l'image » (Hamon 2001 : 9), mais aussi vers le film, c'est-à-dire vers des images qui s'animent et qui défilent.

Dans un premier temps, à l'aide de témoignages de spectateurs ayant assisté aux fantasmagories de Robertson et des premiers écrits sur les rêves d'Alfred Maury, alors bibliothécaire à l'Institut de France, nous nous intéresserons à la manière dont la fantasmagorie et le rêve se rejoignent dans la culture optique du XIX^e siècle. Ensuite, nous montrerons comment Bertrand et Rimbaud reprennent, chacun à leur manière, la technique fantasmagorique du fondu enchaîné : leur quête d'un dérèglement des sens, qui apparaît surtout comme un « dérèglement de la vision » (Bivort 1988 : 10), se trouve au cœur du mode de poéticité des premiers poèmes en prose.

Rêve et fantasmagorie dans la culture optique du XIX^e siècle

Les spectacles de fantasmagorie sont décrits par leurs contemporains comme une sorte de rêve éveillé. C'est le cas par exemple dans ce témoignage de Louis-Sébastien Mercier : « Un autre monde est chez Robertson. Il y est, ainsi qu'il est rêvé chaque nuit. [...] Ici, je tombe dans le rêve indéfini, tandis que ces fantômes changeants, mobiles, aériens, passent sous mes regards » (Cité par Robertson 1831 : 306).

Au cours de ses recherches sur les hallucinations hypnagogiques, Alfred Maury décrit des visions qui ressemblent très précisément au spectacle de Robertson : les êtres fantastiques des rêves de Maury ont pour point commun avec les personnages de la fantasmagorie leur brillance, la vivacité de leurs couleurs, et le caractère mouvant de leurs silhouettes (Maury 1848 : 32). La vitesse déforme leurs visages – « les têtes d'hommes sont fréquemment grimaçantes » (Maury 1848 : 30) – et leurs corps – « petits personnages [...] exécutant mille mouvements » (Maury 1848 : 32) –, voire les fait disparaître : « et disparaissent avec la plus grande rapidité » (Maury 1848 : 30). Ces images enfin, comme dans la fantasmagorie, ont un caractère irréel et pourtant semblent plus vraies que nature, elles ressemblent à des peintures animées : « Les objets fantastiques qui se dessinent devant les yeux ne présentent point tout-à-fait le caractère d'objets réels ; l'œil distingue facilement leur fausseté, et cependant ces images sont [...]

beaucoup plus animées que ne le seraient les peintures les plus vraies » (Maury 1848 : 32).

Maury, qui associe le rêve aux hallucinations, parle même de « spectacle » pour décrire les visions auxquelles est en proie le rêveur ou l'aliéné :

C'est un spectacle qui se passe en lui, mais comme au dehors de lui, qui l'absorbe entièrement, et ne lui laisse pas le loisir de revenir sur lui-même et de constater, par cette réflexion, que tout ce qui se passe à ses yeux n'est qu'imaginaire. C'est absolument ce qui a lieu dans le rêve. La succession d'images qui se déroulent à nos regards internes, et qui entraînent avec elles autant d'idées secondaires, occupe tout entière notre âme, et ne nous permet pas de revenir sur nous-mêmes (Maury 1853 : 409).

L'hallucination et le rêve apparaissent ainsi comme une sorte d'intériorisation du spectacle de fantasmagorie. Plongé dans un état de « non-attention, de non-tension intellectuelle » (Maury 1848 : 27), l'aliéné comme le spectateur de fantasmagorie, assiste à un spectacle qu'il ne contrôle pas, qui semble réel, mais qui ne l'est pas ; il est en proie à une illusion complète, l'unique différence étant que le spectacle chez l'aliéné n'a lieu qu'à l'intérieur de lui, bien qu'il le ressente comme extérieur à lui-même. Le cerveau de l'aliéné et du rêveur projette pour ainsi dire sur le monde extérieur sa propre fantasmagorie, de manière mécanique, sans que le spectateur en ait conscience.

Dans la fantasmagorie de Robertson, le spectateur passe rapidement d'un espace-temps à un autre². Dans le rêve, les images s'enchaînent elles aussi sans lien apparent : « les idées s'offrent spontanément à l'esprit » (Maury 1853 : 421) à mesure que les pensées s'accélèrent (Maury 1853 : 417, 419). Les idées sont représentées par des images : « les idées de choses sensibles s'offrent non plus sous la forme d'idées pures, mais sous celles d'images » (Maury 1848 : 37). Pour décrire l'enchaînement de ces « idée[s]-image[s] » (Maury 1848 : 38), Maury évoque le fondu enchaîné de la fantasmagorie : « ma propre figure [...] disparut ensuite pour faire place à une nouvelle, à la manière de ce que l'on nomme *fantascope*, ou en anglais *dissolving views* » (Maury 1853 : 420). Dans les recueils de poésie, le blanc typographique ne correspond pas à ce fondu, mais bien au noir cinématographique. D'un point de vue littéraire, le fondu se retrouverait davantage dans l'association d'idées pour faire avancer le récit ou la description. Les « idée[s]-image[s] », en se superposant, se brouillent un court instant, rendant la transition floue, avant que la deuxième idée ne devienne claire et n'efface définitivement la première.

² Le répertoire fantasmagorique de Robertson est des plus variés, présentant des thèmes comme La tête de Méduse, L'apparition des trois sorcières à Macbeth, Les pigeons de Mahomet ou encore La Tentation de saint Antoine (Robertson 1831 : 294–304).

La technique du fondu enchaîné dans « Un rêve » d'Aloysius Bertrand

Noriko Yoshida a montré l'influence sur *Gaspard de la Nuit* de nombreux dispositifs optiques comme les vues d'optique, le diorama, le panorama, la photographie ou encore la fantasmagorie³. Par rapport aux autres dispositifs mentionnés, seule la fantasmagorie est capable d'associer de manière aussi rapide tant d'images distinctes, à la fois spatialement et temporellement, grâce à la technique du fondu. L'influence de cette technique nous semble particulièrement révélatrice dans le poème « Un rêve » qui vise à restituer la confusion des images propre au rêve, mais également à capter la logique de cet enchaînement (Bertrand 2005 : 207–210).

Il semble qu'il faille, paradoxalement, se détacher des indications temporelles – « Ce furent d'abord », « Ce furent ensuite », « Ce furent enfin » (Bertrand 2005 : 209) – pour reconstituer les images de ce rêve, composé de trois scènes de mises à mort se déroulant simultanément. La première strophe témoigne en effet de trois lieux différents : une abbaye, une forêt et le Morimont, place aux exécutions de Dijon :

Il était nuit. Ce furent d'abord, – ainsi j'ai vu, ainsi je raconte, – une abbaye aux murailles lézardées par la lune, – une forêt percée de sentiers tortueux, – et le Morimont grouillant de capes et de chapeaux (Bertrand 2005 : 209).

La deuxième strophe se centre ensuite non plus sur les décors, mais sur les sons :

Ce furent ensuite, – ainsi j'ai entendu, ainsi je raconte, – le glas funèbre d'une cloche auquel répondaient les sanglots funèbres d'une cellule, – des cris plaintifs et des rires féroces dont frissonnait chaque feuille le long d'une ramée, – et les prières bourdonnantes des pénitents noirs qui accompagnaient un criminel au supplice. (Bertrand 2005 : 209)

Chaque son correspond à l'un des décors évoqués dans la première strophe, reprenant le même ordre d'énumération : « le glas funèbre d'une cloche » et les sanglots de la cellule renvoient à l'abbaye, les cris et rires « dont frissonnait chaque fleur » évoquent la forêt, et les prières des pénitents qui accompagnent le criminel au supplice sont associés au Morimont.

De la même manière, la troisième strophe introduit les personnages de chaque scène, en respectant le même ordre :

³ Le poème *Scarbo* (Bertrand 2005 : 187–189) sert souvent d'exemple lorsqu'il s'agit d'illustrer l'influence de la fantasmagorie sur l'œuvre de Bertrand, car le grossissement et le rétrécissement rapides du personnage évoquent le travelling-avant de la fantasmagorie (Wanlin 2010 : 109–111 ; Yoshida 2010 : 33–36).

Ce furent enfin, – ainsi s’acheva le rêve, ainsi je raconte, – un moine qui expirait couché dans la cendre des agonisants, – une jeune fille qui se débattait pendue aux branches d’un chêne, – Et moi que le bourreau liait échevelé sur les rayons de la roue (Bertrand 2005 : 209).

Le moine renvoie à la scène dans la cellule de l’abbaye, la jeune fille pendue sur un chêne évoque celle se déroulant dans la forêt, tandis que le bourreau évoque la place aux exécutions de la troisième scène.

Les trois scènes de rêve sont racontées de manière simultanée, comme si elles se produisaient en même temps dans l’esprit du rêveur. Ces trois scènes pourraient correspondre à trois projections superposées grâce à plusieurs fantascopes ; technique justement utilisée pour créer le fondu enchaîné. C’est ce même principe qu’identifie Alfred Maury comme permettant de passer dans son rêve d’une image à une autre, et il nous semble que le poème de Bertrand cherche à reproduire ce phénomène. En l’espace d’un court instant, les images et les sons se superposent pour apparaître de manière simultanée au rêveur ou au spectateur qui « n’y entend[s] note » (Bertrand 2005 : 208) ; la saturation des images et des sons crée un brouillage perceptif qui rappelle le fondu fantasmagorique. Au niveau typographique, le tiret, identifié par la critique comme l’une des innovations stylistiques caractéristiques de Bertrand (Bédouret-Larraburu, Marcandier 2010 : 175–179 ; Vincent-Munnia 1996 : 120–121), traduit ce fondu au sein de chaque strophe⁴. À la manière du fondu fantasmagorique, l’utilisation du tiret donne au poème une temporalité complexe, entre incohérence et structuration ; il permet de lier des images à distance dans une même simultanéité, tout en rendant visible leur discontinuité.

Les rêves se séparent à la fin du poème, les deux premiers étant pour ainsi dire enterrés – Dom Augustin, qui correspond à la scène de rêve dans l’abbaye, reçoit « les honneurs de la chapelle ardente » tandis que « Marguerite », la jeune fille pendue dans la forêt, est « ensevelie » (Bertrand 2005 : 209). Dans la dernière strophe, le fondu n’est cette fois plus traduit par des tirets, mais décrit de manière directe, à travers la métaphore de la pluie qui se superpose à la troisième scène de rêve jusqu’à la faire disparaître : « les torches des pénitents noirs s’étaient éteintes sous des torrents de pluie, la foule s’était écoulée avec les ruisseaux débordés et rapides, – et je poursuivais d’autres songes vers le réveil » (Bertrand 2005 : 209–210).

La composition de ce rêve reprend finalement le montage fantasmagorique, qui seul permet d’expliquer l’étrange structure du poème. Les indications temporelles – « Ce furent d’abord », « ce furent ensuite », « ce furent enfin » (Bertrand 2005 : 209) – décrivent alors, comme dans une fantasmagorie, l’ordre d’apparition

⁴ Nous remercions Sandrine Bédouret-Larraburu d’avoir attiré notre attention sur ce point.

choisi par le projectionniste. Ce dernier éclaire d'abord les trois plaques de verre sur lesquelles sont dessinés les décors de la première strophe, puis actionne les bruitages de la deuxième strophe⁵, et enfin, il place les trois autres plaques de verre, mobiles, sur lesquelles figurent les personnages, dans la lumière du fantascopie, les superposant aux plaques fixes des décors.

Rimbaud, « maître en fantasmagories »⁶

Dans la culture optique du XIX^e siècle, la fantasmagorie n'est pas seulement associée au rêve, mais également au train, en particulier à vapeur. Les spectateurs ayant assisté à l'inauguration de la première ligne de chemin de fer à Manchester en 1830 utilisent la fantasmagorie comme référent pour décrire les impressions provoquées par la vitesse :

Je ne saurais mieux expliquer mon propos qu'en me référant à l'élargissement des objets dans un spectacle de fantasmagorie. Au début, l'image est à peine discernable, mais, à mesure qu'elle s'approche de la focale, elle semble s'agrandir au-delà de toute limite. De la même façon, une locomotive, en s'approchant, semble rapidement s'agrandir, comme si elle s'apprêtait à remplir l'espace entier entre les rives, et à tout absorber dans son vortex (cité par Gunning 2003 : 75–76).

L'expérience de la vitesse permise par la locomotive rappelle ainsi le *traveling-avant* expérimenté pour la première fois lors du spectacle de fantasmagorie (Le Men 2016 : 111–130). Le plus souvent, la critique tend à entendre par *Métropolitain*, titre d'un poème d'Arthur Rimbaud issu des *Illuminations* (Rimbaud 1999 : 231–232), non pas un substantif, mais un adjectif relié à la métropole. Le poème de Rimbaud est alors interprété comme la description d'une promenade londonienne et rattaché aux textes intitulés *Villes*, pourtant à bonne distance dans l'ordre établi par les manuscrits (Tambling 2010 : 206 ; Murat 2013 : 232–233). Or, l'évocation des « fantasmagories » dans la troisième strophe (Rimbaud 1999 : 232) pourrait renforcer l'hypothèse selon laquelle ce poème aurait pour thème le *Metropolitan Railway*, inauguré à Londres en 1863 (Spencer 1968 : 849–853). Lorsque Rimbaud se rend dans la capitale anglaise au début des années 1870, la majeure partie du trajet en métro s'effectue dans un

⁵ Lors de la fantasmagorie, le bruitage a lieu en direct et peut être réalisé à partir de différents instruments comme l'harmonica de verre ou de percussions rappelant le bruit du tonnerre, de la pluie et du vent (Robertson 1831 : 356–360), mais également grâce à des ventriloques comme Fitz James, capable d'imiter « de la manière la plus distincte et la plus surprenante, le tintement de la cloche, le son de l'orgue, les chants des chœurs » (Robertson 1831 : 407).

⁶ « Je suis maître en fantasmagories » affirme le poète dans « Nuit de l'Enfer », *Une saison en enfer* (Rimbaud 1999 : 186).

tunnel au sein duquel s'engouffre la fumée de la locomotive, spectacle rappelant l'optique fantasmagorique. Le tunnel est percé par endroits pour laisser s'échapper la vapeur – l'obscurité n'y est donc pas totale (Denis 2017 : 29–48).

À partir de cette perspective, il est possible de relire le poème *Métropolitain* comme une tentative de décrire le brouillage perspectif provoqué par le mouvement du train. Les « boulevards de cristal » de la première strophe peuvent évoquer le toit en verre d'une gare, la vitesse donnant l'impression qu'ils « viennent de monter et de se croiser », tandis que s'y réfléchit la population restée sur le quai, « de jeunes familles pauvres qui s'alimentent chez les fruitiers » (Rimbaud 1999 : 231). Les couleurs de l'aube, « le sable rose et orange », disparaissent sous un « ciel vineux », visible en transparence derrière le toit de verre et la fumée du train (Rimbaud 1999 : 231).

La deuxième strophe rend explicite ce brouillage perceptif à mesure que le train accélère et que monte sa fumée : « en déroute avec les nappes de brumes échelonnées en bandes affreuses au ciel qui se recourbe, se recule et descend, formé de la plus sinistre fumée noire » (Rimbaud 1999 : 232). Cette fumée et le balancement du train évoquent finalement moins la ville que la « bataille », qui clôt la deuxième strophe (Rimbaud 1999 : 232). Puis, le train entre dans un tunnel dont le toit est assimilé à un « pont de bois, arqué » (Rimbaud 1999 : 232). Les marques lumineuses, émanant des ouvertures percées dans le tunnel pour permettre à la vapeur de s'échapper (Denis 2017 : 29–48), sont associées aux spectacles de fantasmagorie : « les masques enluminés sous la lanterne fouettée par la nuit froide » ; « les crânes lumineux » ; « – et les autres fantasmagories – » (Rimbaud 1999 : 232).

Le voyageur expérimente un brouillage perceptif qui rappelle le travelling, la fumée et les jeux de lumière du spectacle de fantasmagorie. Ce dérèglement lui permet de laisser libre cours à son imagination. Aussi, seul le jeu aléatoire de son esprit semble justifier la progression du poème dans les deux dernières strophes, à mesure que le voyageur projette sa propre fantasmagorie sur la vitre du train.

En juxtaposant des images pourtant séparées par une distance sémantique (bataille, ville, campagne, ta force) ou géographique (mers d'Ossian, aristocraties ultra-Rhénales, Japonaises, Guaraniens), la fantasmagorie du poète imite le mouvement de la locomotive dans sa capacité à faire défiler les images ; ce train d'images, capable de parcourir des distances spatiales immenses en l'espace de quelques mots, crée une temporalité particulière, dont l'incohérence apparente est pourtant strictement recherchée.

Dans la rêverie du voyageur, se confondent, comme au spectacle de Robertson, des images extérieures et intérieures, présentes et passées. Ce fond d'« idées-images » (Maury 1853 : 38) se manifeste, comme chez Bertrand, à travers l'usage des

tirets, entre lesquels les évocations sont de plus en plus longues à mesure que le voyageur laisse divaguer le flot de ses pensées ; le tiret permet de superposer plusieurs réalités, bouleversant la temporalité du poème.

Des souvenirs enfouis surgissent dans la quatrième strophe : « la musique des anciens » signale l'immersion du passé dans le présent, tandis que « – et il y a des auberges qui pour toujours n'ouvrent déjà plus – » renvoie à un passé définitivement révolu (Rimbaud 1999 : 232). L'expérience du métropolitain, dont l'accélération des images peut renvoyer aussi bien au spectacle de fantasmagorie qu'au phénomène du rêve, semble ici propice à la réminiscence du passé, ramené à la vie d'abord par l'évocation d'un spectacle associé à l'enfance : la fantasmagorie, elle-même reliée par un tiret à une autre image de l'enfance ; « la campagne » (Rimbaud 1999 : 232). Le champ lexical du conte de fée, qui évoque également l'enfance, est présent dans les trois dernières strophes (ondine, féériques, princesses). Enfin, la dernière strophe évoque un souvenir (« ce matin où, avec Elle, vous vous débattîtes ») dans lequel l'utilisation du passé simple rompt définitivement avec le présent du poème qui jusqu'alors donnait l'illusion d'une concordance entre le temps de l'expérience et celui de l'écriture. Le poème a rejoint une autre temporalité : passé et présent ne cohabitent plus comme dans les strophes précédentes, qui servent de transition entre différentes temporalités, comme dans un fondu enchaîné.

Conclusion

De *La nuit et ses prestiges*, titre du Livre III de *Gaspard de la Nuit*, dans un Dijon médiéval chez Bertrand à l'expérience de la ville moderne chez Rimbaud, le poème en prose apparaît comme un genre particulièrement apte à traduire un dérèglement des sens et en particulier de la vision. Dans cette quête d'hallucination, l'écriture fantasmagorique joue un rôle clé ; elle permet au poète de transfigurer le monde, en projetant ses images intérieures sur le monde extérieur. Les premiers poèmes en prose relèvent donc d'un mode de poéticité d'inspiration pré-cinématographique dont le fondu d'idées-images constitue l'une des manifestations.

Dans les deux poèmes étudiés, ce fondu permet de traduire des expériences différentes – le rêve et la vitesse du train –, mais qui correspondent chacune à un moment de bouleversement du cadre spatio-temporel. L'écriture du fondu rend tangible la dimension mouvante du temps, qui peut revenir en arrière, accélérer, ralentir. Dans ce fondu enchaîné se superposent les temporalités et les espaces, réels ou imaginaires, rendant sensible la coprésence de l'invisible et du visible, du continu et du discontinu.

Cet article a été traduit du français vers le polonais par Dorota Walczak-Delanois et Yoana Ganowski. Artykuł został przetłumaczony z języka francuskiego na język polski przez Dorotę Walczak-Delanois i Yoanę Ganowską.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHIE

Banda Daniel, Moure José. 2012. *Avant le cinéma. L'œil et l'image*. Paris : Armand Colin.

Bédouret-Larraburu Sandrine, Marcandier Christine. 2010. *Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*. Neuilly-sur-Seine : Atlande.

Bertrand Aloysius. 1984. *Nocny Kasper*. Przeł. Jacek Trznadel. Warszawa: PIW.

Bertrand Aloysius. 2005. *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Éd. Jacques Bony. Paris : Flammarion.

Bourgeois Bertrand. 2020. *Petits poèmes à voir. De la bambochade textuelle aux pochades en prose (1842-1948)*. Paris : Hermann.

Bivort Olivier. 1988. *Notes sur le dérèglement d'un sens : la vue*. « Parade Sauvage », n° 5. P. 9–19 [en ligne]. Protocole d'accès : <https://www.jstor.org/stable/44780054> [30.04.2024].

Denis Richard. 2017. *Lighting the Underground: London, 1863–1914*. « Histoire urbaine », vol. 50, n° 3. P. 29–48 [en ligne]. Protocole d'accès : <https://www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2017-3-page-29.htm> [23.04.2024].

Gunning Tom. 2003. *Fantasmagorie et fabrication de l'illusion : pour une culture optique du dispositif cinématographique*. « Cinémas », vol. 14, n° 1. P. 67–89 [en ligne]. Protocole d'accès : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2003-v14-n1-cine751/008958ar.pdf> [23.04.2024].

Hamon Philippe. 2002. *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*. Paris : Corti.

Houplain Arthur. 2019. *Mimèsis, illusion et simulacre. Quelques réflexions sur les ombres chinoises du théâtre de Séraphin*. « Revue Bertrand », n° 2. P. 63–75.

James Tony. 2001. *Les hallucinés : « rêveurs tout éveillés » – ou à moitié endormis*. [In:] *Les arts de l'hallucination*. Dir. Donata Pesenti Campagnoni, Paolo Tortonese. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle. P. 15–32.

Le Men Ségolène. 2016. *Vision in Locomotion. The "Train Effect" in the Visual Arts Its Anticipation in Phantasmagoria, and Its Continuation in Film*. [In:] *Vision in Motion – Streams of Sensation and Configurations of Time*. Ed. Michael F. Zimmermann. Zurich: diaphanes. Pp. 111–130.

Mannoni Laurent. 1995. *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*. Paris : Nathan.

Maury Alfred. 1848. *Des hallucinations hypnagogiques ou des erreurs des sens dans l'état intermédiaire entre la veille et le sommeil*. « Annales médico-psychologiques », t. 11. P. 26–40 [en ligne]. Protocole d'accès : https://archive.org/details/BIUSante_90152x1848x11/page/n29/mode/2up [30.04.2024].

Maury Alfred. 1853. *Nouvelles observations sur les analogies des phénomènes du rêve et de l'aliénation mentale*. « Annales médico-psychologiques », t. 5. P. 404–421 [en ligne]. Protocole d'accès : https://archive.org/details/BIUSante_90152x1853x05 [30.04.2024].

Murat Michel. 2013. *L'art de Rimbaud. Nouvelle édition revue et augmentée*. Paris : Corti.

Rimbaud Arthur. 1998. *Sezon w piekle. Iluminacje*. Przeł. Artur Międzyrzecki. Warszawa: Prószyński i S-ka.

Rimbaud Arthur. 1999. *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Éd. Louis Forestier. Paris : Gallimard.

Robertson Étienne-Gaspard. 1831. *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du cole d'accès* : <https://archive.org/physicien-aéronaute>. T. 1. Paris : Chez l'auteur et à la librairie de Wurtz [en ligne]. Proto details/mmoiresrcratifss02 robe [23.04.2024].

Spencer Michael. 1968. *A Fresh Look at Rimbaud's* Métropolitain. "Modern Humanities Research Association", vol. 68, no. 4. Pp. 849–853 [en ligne]. Protocole d'accès : <https://jstor.org/stable/3723743> [28.04.2024].

Steinmetz Jean-Luc. 1987. *La lanterne magique de Rimbaud*. « Rimbaud ou "la liberté libre", acte du colloque de Charleville-Mézières des 11–13 septembre 1986 ». P. 97–108.

Sureau Eloise. 2008. *Spectres, monstres et fantômes : Les Chants de Maldoror et le spectacle de la fantasmagorie*. « Romance Quarterly », vol. 55, n° 2. P. 140–152 [en ligne]. Protocole d'accès : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.3200/RQTR.55.2.140-152> [28.04.2024].

Tambling Jeremy. 2010. *Trompe l'oeil Effects: Paris and London*. « Synergies. Royaume-Uni et Irlande », n° 3. P. 197–209.

Védrine Hélène. 2010. *Fausse monnaie et pantins. Le livre et ses simulacres dans Gaspard de la nuit*. [In:] « *Un livre d'art fantasque et vagabond* ». Gaspard de la nuit d'Aloysius Bertrand. Dir. André Guyaux. Paris : Classiques Garnier. P. 115–147.

Vincent-Munnia Nathalie. 1996. *Les Premiers Poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*. Paris : Honoré Champion.

Wanlin Nicolas. 2010. *Aloysius Bertrand, le sens du pittoresque*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Yoshida Noriko. 2010. *Aloysius Bertrand et les fantaisies d'optique*. [In:] « *Un livre d'art fantasque et vagabond* ». Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand. Dir. André Guyaux. Paris : Classiques Garnier. P. 11–42.