

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
FACULTÉ DES LETTRES

SE DIRE ET SE TAIRE
L'ÉCRITURE D'UNE SAISON EN ENFER
D'ARTHUR RIMBAUD

THÈSE

présentée à la Faculté des Lettres
de l'Université de Neuchâtel
pour obtenir le grade de docteur ès lettres

par

DANIELLE BANDELIER

À LA BACONNIÈRE, NEUCHÂTEL, 1988

Publié avec l'aide du Fonds national suisse de la recherche scientifique et du Département de l'Instruction publique du Canton de Neuchâtel.

Tirage total: 1200 exemplaires.

La Faculté des Lettres de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de MM. Marc Eigeldinger, professeur honoraire de l'Université de Neuchâtel, Louis Forestier, professeur à l'Université de Paris X, et André Guyaux, professeur à l'Université de Haute Alsace, autorise l'impression de la thèse présentée par M^{me} Danielle Bandelier, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 26 avril 1985.

Le doyen:
Pierre Centlivres

Cet ouvrage ne peut être reproduit, même partiellement, sous quelque forme que ce soit (photocopie, décalque, microfilm, duplicateur ou tout autre procédé), sans l'autorisation écrite de l'éditeur.

© 1988, by les Editions de la Baconnière, Boudry-Neuchâtel (Suisse)
ISBN 2-8252-0024-7

SE DIRE ET SE TAIRE

L'ÉCRITURE D'UNE SAISON EN ENFER D'ARTHUR RIMBAUD

INTRODUCTION

Dire soi-même quelque chose sur soi; se raconter et parler pour soi; est-ce là le sujet d'*Une Saison en enfer*? L'œuvre est-elle donc autobiographique? Cette seule question dessine plusieurs lignes d'analyse du texte. Si l'œuvre est un récit de vie, sa forme doit tenir à la fois de la narration et du discours. Le «je» du locuteur représente l'auteur et le texte a pour référence une réalité historique. On voit immédiatement combien cette description correspond mal à *Une Saison en enfer*: œuvre discursive par sa teinte orale, par sa situation dans l'ici et le maintenant, par l'hégémonie surtout de la première personne, elle n'est ni linéaire dans son orientation, ni chronologique dans sa temporalité. Elle parcourt allègrement les niveaux de la langue, passe sans transition du sens propre à l'écart métaphorique, comme si son seul but était de déconcerter. Son style donne souvent l'impression d'une réalité extrêmement précise tout en ne référant à rien. Ce réalisme à vide, qui entretient un doute constant sur l'identification du narrateur à l'auteur, est renforcé par la fiction infernale, forcément métaphorique. A peine le texte établit-il une longueur d'onde qu'il diffuse son message sur une autre; à peine croit-on comprendre que l'émission, brouillée, devient insaisissable. On trouve ici, plus prononcée, une caractéristique déjà antérieure du style de Rimbaud: il s'agit de créer, durant quelques phrases, quelques vers, une habitude de lecture qui, tout à coup, ne correspond plus au texte; d'instituer un code de déchiffrement brusquement contredit; de donner un «mode d'emploi» inutilisable peu après. On comprend et, soudain, on ne comprend plus. Davantage: on comprend qu'on n'avait pas compris. Ici, on attend l'autobiographie et c'est la métaphore; on s'habitue à la métaphore et l'on est dans le sens propre, on déchiffre littéralement et l'on est dans l'absurde:

*Que comprendre à ma parole?
Il fait qu'elle fuie et vole!*

Et l'œuvre semble se taire.

Elle a pourtant un sens. Rimbaud aurait dit qu'elle doit être comprise «littéralement et dans tous les sens». Voilà donc justifiée une étude du contenu, autorisées aussi différentes lectures parallèles. Mais la forme du texte interdit, croyons-nous, de confondre sa signification avec sa référence. En d'autres termes, cette «contre-autobiographie» ne saurait s'expliquer par la biographie, sauf en de rares passages.

Comment dès lors accéder au(x) sens, distinguer le propre du figuré, ou comment les saisir en même temps? Il vaut souvent mieux tenter une interprétation globale que de soumettre le fil du texte à une explication logique et détaillée. Ce qui n'exclut pas d'examiner avec tout le soin possible la facture de l'œuvre. L'inconvénient de cette démarche, c'est la mobilité de sa base théorique: force est de se fonder sur une science en marche, avec tout ce que cela suppose de remises en question, de contradictions et de doutes. Dans la mesure du possible, nous nous sommes appuyée sur les données les moins contestées de la stylistique et de la linguistique, quitte à utiliser des notions qui, déjà, datent. Appliquer une méthode unique nous semble dangereux, dans la mesure où le dogmatisme critique limite forcément l'analyse. Peu nous importe la précision logique de l'outil s'il n'est pas fait pour la matière. L'intuition n'exclut pourtant pas la rigueur et si l'interprétation doit être fondée sur l'observation, une description minutieuse reste stérile quand elle n'est pas orientée vers la signification.

Cherchant à cerner les effets du style rimbaldien, nous avons accepté la notion d'écart, distingué la métaphore d'autres figures et la figure en général de l'image: l'effet rimbaldien naît, autant que du lexique, de l'écart syntaxique.

L'examen des temps verbaux et des transitions temporelles nous en donne un exemple: leur disparité anormale crée des ruptures comparables à celle de la métaphore. La temporalité d'*Une Saison en enfer* ne suit pas une ligne continue; le cheminement de l'œuvre n'est donc pas linéaire, au sens où le serait une autobiographie classique. L'architecture de l'œuvre procède-t-elle d'une autre figure?

On peut penser à une construction gigogne; en effet, certaines sections – *Mauvais sang*, les deux *Délires* –, plus amples que les autres, ont souvent retenu l'attention des critiques au détriment des autres, plus brèves; pour des raisons esthétiques peut-être, mais aussi parce qu'elles semblent résumer l'œuvre entière. Peut-on parler à leur sujet de mises en abyme? Non, dans la mesure où ce terme s'applique exclusivement à la littérature narrative et répond à des critères précis. Oui, si l'on entend

par là que le reflet joue un rôle dans la composition comme dans la texture d'*Une Saison en enfer*. Chaque section ou presque reflète tout ou partie des autres, reprend tel réseau thématique sous un autre aspect – parfois contradictoire –, commente le texte déjà écrit, reprend ou projette sur un autre plan une métaphore précédente. La réflexivité semble être un principe de l'élaboration de cette œuvre, et c'est parce que *Délires I* et *Délires II* en occupent le centre que ces sections jouent de ce point de vue un rôle particulier.

Dans ce texte où le locuteur parle de lui à la première personne, l'effet spéculaire est focalisé dans le JE, qui se dédouble en image et reflet. Le phénomène se manifeste différemment selon les sections, mais c'est bien sûr au centre de l'œuvre qu'il est le plus palpable, puisqu'il crée un double personnage. Peu importe l'identification de la Vierge folle et de l'Époux infernal. La référence biographique n'explique guère leur discours – elle est d'ailleurs plutôt utilisée pour éclairer la vie de Verlaine et de Rimbaud. Plus intéressante nous semble la mise en scène de l'effet spéculaire appliqué au JE. L'auteur se sépare ici du narrateur. Mais change-t-on vraiment d'instance narrative? L'Époux infernal est-il assimilable à celui qui disait «je» auparavant? Et ensuite, le retrouve-t-on? «Qui parle ici?» semble être l'énigmatique question qui sous-tend le texte et Rimbaud a «seul la clé de cette parade sauvage»; mais la recherche d'une réponse met en lumière l'art ingénieux de cette partie de cache-cache littéraire.

Se voir et se dire, c'est aussi regarder en arrière, raconter son passé. Après avoir été séparés dans *Délires I*, auteur et narrateur fusionnent dans *Alchimie du verbe*: la citation des vers l'atteste. L'effet de miroir joue ici sur plusieurs plans: le JE présent juge et critique le JE passé; la prose, dans une certaine mesure, réfléchit les vers; les poèmes actuels reflètent, en les modifiant, ceux d'autrefois. En les dégradant volontairement ou par défaut de mémoire, a-t-on dit. Seul un examen soigneux, où critiques interne et externe se rejoignent, peut démontrer que ce n'est pas le cas.

Délires II constitue la partie la plus narrative d'*Une Saison en enfer*; répond-elle enfin à notre attente d'un récit autobiographique? Les poèmes signent bien sûr le «pacte» selon lequel l'auteur s'identifie au narrateur, mais la prose ne répond pas vraiment aux critères stylistiques d'un récit au passé; d'abord bien séparée des vers, elle se laisse graduellement contaminer par la folie dont ils sont les témoins exemplaires. Même si cette prose s'en distingue de nouveau à la fin de la section, on a

peine à croire qu'elle n'ait pour rôle que de juger et de condamner les poèmes qui l'entrecourent.

Celui qui dit et se dit, nous n'avons fait que l'entrevoir – mieux toutefois que le public visé par Rimbaud, qui ne connaissait guère ou pas du tout ses œuvres antérieures –; le doute subsiste aussi au sujet de son dessein, de son message.

On ne peut pourtant nier la cohérence du portrait et l'existence du contenu. Même s'il est assez hermétique pour avoir suscité des interprétations fort différentes, il doit avoir un destinataire; trouve-t-on une trace de lui dans le texte? Autrement dit, qui sont les TU, les VOUS auxquels parle ce JE? Le lecteur s'identifie-t-il à eux? Probablement pas, car c'est plutôt en nous assimilant au narrateur que nous communiquons avec lui. Sommes-nous donc l'«Hypocrite Lecteur, [son] semblable, [son] frère»?

Ceux qu'il englobe dans NOUS sont unis par une fraternité bien hypothétique, même dans les dernières sections de l'œuvre. La valeur de ce pronom va du JE multiple et hyperbolique à la représentation d'une collectivité vague – ON, lorsque le style imite la langue parlée. Entre ces deux pôles, le groupe des damnés, rarement évoqué; il manque de cohésion, de solidarité; le narrateur y demeure solitaire. Le message d'*Une Saison en enfer* ne retrace pas le parcours qui va de l'isolement individuel à l'union fraternelle, promesse de jours meilleurs.

Se dire, c'est enfin parler à soi-même et se taire, penser sans s'exprimer, et ce JE qui nous fait voir le monde à travers lui, qui se regarde et se commente jusqu'à l'écoeurement continue à nous échapper:

Je suis caché et je ne le suis pas.

N'est-ce pas parce qu'il n'existe que par l'écriture, parce que le fil du texte le construit progressivement et lui donne le sentiment de l'existence, une identité?

Rimbaud passe du désir de communiquer son message au désir de le cacher («Je ne voudrais pas répandre mon trésor») ou à l'impuissance à le transmettre. C'est là son tragique, voisin de l'absurde, qui naît lorsque l'écriture et la vie, se nourrissant l'une de l'autre, sont prises dans le système du reflet, qui fonctionne comme celui des vases communicants. La poésie est le reflet négatif de l'existence dans la mesure où donner la vie à une œuvre, c'est perdre un peu de la sienne (ce que dit *Larme*). *Nuit de l'enfer*, *L'Impossible* et les trois dernières sections parlent de la lutte pour canaliser l'énergie vitale, sans l'épuiser, dans la direction de l'écriture,

pour créer un flux de la parole qui se nourrisse de sa propre substance, sans consommer celle de l'être. Si l'union des courants de la vie et de l'écriture est impossible, il faudra choisir...

Le tragique de cette œuvre, sensible dans *Délires II*, c'est aussi la conscience que l'expression nouvelle est une réplique de l'ancienne. Des commentaires comme «Suis-je bête» ou l'«etc.» que l'on trouve déjà dans *Age d'or* ont quelque chose de pathétique. Un écrivain qui se répète n'est pas pour autant au bord du désespoir, mais il peut le devenir si sa lucidité et son exigence de nouveauté débouchent sur la dérision.

Au reflet spatial – l'auteur se voit écrire – s'ajoute le reflet dans le temps, qui fait que l'autre est toujours le même:

Suis-je las!

Je meurs de lassitude.

On a souvent considéré qu'*Une Saison en enfer* était une recherche de la permanence de l'être. Mais est-il certain que Rimbaud cherche à se ressembler? Si sa conscience de soi passe par la constatation qu'il est comme il était, la personne éprise de changement n'y trouve pas son compte. La question reste posée: «Je est un autre», est-ce un point acquis ou un but à atteindre?

Rimbaud est enfermé dans sa parole. L'implacable reflet la lui renvoie à peine exprimée. C'est pourquoi son écriture est tout entière dans l'ici et le maintenant, le système pronominal à deux personnes, ou à une seule: la première et son inverse.

Le parti pris de la surprise systématique, détruisant le code institué et effaçant ce qui précède, constitue, avec l'exploitation de l'écriture réflexive, le passage à la limite d'une évolution qui part du pastiche et aboutit aux *Illuminations*. Dans la clôture du texte sur lui-même, il est difficile d'aller plus loin que les *Derniers Vers*: la parole y tourne en rond. Le travail de gommage, de correction, d'adjonction réalisé sur certains de ces poèmes, de même que la prose qui les commente dans *Délires II*, témoignent d'une prise de conscience que la clôture et la fuite du sens peuvent engendrer une autre écriture. La vision lucide de l'impasse ne conduit pas forcément au silence. Ce qui en sauve provisoirement Rimbaud, c'est la distance qu'il garde envers lui-même et qui lui permet d'exploiter son angoisse de créer en créant malgré tout. Un an avant *Une Saison en enfer*, il «notai[t] l'inexprimable». Maintenant, il constate qu'il ne peut s'exprimer, mais c'est encore dans une œuvre qu'il le fait.

Aussi le contenu de cette œuvre est-il lié à l'effet spéculaire qui fonde l'acte littéraire: le sujet d'*Une Saison en enfer* est l'écriture d'*Une Saison en enfer*.

CHAPITRE PREMIER

LE «JE» DE L'AUTOBIOGRAPHIE

Etudier le JE d'*Une Saison en enfer*, c'est d'abord chercher à l'identifier. A qui appartient ce pronom qui revient plus de 350 fois? Qui parle ici? «Rimbaud», ont répondu ses amis et premiers critiques de l'œuvre, Verlaine et Delahaye. Ils la classaient ainsi dans le genre autobiographique, mais avec des nuances.

Verlaine, en 1884, dans un recueil intitulé *Les Hommes d'aujourd'hui*, la définit comme une

espèce de prodigieuse autobiographie psychologique écrite dans cette prose de diamant qui est sa propriété exclusive¹.

Delahaye dit encore plus précisément:

ce n'est pas sa vie qu'il raconte, c'est une courte période de sa vie: 72-73².

et encore ne s'agit-il ni de récit ni de faits réels: Rimbaud a voulu

décrire exactement, dans son ordre véritable et dans ses détails, un moment de sa vie psychique³.

On peut donc se demander si l'étiquette autobiographique convient à cette œuvre. Son intimité avec l'auteur permet à Delahaye de se référer à des événements vécus pour expliquer le texte; mais il va certainement trop loin dans ce sens, car il finit par renverser les choses et semble

tirer certains éléments biographiques de l'œuvre elle-même⁴.

Il est donc plus prudent de renoncer pour l'instant à identifier le narrateur par la vie de l'auteur. Il reste que l'œuvre pourrait satisfaire à une

¹ Jules MOUQUET, *Rimbaud raconté par Paul Verlaine*, Mercure de France, 1934, p. 71.

² Ernest DELAHAYE, *Les «Illuminations» et «Une Saison en enfer» de Rimbaud*, Messein, 1927, p. 172-173.

³ *Ibid.*, p. 149.

⁴ Frédéric EIGELDINGER et André GENDRE, *Delahaye témoin de Rimbaud*, «Langages», la Baconnière, Neuchâtel, 1974, p. 219.

définition du genre autobiographique et en comporter les «signaux». Ceux-ci, dont la recherche est intéressante en soi, n'impliquent rien, soulignons-le, quant à l'authenticité du contenu:

Précisons pourtant qu'une *forme* autobiographique n'entraîne pas nécessairement un contenu vrai et documentaire, et que, malgré les apparences stylistiques d'un texte comme *Une Saison*, c'est son caractère artificiel et fabriqué qui doit être étudié d'abord, quitte à revenir ensuite sur sa teneur documentaire⁵.

Des recherches récentes sur l'autobiographie nous aideront à examiner dans quelle mesure *Une Saison en enfer* appartient à ce genre. Dans *Le Pacte autobiographique* Philippe Lejeune se donne comme hypothèse de travail une définition a priori de l'autobiographie:

Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité⁶.

Cette définition comporte donc:

1. Un critère formel: récit en prose.
2. Un critère de contenu: histoire, vie d'une personnalité.
3. Des indications sur les positions respectives de l'auteur et du narrateur:
 - a) l'auteur, personne réelle, s'identifie au narrateur
 - b) le narrateur s'identifie au personnage principal.

Enfin, la perspective du récit est rétrospective.

Parmi ces conditions, seule la troisième est absolument contraignante: elle implique que le récit soit, selon le vocabulaire de Gérard Genette, non seulement homodiégétique – le narrateur joue un rôle dans l'histoire –, mais autodiégétique – le narrateur est le personnage principal.

L'identité de l'auteur, du narrateur et du héros fait l'objet, selon Philippe Lejeune, d'une sorte de contrat passé entre l'auteur et son lecteur: le pacte autobiographique. Ce contrat établit explicitement un rapport de similitude entre celui qui parle et celui dont le nom figure sur la couverture:

L'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait *identité de nom* entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la cou-

⁵ Atle KITTANG, *Discours et jeu. Essai d'analyse des textes d'Arthur Rimbaud*, Bergen-Oslo-Tromsø et Grenoble, Universitets forslaget et Presses universitaires de Grenoble, 1975, p. 139, note 2.

⁶ Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, «Poétique», Le Seuil, 1975, p. 14.

verture), le narrateur du récit et le personnage dont il parle. C'est là un critère très simple, qui définit en même temps que l'autobiographie tous les autres genres de la littérature intime.

[L'autobiographie] suppose d'abord une *identité assumée* au niveau de l'énonciation, et tout à fait secondairement une ressemblance au niveau de l'énoncé⁷.

Il importerait donc assez peu que celui qui parle se trompe ou mente sur son propre compte, comme le narrateur d'*Une Saison en enfer* se vante de le faire:

Si, en plus de l'ironie qui a joué dès le début, le narrateur admet que son principal vice est le mensonge, dans quelle mesure peut-on croire à cette histoire qu'il raconte? Qu'est-ce qui peut être vrai dans ce récit et qu'est-ce qui est mensonge?⁸

A notre avis, si le narrateur se proclame menteur, ce n'est pas pour prévenir le lecteur de l'inexactitude de son autoportrait: il indique plutôt par là qu'il prend le contre-pied des assurances de sincérité et de fidélité des auteurs d'autobiographies classiques. Mais la véracité des dires du narrateur n'est secondaire que si le «pacte» est explicitement assumé.

Il peut l'être par une déclaration d'état civil insérée dans le texte:

Je suis né à Genève en 1712, d'Isaac Rousseau, Citoyen, et de Suzanne Bernard, Citoyenne⁹.

en est un exemple. Cette déclaration est parfois accompagnée d'une présentation des ancêtres, le plus souvent au seuil du récit. Or, dans *Une Saison en enfer*, et précisément à cet endroit, on lit une sorte de généalogie aussi lointaine qu'imprécise, conçue comme une succession d'avatars du narrateur dans l'histoire de l'Occident. Au lieu de la «signature» du pacte autobiographique, on trouve donc un aveu de mensonge et une généalogie fictive: c'est-à-dire des «signaux» du genre faussés ou niés, qui annoncent plutôt une «contre-autobiographie». On peut en dire autant des premiers mots de l'œuvre – qui placent sous le signe du doute et de l'hypothèse la fidélité de la mémoire du narrateur: «Jadis, si je me souviens bien [...]» – et de la fréquence élevée des propositions négatives de *Mauvais sang*, inhabituelles dans un autoportrait.

⁷ *Ibid.*, p. 23-24 et 25.

⁸ Margaret DAVIES, «*Une Saison en enfer*» d'Arthur RIMBAUD. *Analyse du texte*. Paris, «Archives des lettres modernes» N° 155, Minard, 1975.

⁹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions*, Garnier, 1964, p. 5.

Ce contrat d'emblée faussé détermine par ailleurs l'attitude du lecteur:

Si l'identité n'est pas affirmée (cas de la fiction), le lecteur cherchera à établir des ressemblances, malgré l'auteur; si elle est affirmée (cas de l'autobiographie), il aura tendance à vouloir chercher les différences (erreurs, déformations, etc.). En face d'un récit d'aspect autobiographique, le lecteur a souvent tendance à se prendre pour un limier, c'est-à-dire à chercher les ruptures du contrat (quel que soit le contrat)¹⁰.

Sans entrer dans la problématique du récit, à laquelle nous toucherons plus loin, on peut a priori douter qu'*Une Saison en enfer* ne soit le récit d'une vie: trop grande est l'importance du temps de l'écriture, à partir duquel s'échafaudent des réflexions générales. Le déroulement d'une vie fixe une chronologie linéaire, qui va se rapprochant progressivement du présent de l'énonciation. Rien de semblable ici, où la temporalité cyclique et récurrente confine à l'a-temporalité. L'une des parties de l'œuvre fait pourtant exception: c'est *Délires II*, qui s'amorce par une sorte de déclaration d'autobiographie: je me donne la parole pour parler de moi («A moi. L'histoire d'une de mes folies»¹¹); elle retrace explicitement un épisode de l'expérience du narrateur en tant que poète; elle est nettement narrative dans son emploi des temps grammaticaux: passé simple et imparfait; elle s'articule selon une progression chronologique que soulignent des adverbes de temps («depuis longtemps», «puis», «enfin») et finit par rejoindre le temps de l'écriture («Je sais aujourd'hui saluer la beauté» [p. 109]) par l'intermédiaire du temps caractéristique de l'autobiographie, le passé composé («Cela s'est passé» [p. 109]¹²).

Le genre autobiographique ne se compose pas uniquement de récits de vies individuelles. En font aussi partie les mémoires, les correspondances, les autoportraits, les journaux intimes. Les premiers sont à éliminer pour les mêmes raisons de narrativité et pour d'autres, de contenu. D'évidents critères formels font rejeter la correspondance. L'autoportrait mérite d'être retenu, mais il ne serait pas ici d'un seul tenant: la description du narrateur se distribue entre *Mauvais sang* 1,

¹⁰ Philippe LEJEUNE, *op. cit.*, p. 26.

¹¹ *O.C.*, p. 106. La référence des citations de Rimbaud renvoie, sauf indication contraire, à l'édition des *Œuvres complètes* par Antoine Adam, Paris, «La Pléiade», Gallimard, 1972.

¹² Il faut noter aussi que pendant la genèse d'*Une Saison*, Rimbaud situe son œuvre dans le domaine narratif: «Je fais de petites histoires en prose, titre général: Livre païen, ou Livre nègre» (Lettre à Delahaye, mai 1873, *O.C.*, p. 267).

Mauvais sang 5, Délires I, et Délires II. Ces passages n'occupent cependant dans l'œuvre qu'une place restreinte, aussi bien du point de vue quantitatif que structural.

Il est plus complexe d'examiner les rapports d'*Une Saison en enfer* avec le journal intime.

D'un point de vue psychologique, le JE qui s'y exprime entretient avec l'écriture une autre relation que dans le récit de vie: le narrateur ne construit pas progressivement son héros – comme dans un roman – qui, achevé, fusionne avec lui; ici, l'être qui parle est donné entièrement dès le départ et se parcourt en empruntant tantôt un chemin tantôt un autre parmi une infinité de voies possibles.

Dans ce domaine, nous suivrons Béatrice Didier pour son étude du genre¹³ et Marc Eigeldinger¹⁴ pour sa synthèse et son application des recherches théoriques de la première.

Outre le pacte autobiographique propre à toute œuvre du genre, le journal intime comporte des traits spécifiques qu'il a en commun avec le récit de vie: la subjectivité, la solitude et la prédominance de la mémoire sur l'imagination; d'autres lui sont propres: le discours et une temporalité périodique, voire quotidienne. Le signal privilégié du genre semble être la datation.

La date

Peut-être faut-il commencer par ce dernier point qui nous fera faire la même observation qu'à propos des signes de l'autobiographie: *Une Saison en enfer* est bien datée, mais une seule fois: «avril–août 73». L'imprécision de la date n'est pas, semble-t-il, déterminante: «Jouhandeau se contente de noter l'année de ses *Journaliers*»¹⁵. Mais, ici, la date figure à la fin de l'œuvre, ce qui contredit l'usage:

L'heure indiquée est toujours celle du départ; jamais, ou très rarement celle de l'arrivée. C'est que le journal n'arrive nulle part [...] les vrais voyageurs sont ceux qui partent pour partir¹⁶.

En dehors de cette mention finale, les seuls faits datables sont au niveau de l'écrit, non de l'écriture et leur situation dans le temps, souvent très

¹³ Béatrice DIDIER, *Le Journal intime*, «Littératures modernes», PUF, 1976.

¹⁴ Marc EIGELDINGER, «*Les Rêveries, solitude et poésie*», in *J.-J. Rousseau, quatre études* de J. Starobinski, J.-L. Lecercle, H. Coulet, M. Eigeldinger, Neuchâtel, «Langages», la Baconnière, 1978.

¹⁵ Béatrice DIDIER, *op. cit.*, p. 23.

¹⁶ *Ibid.*, p. 164.

imprécise, n'apporte guère d'éclaircissements sur le sens du texte (les Croisades, la Déclaration des droits de l'homme). De toute manière, jamais le narrateur ne situe le temps de l'écriture par rapport à ces faits historiques, qu'on ne trouve guère que dans *Mauvais sang*, d'ailleurs.

Le problème de la datation débouche sur celui de la périodicité de l'écriture et de l'importance du passé, du souvenir.

Mémoire et périodicité

L'écriture d'*Une Saison en enfer* est donnée comme mémoriale: l'œuvre est placée d'emblée sous le signe du souvenir. Mais c'est un souvenir rongé d'oubli, qui appartient à un passé si vague qu'il rejoint le mythe et, comme tel, échappe au temps.

Un peu comme chez Rousseau, l'imagination est condamnée, en ce sens que les ambitieuses chimères du poète voyant sont reniées ou tournées en dérision. Bien que le cadre de l'œuvre repose sur une fiction (l'enfer), l'écriture qui prévaut est apparemment celle de la mémoire, ce qui n'exclut pas l'imagination. Dans *Mauvais sang* en tout cas, le passé évoqué ne peut être que fictif: le narrateur ne peut à la fois être nègre, avoir été croisé et reître, avoir subi la peine capitale: il imagine donc se souvenir.

La chose n'est pas nouvelle: Nerval et Baudelaire s'étaient déjà inventé des existences antérieures.

Dans la mesure où la littérature autobiographique participe de la mémoire affective, l'œuvre de résurrection du passé correspond à un embellissement de ce dernier. C'est souvent contre le présent qu'on se souvient et par comparaison à lui, qui ne nous satisfait pas, qu'on évoque ce qui était ou ce qu'on était autrefois. C'est d'abord par cette porte-là qu'entre l'imagination, liée par essence au souvenir.

Dans *Une Saison en enfer*, on retrouve ce processus de compensation du présent par le passé. Il semble que plus ce dernier est éloigné et imaginaire, plus il est positif. Plus exactement, le narrateur a du temps une conception mythique, où depuis un âge d'or initial, l'humanité et tout ce qui s'y rapporte – comme lui-même qui la représente – se dégradent progressivement. Il regrette cette époque de sagesse, celle des anciens saints, «des artistes comme il n'en faut plus» (*Mauvais sang*, p. 99). Ce temps béni où «la vie était un festin où s'ouvraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient» (*Jadis*, p. 93). Pour lui-même, ce temps semble aussi être celui de l'enfance rêvée, dans la végétation humide («J'ai soif, si soif! Ah! l'enfance, l'herbe, la pluie, le lac sur les pierres, [...]» [*Nuit de l'enfer*,

p. 100]) et de la «jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse, à écrire sur des feuilles d'or» (*Matin*, p. 115). Le narrateur espère brièvement la retrouver après la mort: «Vais-je être enlevé comme un enfant, pour jouer au paradis dans l'oubli de tout le malheur!» (*Mauvais sang*, p. 98). A ce passé fabuleux s'oppose celui, plus récent ou plus «réel», qui constitue le deuxième temps du prologue. Il est souvent négatif: c'est l'époque de la faute, du vice, du crime et du malheur.

Mais l'orgie et la camaraderie des femmes m'étaient interdites. Pas même un compagnon. Je me voyais devant une foule exaspérée, en face du peloton d'exécution (*Mauvais sang*, p. 97)

Dans *Délires II*, ce passé prend sa coloration péjorative par rapport au présent:

Je sais aujourd'hui saluer la beauté. (*Délires II*, p. 112)

De même, dans la partie suivante, les erreurs de l'enfance sont traitées de «sottise», par rapport à un présent où le narrateur s'est «retrouvé pour deux sous de raison». Mais plus encore que le présent, c'est ici le passé mythique qui est valorisé, l'Eden, le paradis perdu de «la pensée et de la sagesse de l'Orient, la patrie primitive» (*L'Impossible*, p. 113).

Le passé biographique demeurera d'ailleurs honni jusqu'à la fin de l'œuvre:

Sur mon lit d'hôpital, l'odeur de l'encens m'est revenue si puissante; [...]

Je reconnais là ma sale éducation d'enfance. (*L'Eclair*, p. 114)

Il semble même que dans la dernière section, ce passé recréé par le souvenir soit associé dans un rejet général à celui que reconstruit l'imagination:

Eh bien! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs! (*Adieu*, p. 116)

En résumé, il semble donc que l'attitude du narrateur envers le passé soit négative si celui-ci n'est pas enrichi de fiction et d'affectivité.

Mais ce qui rapproche notre texte de celui d'un journal c'est, dans les parties où domine le présent, l'impression que la rédaction est presque contemporaine de l'événement et que l'épaisseur chronologique de l'ensemble du texte est faite d'une suite de présents¹⁷. La rédaction du diariste ne réserve pas la durée à l'univers de l'énoncé, mais l'intègre à

¹⁷ La narration au présent est déjà caractéristique d'*Un Cœur sous une soutane* (O.C., p. 191-205).

celui de l'énonciation, discontinue, faite des «maintenant» successifs de l'écriture. Elle permet donc des relations temporelles bien plus complexes que dans le récit continu: l'aspect sous lequel est envisagé l'événement peut varier, ce qui est annoncé pour demain sera vécu et passé après demain, antérieur à d'autres faits par la suite. C'est à peu près ce que l'on sent, dans *Une Saison en enfer*, par exemple, entre la 5^e et la 6^e partie de *Mauvais sang*:

Je ne vois même pas l'heure où, les blancs débarquant, je tomberai au néant [...].

Les blancs débarquent. (*Mauvais sang*, p. 97-98)

De même, le départ du narrateur pour des pays lointains où les prodiges qu'il accomplit – ou croit accomplir – de par son pouvoir surnaturel sont tour à tour situés dans différentes catégories du temps et de l'aspect:

Me voici sur la plage armoricaine. Que les villes s'allument dans le soir. Ma journée est faite: je quitte l'Europe. (*Mauvais sang*, p. 95)

place l'événement dans le présent alors que, plus loin dans le texte, il est encore futur:

Parce qu'il faudra que je m'en aille, très loin, un jour. (*Délires I*, p. 105)

Ses sorcelleries sont d'abord situées dans le futur proche:

Je vais dévoiler tous les mystères: mystères religieux ou naturels, mort, naissance, avenir, passé, cosmogonie, néant. Je suis maître en fantasmagories. (*Nuit de l'enfer*, p. 101)

Ailleurs, la pratique de la magie appartient à un passé révolu:

J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames. J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels¹⁸.

La récurrence est donc un élément structural commun au journal intime et à *Une Saison en enfer*. Mais elle fonctionne selon des modalités très différentes: ici, les moments où s'écrit l'œuvre ne sont pas datés, nous l'avons vu. Même, ils ne prennent pas place sur une ligne chronologique qui les ordonnerait: l'auteur d'un journal intime projetterait, par exemple, de s'en aller, puis associerait son lecteur au déroulement de son voyage et évoquerait enfin celui-ci comme un souvenir. Le narrateur d'*Une Saison*, quant à lui, parle de départ et de voyage tantôt au passé, tantôt au futur, tantôt au présent sans se soucier de la chronologie. C'est que, dans le premier cas, le voyage est un événement. Dans le second, un

¹⁸ *Adieu*, p. 116. Cf. aussi le début de *Délires II*.

mythe. De plus, les retours en arrière, les renversements temporels, les anticipations ne sont pas les seuls changements de point de vue: tantôt recherché, estimé, loué, l'objet de la pensée du locuteur se retrouve ailleurs méprisé, déprécié, haï (c'est le cas de la religion)... Quand les faits ne sont pas niés immédiatement après avoir été énoncés!

On dirait donc que les feuillets du «carnet de damné» ont été mélangés et que ce n'est pas la périodicité de l'écriture qui détermine la répétition des thèmes et l'allure tautologique du texte. Il n'en demeure pas moins que le résultat est parfois comparable: les deux types d'écrits traduisent

la monotonie et l'infinie variété de la vie elle-même. Les diaristes se répètent [...] les problèmes restent identiques¹⁹.

Pourtant, à cause de la solidité de son architecture, il est difficile d'imaginer la discontinuité systématique de l'écriture d'*Une Saison en enfer* et nous pouvons faire à son sujet les mêmes conclusions que Marc Eigeldinger à propos des *Rêveries*: les différentes parties d'*Une Saison*

se distinguent du journal parce qu'elles ignorent la datation quotidienne et la périodicité, parce qu'elles comportent une organisation interne et une structure volontaire qui excluent la discontinuité de l'écriture²⁰.

On observe donc une nouvelle fois que l'œuvre se développe en contradiction avec ce qu'elle annonce. En effet, le terme «carnet» qui figure dans le prologue crée l'attente d'un journal intime; mais, par la suite, elle semble plutôt *mimer* ce genre qu'obéir à ses critères.

Il est d'ailleurs intéressant de voir comment l'œuvre se désigne plus loin. Le mot «carnet» ne réapparaît pas. Il est remplacé par des termes plus généraux qui oscillent entre les notions de narration et de description, malgré «l'absence des facultés descriptives» que s'attribue le damné:

Puis-je décrire la vision, l'air de l'enfer ne souffre pas les hymnes!
(*Nuit de l'enfer*, p. 100)

A moi. L'histoire d'une de mes folies. (*Délires II*, p. 106)

Pourtant, aujourd'hui, je crois avoir fini la relation de mon enfer.
(*Matin*, p. 115)

Ces dénominations ne rattachent pas l'œuvre au genre du journal intime, mais ne l'en excluent pas forcément. Elles conviennent en tout

¹⁹ Béatrice DIDIER, *op. cit.*, p. 10.

²⁰ Marc EIGELDINGER, *op. cit.*, p. 114.

cas au genre autobiographique en tant que compte rendu d'aventures vécues par le narrateur. Quant à l'aspect confidentiel du genre, il semble réservé à la Vierge folle :

Écoutons la confession d'un compagnon d'enfer (*Délires I*, p. 102)

Enfin, faisons cette confidence, quitte à la répéter vingt autres fois (*Délires I*, p. 102)

Si le discours cesse d'être désigné, à partir de *Mauvais sang*, comme un carnet de notes, sa parenté avec le genre autobiographique reste affirmée tout au long de l'œuvre.

Solitude

Le journal est par excellence le mode d'écriture de la distance et de la solitude. L'auteur monologue, il s'entretient avec lui-même davantage qu'il ne dialogue avec l'autre ou qu'il ne s'adresse au lecteur [...]. Convaincu des difficultés de la communication ou même de l'incommunicabilité qui s'instaure dans les relations humaines, il choisit de vivre dans la séparation en considérant son œuvre comme un exercice de la solitude et de la liberté personnelle, comme le lieu de la confrontation avec soi, des échanges du moi avec les secrets de son âme. Le journal est le discours de l'individualisme et de l'autosuffisance, c'est pourquoi, avant le XX^e siècle, il a conservé jalousement le caractère d'une œuvre privée qui ne pouvait être destinée qu'à une publication posthume²¹.

Cette analyse pourrait fort bien s'appliquer à *Une Saison en enfer*. Nous verrons plus loin qu'en effet le narrataire est à peu près absent de cette œuvre, essentiellement réflexive. Son sentiment d'incommunicabilité est explicitement exprimé par le locuteur. Sur ce point aussi nous reviendrons.

Le damné insiste à plusieurs reprises sur sa solitude. Il la constate d'abord objectivement, comme une composante de sa malédiction :

Je n'en finirais pas de me revoir dans ce passé. Mais toujours seul, sans famille (*Mauvais sang*, p. 95)

Dans le domaine sexuel, la solitude lui est imposée par une mystérieuse et fatale interdiction :

Mais l'orgie et la camaraderie des femmes m'étaient interdites. Pas même un compagnon. (*Mauvais sang*, p. 97)

²¹ *Ibid.*, p. 104.

Un instant, il considère fièrement cette séparation d'avec les autres: elle témoigne de sa force et garantit sa liberté. Il s'identifie alors au forçat vagabond qui a

lui, lui seul! pour témoin de sa gloire et de sa raison. (*Mauvais sang*, p. 97)

Mais quand il reconsidère, plus loin, cette enfance errante, il cesse d'en être fier et la juge sévèrement:

Ah! cette vie de mon enfance, la grande route par tous les temps, sobre sumaturellement, plus désintéressé que le meilleur des mendiants, fier de n'avoir ni pays, ni amis, quelle sottise c'était. (*L'Impossible*, p. 112)

Dans la dernière partie du texte, il repense à son isolement passé et présent, mais il a cessé de jeter sur lui un regard condescendant. Il s'attendrit plutôt sur sa solitude d'autrefois et cherche à rompre celle de maintenant:

Je me revois [...] étendu parmi les inconnus sans âge, sans sentiment... (*Adieu*, p. 116)

Mais pas une main amie! (*Adieu*, p. 116)

La solitude est donc une malédiction irrémédiable et, dans une certaine mesure, générale:

Puis, jamais personne ne pense à autrui. (*Nuit de l'enfer*, p. 100)

Il ne semble pas, en effet, que la séparation soit recherchée comme un moyen de protéger une personnalité unique, un destin différent. Mais n'oublions pas que dans ses signaux, l'œuvre s'annonce comme une contre-autobiographie: la destinée du narrateur n'est donc pas unique; c'est ce que montre *Mauvais sang*, qui présente plusieurs autres exemplaires de ce même être en remontant dans l'histoire. Le début de *Matin* donne la même impression: «N'eus-je pas *une fois* une jeunesse aimable [...]», où les mots soulignés peuvent signifier «autrefois», mais aussi «une fois parmi d'autres». Il semble d'ailleurs que tout individu devrait vivre plusieurs fois: «A chaque être, plusieurs autres vies me semblaient dues» (*Délires II*, p. 111). La solitude morale et sentimentale est donc imposée et peut-être inhérente à la condition humaine.

Le narrateur est pourtant partiellement responsable de sa solitude sociale, puisqu'elle est liée à sa révolte, à son insoumission, à son agressivité. Certes, sa marginalité, sa condition de paria font aussi partie de la malédiction ancestrale, mais le damné s'écarte aussi volontairement des valeurs établies, invective les gens en place, s'acharne à détruire un monde qui ne le satisfait pas, qu'il veut changer et réinventer.

Cette attitude a été analysée par Marc Eigeldinger dans un article²² qui s'inspire du concept sociologique de l'anomie, que Jean Duvignaud développe d'après Durkheim.

L'anomie se définit par la tension de deux forces complémentaires: l'une, destructrice dans le présent, la *subversion*, et l'autre, reconstructrice dans le futur, l'*anticipation*²³.

Il s'agit plutôt ici de considérer la première de ces forces, plus spécifiquement liée à la solitude et, comme nous le verrons, au journal intime.

Par un penchant libertaire, la subversion opère la rupture avec les conventions de la société, la séparation d'avec les mesures et les lois de l'univers contemporain²⁴.

Au fil de l'œuvre, le narrateur d'*Une Saison en enfer* s'identifie avec différents êtres anomiques: au manant et au lépreux, anomiques sociaux, s'ajoutent le forçat et le négre avec, en plus, leur anomie religieuse. L'Époux infernal est aussi un marginal, de même que le poète démiurgique de *Délires II*. Or,

Il apparaît de plus en plus à l'évidence que c'est à partir de 1830, de l'instauration de la Monarchie de Juillet et de l'avènement au pouvoir de la société bourgeoise que le poète éprouve qu'il est un être anomique, marginal, séparé du milieu politique et social dans lequel il est contraint de vivre [...] le poète est privé de son statut social, il devient un exilé, un étranger qui se distance de la société contemporaine et refuse de s'intégrer dans les catégories qu'elle a établies²⁵.

Cette mise à l'écart du poète qui prend dramatiquement conscience de l'impuissance politique de sa parole et s'en venge en rejetant les structures sociales semble bien correspondre, à la même époque, au développement du journal intime en tant que genre littéraire. Il existe certes antérieurement, mais le XIX^e siècle est son âge d'or, l'époque où il cesse d'être secret et secondaire par rapport à l'œuvre finie et construite d'un écrivain. La suprématie de l'individu, associée à la nullité de son pouvoir, pousse l'homme de lettres à s'intéresser davantage à son «moi» qu'à une société où il n'est qu'un ornement. Cette tendance, exacerbée,

²² Marc EIGELDINGER, «L'anomie dans *Une Saison en enfer*», *Romantisme*, 1980, n. 27, p. 3-12. (Cet article, revu et augmenté, figure dans *Lumières du mythe*, Paris, PUF, 1983, p. 127-143.)

²³ *Ibid.*, p. 2.

²⁴ *Ibid.*, p. 3.

²⁵ *Ibid.*, p. 4.

pourra conduire ensuite à la rébellion, à l'antagonisme irréductible du poète et de la société:

Cette exaspération du moi théoriquement tout-puissant, en fait très limité, entraîne l'individualisme forcené et narcissique des jeunes écrivains romantiques. On confie au journal ce surplus de puissance qui ne peut trouver d'expression dans la société²⁶.

On peut donc conclure qu'*Une Saison en enfer* satisfait au critère de la solitude de l'écriture, que celle-ci soit morale et déterminée par le caractère du narrateur ou sociale et conditionnée par l'époque.

Subjectivité: analyse du moi et intériorité

L'écrasante fréquence de la première personne suffirait à montrer que le moi du narrateur est à la fois sujet et objet du discours.

Lorsque le texte prend un caractère gnomique, les idées dépendent de l'opinion personnelle du narrateur. Les vérités générales sont énoncées à propos d'une analyse de lui-même, de la situation où il vit et à laquelle il revient ensuite:

Je connais le travail; et la science est trop lente. Que la prière galope et que la lumière gronde... je le vois bien. C'est trop simple, et il fait trop chaud; (*L'Eclair*, p. 114)

Bon! voici que mon esprit veut absolument se charger de tous les développements cruels qu'a subis l'esprit depuis la fin de l'Orient... Il en veut, mon esprit! (*L'Impossible*, p. 113)

Lorsqu'il se tourne vers l'histoire, c'est pour y chercher sa présence ou éventuellement y constater son absence. L'avenir de l'humanité n'est envisagé que dans la mesure où il apportera une solution à sa lancinante existence:

Quand irons-nous, par-delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer – les premiers! – Noël sur la terre! (*Matin*, p. 115)

Il semble cependant parfois que le texte veuille se donner des allures d'objectivité. Bien qu'il ne soit question que du cœur, de l'âme et de l'esprit du narrateur, l'analyse strictement psychologique est à peu près absente. Il n'y a guère que le portrait moral du début de *Mauvais sang* qui puisse y correspondre. Ailleurs, l'analyse personnelle est estompée

²⁶ Béatrice DIOIER, *op. cit.*, p. 60.

par la métaphore et la métonymie. Elle tend aussi à devenir si abstraite et si vague qu'elle a l'air d'une vérité générale de type philosophique:

Non que je croie la lumière altérée, la forme exténuée, le mouvement égaré... (*L'Impossible*, p. 113)

ou alors le monde psychologique et moral est traduit par des images si concrètes et si matérielles qu'elles donnent l'impression du réalisme et de l'objectivité:

N'est-ce pas parce que nous cultivons la brume! Nous mangeons la fièvre avec nos légumes aqueux. (*L'Impossible*, p. 113)

La plupart du temps, les deux procédés sont liés, créant un écart métaphorique considérable, mais qui demeure presque inaperçu car on passe sans cesse du concret à l'abstrait et du propre au figuré:

J'envoyais au diable les palmes des martyrs, les rayons de l'art, l'orgueil des inventeurs, l'ardeur des pillards (*L'Impossible*, p. 113)

Sur mon lit d'hôpital, l'odeur de l'encens m'est revenue si puissante [...] Je reconnais là ma sale éducation d'enfance. (*L'Eclair*, p. 114)

Mais bien que le discours devienne ainsi fort obscur, il n'en reste pas moins subjectif, explorant l'intimité du narrateur.

A première vue, une des sections d'*Une Saison en enfer* échappe au discours subjectif: *Délires I*, où l'on change de narrateur bien qu'il soit apparemment toujours question du même «moi». Le narrateur précédent devient l'objet du discours d'un autre «je». Nous examinerons plus loin cette nouvelle instance narrative mais disons d'ores et déjà que la Vierge folle ne nous semble pas être un nouveau personnage, étranger au narrateur.

Quant à l'emploi des personnes et des temps verbaux, il mérite une analyse détaillée, que nous ferons par la suite. Mais il est évident que, dans son ensemble, le texte appartient à l'univers du discours plus qu'à celui du récit, si l'on accepte cette bipartition.

En résumé, *Une Saison en enfer* ressemble à un texte autobiographique quant aux caractéristiques de contenu. L'identité du héros et du narrateur, sa solitude et sa subjectivité ne font aucun doute. Le texte est un discours où l'écriture est mémoriale, ce qui n'exclut pas l'imagination. Pour être un récit de vie, il lui manque le développement narratif. Pour être un journal, la datation et la périodicité. Pour être simplement autobiographique, l'affirmation explicite que le narrateur s'identifie à l'auteur.

En d'autres termes, rien n'empêche de considérer cette œuvre comme autobiographique, la parenté de contenu et de point de vue avec les œuvres de ce genre étant évidente. Cependant, tout ce qui pourrait permettre d'affirmer cette appartenance, de lever le doute, est systématiquement tu – en ce qui concerne le pacte autobiographique – ou faussé – en ce qui concerne les «signaux» du genre. Les deux facteurs concourent à stimuler et à maintenir la curiosité du lecteur qui cherche plus passionnément à déchiffrer l'être qui se cache que celui qui se révèle. Il ne s'agit pas de vérifier l'adéquation du texte à la réalité, et de prendre en faute la sincérité de l'auteur, mais d'enquêter sur le texte, de résoudre l'énigme d'une personnalité soit en la construisant activement par l'imagination, soit en cherchant à quelle réalité elle peut correspondre. L'engagement du pacte autobiographique étant éludé, il n'y a pas à le respecter.

Le terme d'«antiautobiographie» fait penser à celui d'«antimémoires», au sujet duquel Malraux s'est expliqué: son livre s'oppose aux mémoires sur plusieurs plans:

1. L'importance accordée à *l'individu*; toute problématique strictement personnelle est bannie. Malraux affirme détester son enfance. La création de sa personnalité ne retient pas son attention: «Je ne m'intéresse guère»²⁷, dit-il. Cette position exclut l'introspection et rend accessoires la vérité et la sincérité.
2. *La chronologie*: le cadre temporel du livre ne sera donc pas fixé par la vie du narrateur; il ne s'agit pas d'inscrire l'Histoire dans les limites de la vie personnelle, mais au contraire de ne retracer la vie de l'individu que lorsqu'elle s'inscrit dans l'Histoire, devient significative pour le destin de l'humanité.

Sur ces deux points, l'opposition de Malraux ne concorde pas absolument avec celle de Rimbaud: la problématique individuelle sous-tend à tel point *Une Saison en enfer* qu'on a pu l'interpréter comme une autopsychanalyse. La création de sa propre personnalité intéresse certainement Rimbaud, non comme une histoire passée dont il ferait le récit, mais comme une élaboration organiquement liée à celle de l'œuvre, incorporée au travail de l'écriture.

Pourtant, l'opposition avec Malraux n'est pas aussi radicale qu'il y paraît au premier abord. Nous avons en effet souligné que ni la vérité ni la sincérité n'intéressent Rimbaud: il ne se préoccupe pas plus que Malraux de ce que le portrait soit ressemblant. D'autre part, l'identité de

²⁷ André MALRAUX, *Antimémoires*, Paris, «Folio», Gallimard, 1972, p. 10.

substance établie entre l'écrit et la vie n'est pas sans rappeler la transformation de la vie en œuvre d'art dont Malraux dit :

Cette métamorphose, l'une des plus profondes que puisse créer l'homme, c'est celle d'un destin subi en destin dominé²⁸.

Quant au deuxième point, *Mauvais sang* ferait plutôt penser que l'Histoire n'intéresse Rimbaud qu'à travers son individu, comme digérée par lui; à moins que ce ne soit sa vie qui se dilate jusqu'à prendre les dimensions de l'histoire humaine.

Cela nous amène à un troisième point, où les deux auteurs sont plus nettement d'accord :

3. *Le souvenir* est, chez l'un comme chez l'autre, lacunaire et aléatoire, lié à l'imagination et au rêve, de sorte que la mémoire dépasse le cadre de la vie et s'associe à la fiction pour engendrer des souvenirs prophétiques :

En face de l'inconnu, certains de nos rêves n'ont pas moins de signification que nos souvenirs²⁹.

On retrouve ici l'interaction de l'écrit et du vécu, Malraux vivant après coup certaines situations de ses romans ou transfigurant sa vie pour les besoins de l'œuvre.

Malgré ces trois facteurs, ni les *Antimémoires* ni *Une Saison en enfer* ne se distinguent totalement de la littérature autobiographique. Se définissant comme symétriquement opposées à ce genre, elles le reconnaissent comme point de départ et, d'une certaine manière, l'intègrent, volontairement ou non.

Parlant, au début d'un paragraphe, de *la vie*, Malraux glisse insensiblement jusqu'à la sienne³⁰. Dire qu'on déteste son enfance, c'est, si peu que ce soit, en parler et lui conférer une importance. La mémoire peut flâner au gré du hasard, se mêler de rêves, dériver dans l'imaginaire, rien ne fera que l'évocation du passé ne provoque la confrontation de deux temps : celui du vécu et celui de l'écriture, ce qui est le fondement de toute autobiographie.

Ces indices du genre, en partie stylistiques, viennent peut-être instinctivement sous la plume de tout écrivain qui raconte à la première personne et s'imposent malgré l'opposition de contenu ou de point de vue.

²⁸ *Ibid.*, p. 13.

²⁹ *Ibid.*, p. 19.

³⁰ Cf. *ibid.*, p. 10.

La périphrase n'est qu'un leurre: si Malraux commence en disant: «Bien que *ma jeunesse* ait connu l'Orient [...]», il continue en disant, plus loin: «J'ai connu les moineaux qui attendaient les chevaux des omnibus»³¹: on ne fait pas l'économie de son Moi par une tournure de style!

Pas plus que Malraux ne peut écrire ses *Antimémoires* sans qu'elles soient un peu ses mémoires, Rimbaud ne rédige son antiautobiographie sans se fonder sur sa vie, sans rechercher son identité. Mais, chez lui, l'opposition se manifeste même stylistiquement, dans la mesure où il introduit dans son œuvre une composante antinarrative: la métaphore.

³¹ *Ibid.*, p. 11. C'est nous qui soulignons.

CHAPITRE II

LE DISCOURS ET SA RÉFÉRENCE SPATIALE

Par la prédominance des formes personnelles, *Une Saison en enfer* appartient pourtant essentiellement à l'univers du discours, au moins autant que n'importe quel texte autobiographique. Il est peut-être utile de rappeler comment Emile Benveniste oppose le discours au récit, la personne à la non-personne et comment l'ensemble des genres littéraires se partage entre l'une et l'autre.

Le plan du discours

C'est d'abord la diversité des discours oraux de toute nature et de tout niveau, de la conversation triviale à la barangue la plus ornée. Mais c'est aussi la masse des écrits qui reproduisent des discours oraux ou qui en empruntent le tour et les fins: correspondances, mémoires, théâtre, ouvrages didactiques, bref, tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne.

L'écrivain dont l'œuvre appartient à l'un de ces genres est contraint de marquer son texte de sa subjectivité. Il n'y a pas, en effet, de moyen terme; il n'existe que deux types d'énonciation possibles, celle de l'histoire (ou du récit) et celle du discours. Ils se définissent en s'opposant par l'emploi contraignant de personnes, de temps, d'adverbes particuliers. Le plan du récit se caractérise surtout négativement: par l'exclusion de la première et de la deuxième personne, l'absence d'adverbes comme «ici» et «maintenant», l'extrême rareté du présent. Ses temps de base sont l'«aoriste» (passé simple ou passé défini), l'imparfait (avec son corollaire le conditionnel) et le plus-que-parfait. Ce qui nous importe au premier chef, c'est que l'énonciation historique ne comporte pas de narrateur:

les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter d'eux-mêmes¹.

¹ Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 238-246.

On s'attend bien sûr à ce que le plan du discours se définisse par contraste; comme il suppose un locuteur et un auditeur, il emploiera le «je» et le «tu», mais aussi la troisième personne, qui s'oppose aux deux premières et que Benveniste appelle la non-personne. Du point de vue des temps verbaux, l'éventail est le plus largement ouvert; ils sont pratiquement tous possibles, à l'exception, de nos jours, du passé simple; mais les plus fondamentaux sont le présent, le parfait (passé composé) et le futur.

Pour plus de clarté, nous résumerons la liste des temps et des personnes admis ou exclus dans chacun des deux plans par le tableau suivant, en soulignant les formes caractéristiques:

	Récit (histoire)	Discours
temps admis	<i>aoriste</i> (passé simple) plus-que-parfait imparfait «prospectif» (conditionnel) présent de définition	<i>présent, parfait, futur</i> plus-que-parfait imparfait conditionnel
temps exclus	présent parfait (passé composé) futur	aoriste (passé simple)
personnes admises	3 ^e	1 ^{re} , 2 ^e et 3 ^e
personnes exclues	1 ^{re} et 2 ^e	—

Si les deux plans s'excluaient réciproquement, il serait impossible d'écrire une autobiographie à la 3^e personne, ainsi qu'un récit à la 1^{re}. De même, on ne pourrait trouver de passé simple, banni du discours, aux deux premières personnes, impossibles dans le récit. Or, les romans à la 1^{re} personne existent, sans être moins narratifs pour autant. Inversement, on trouve des mémoires qui, malgré leur appartenance au domaine autobiographique, sont écrits à la 3^e personne. C'est le cas de *La Guerre des Gaules*, par exemple. On peut même dire que dans tout récit de vie, les deux plans se chevauchent: les événements, généralement passés, y sont rapportés aux temps caractéristiques du récit: passé simple, imparfait et plus-que-parfait. Mais en tant que discours, l'autobio-

graphie peut user des trois temps fondamentaux de ce plan: parfait, présent et futur. Le système des personnes peut être celui du récit, comme dans les mémoires, mais l'auteur adopte le plus souvent celui du discours.

Ces observations ne contredisent pourtant pas la théorie d'Emile Benveniste. Si celui-ci oppose radicalement les deux plans d'énonciation, c'est certainement parce qu'il veut déterminer clairement deux pôles de l'expression, entre lesquels on pourrait placer une masse d'œuvres littéraires. Benveniste souligne d'ailleurs avec quelle rapidité on peut passer, dans un texte, d'un plan à l'autre². Il cite aussi une œuvre qui mêle intimement les deux plans: *L'Etranger*, où la narration des faits passés est tout entière menée au passé composé par Camus. Enfin et surtout, il précise que son analyse de l'univers du récit se fonde sur le récit historique: cet exemple extrême ne saurait rendre compte de toute la littérature narrative. Et lorsque Benveniste affirme:

Le discours exclura l'aoriste, mais le récit historique, qui l'emploie constamment, n'en retiendra que les formes de la 3^e personne³

il ajoute, en note:

Il faudrait nuancer cette affirmation. Le romancier emploie encore sans effort l'aoriste aux 1^{re} et 2^e personnes du singulier et du pluriel. On en trouvera à chaque page d'un récit comme *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier. Mais il en va autrement de l'historien.

Pour l'historien comme pour le diariste, la vérité de l'écriture implique l'adéquation de l'expression à l'événement, à la réalité. Relater l'Histoire nécessite la plus grande objectivité possible. La neutralité impose à l'auteur une grande sobriété de style, il tend à ce que Roland Barthes a appelé «le degré zéro de l'écriture». Son expression sera directe, littérale, dénuée de figures autres que conventionnelles, c'est-à-dire, au sens large, de métaphores. A l'autre pôle, on semble loin aussi de l'artifice littéraire, de l'expression visant à un effet esthétique. Mais c'est pour des raisons différentes: ce pôle est celui d'un discours calqué sur la parole, celui de la totale subjectivité. Dans ce style, la présence de l'auteur se manifeste dans le lexique, la morphologie et la syntaxe: il est dans les temps et les personnes du verbe, dans les mots appelés «indicateurs» ou «déictiques» (des adverbes comme «ici», «hier», «demain»), les pronoms et adjectifs

² «L'énonciation historique est réservée aujourd'hui à la langue écrite. Mais le discours est écrit autant que parlé. Dans la pratique, on passe de l'un à l'autre instantanément.»

³ *Ibid.*, p. 244.

démonstratifs, etc.). Or, ces marques de subjectivité sont autant de renvois à la réalité, elles ont leur référence dans un univers extérieur au langage, ce sont des formes vides tant qu'une situation réelle ne leur donne pas une signification.

Au pôle de l'histoire, la vérité de l'écriture, c'est l'idéal d'une langue transparente par laquelle l'événement est restitué sans déformation. Au pôle du discours, l'idéal est la restitution écrite de ce qui a été dit dans une situation réelle donnée. Les paroles prononcées font partie de cette situation au même titre que les acteurs et leurs actes, les circonstances de ceux-ci, le lieu, le temps. Le point extrême de cet ancrage dans la réalité est représenté par ces actions-paroles qui ont aussi attiré l'attention d'Emile Benveniste⁴: ce sont des formes subjectives par excellence, comme «je jure», «je promets», par exemple. Si, à un certain point de vue, le plan du discours s'oppose à celui du récit, la référence à la réalité fait qu'ils s'opposent l'un et l'autre au mode d'énonciation de la langue poétique, l'un par sa littéralité, l'autre parce qu'il n'a de sens que déterminé par une situation concrète.

Pour l'autobiographie, il en résulte que la figure nuira à l'effet d'authenticité visé habituellement par l'auteur et l'entravera s'il veut persuader le lecteur de sa sincérité, de la vérité des faits qu'il énonce. Jean Starobinski a souligné la méfiance qu'éveille traditionnellement l'écart stylistique dans ce genre:

La qualité originale du style, en accentuant l'importance du *présent* de l'acte d'écrire, semble servir l'arbitraire de la narration plutôt que la fidélité de la réminiscence⁵.

Rimbaud, quant à lui, ne se prive pas d'être original et métaphorique! Notre incursion dans le domaine linguistique nous permet de reconstituer quelque peu le clavier sur lequel se joue son œuvre:

– *Le discours* est prépondérant, comme dans toute autobiographie.

Il est même souvent très proche de la langue orale, ce qui rend encore plus impérative l'existence d'une situation réelle extérieure de référence.

– *Le récit* est présent (comme dans l'autobiographie) mais rare, pratiquement limité à *Délires II*.

– *La métaphore* est fréquente, imposant au récit et au discours une fonction poétique étrangère à leur nature informative. La figure confère en

⁴ *Ibid.*, p. 264–266.

⁵ Jean STAROBINSKI, *L'Œil vivant II. La Relation critique*, «Le Chemin», Gallimard, 1970, p. 86.

plus au style une épaisseur que fuient habituellement l'autobiographie et le récit historique.

La métaphore peut procéder d'associations les plus imprévues, mais elle exploite aussi les ressources de la rhétorique classique.

Nous traiterons plus loin de la partie narrative (*Délires II*). Restons encore dans le plan du discours afin de chercher à quelle réalité celui-ci se réfère, puis quel est son point de contact avec la métaphore.

La référence

Dans un récit fictif, la référence du temps, du lieu, des personnages est donnée par le récit lui-même: lorsque l'auteur écrit «en ce temps-là», «alors», «à cet endroit», il évoque une époque et un lieu qu'il a créés, qui sont antérieurement définis et décrits dans l'histoire. Nous savons qu'il en va autrement pour le discours: les déictiques renvoient à une situation extérieure qui échappe à l'œuvre et qui donne à ces mots leur sens. La référence est donc extralinguistique. Dans les genres littéraires qui reproduisent le discours comme, par exemple, au théâtre ou dans le roman par lettres, l'auteur use généralement de subterfuges pour faire connaître la situation de référence (rappels de souvenirs d'un personnage à un autre, mise au courant d'un nouveau personnage, etc.). Or, la plus grande partie d'*Une Saison en enfer* appartient à l'univers du discours et l'on pourrait envisager l'interprétation de *Délires I* comme une partie destinée à informer le lecteur de la situation «réelle» de laquelle procède l'œuvre. Sous le couvert de sa confession à Dieu, la Vierge folle en donne une description vraisemblable si ce n'est réaliste, fragmentaire mais assez cohérente pour que le lecteur se la représente dans son ensemble.

Pour les autres parties en revanche, la «réalité» à laquelle se réfère le discours est une fiction succinctement présentée dans l'introduction ou une situation qui se laisse si vaguement deviner que de multiples interprétations sont possibles. C'est ce qui se passe, par exemple, lorsqu'on cherche à saisir le sens d'une expression comme «cette goule reine» (où nous soulignons le déictique) qui figure dans la phrase d'*Adieu*:

Elle ne finira donc point cette goule reine de millions d'âmes et de corps morts et qui seront jugés! (p. 116)

Certains critiques, comme Antoine Adam, ne proposent aucune interprétation. Suzanne Bernard en suggère trois. La première se réfère à l'œuvre: «cette goule reine» représenterait la «cité énorme» précédemment évoquée. Les deux autres sont extradiégétiques: la religion et la

mort, qui est finalement choisie comme interprétation⁶. Margaret Davies⁷ y voit «la fatalité première, qui représente la destinée de tous les hommes». A notre avis, il s'agit justement là d'un de ces pièges stylistiques courants dans la *Saison*: l'expression ne renvoie à rien de connu ni de connaissable, mais Rimbaud en donne l'illusion par le démonstratif⁸, l'indicateur qui détermine et qui montre, comme s'il s'agissait là d'une chose bien connue soit parce qu'on l'a précédemment évoquée dans le texte, soit parce qu'il s'agit d'une évidence qui ne demande pas d'explication.

La référence spatiale

Le monde extérieur auquel se réfèrent les indicateurs du discours peut être envisagé selon les deux catégories traditionnelles de l'espace et du temps. La temporalité complexe d'*Une Saison en enfer* faisant l'objet d'un chapitre ultérieur, nous n'aborderons ici que la référence spatiale. Les expressions de lieu, apparemment précises, produisent le même effet que le démonstratif de «cette goule reine». A quoi réfèrent des indications comme, dans *Mauvais sang*, «à gauche, à droite [toutes les richesses flambant comme un milliard de tonnerres]»? Le lecteur a parfois l'impression d'être rejeté du texte: le narrateur parle d'un monde dont le destinataire ne sait rien, ou bien sa parole est un jeu dont il ne connaît pas les règles.

Il est rare, dans une autobiographie classique, que le lieu de l'écriture soit celui de l'énoncé tout au long du récit; mais il n'y a là rien d'impossible. Qu'en est-il dans *Une Saison en enfer*? L'introduction semble suggérer des lieux distincts: l'œuvre est écrite en enfer, mais les événements dont on parle semblent s'être passés ailleurs, en un lieu qui reste totalement indéterminé. Le lecteur attend des précisions de *Mauvais sang*. Son attente est vaine: les premières notations déroutent plus qu'elles ne renseignent: «j'ai vécu partout. Pas une famille d'Europe que je ne connaisse». Des endroits mieux circonscrits géographiquement sont évoqués à l'irréel du passé.

J'aurais fait, manant, le voyage de terre sainte; j'ai dans la tête des routes dans les plaines souabes, des rues de Byzance, des remparts de Solyme; [...] – Plus tard, reître, j'aurais bivaqué sous les nuits d'Allemagne. (*Mauvais sang*, p. 94–95)

⁶ Ed. Bernard-Guyaux, p. 479, note 4.

⁷ *Op. cit.*, p. 115.

⁸ Le démonstratif lyrique sera envisagé dans le chapitre consacré au style.

Notons au passage qu'entre les deux hypothétiques citées figurent plusieurs propositions au présent. On peut admettre qu'il s'agit d'un présent historique mais il rappelle forcément le présent de l'écriture, créant ainsi une ambiguïté, entretenue par l'emploi de l'article défini là où l'on attendrait l'indéfini: Rimbaud écrit

– Je suis assis, lépreux, sur les pots cassés et les orties (*Ibid.*)

comme si la référence de ces termes était aussi claire que pour «le crucifié» ou «le soleil». Nous retrouvons la même précision dans l'indétermination que dans «cette goule reine».

Si l'on continue d'examiner les notations de lieu chargées de situer les événements narrés ou l'acte de l'écriture, on retrouve à plusieurs reprises cette apparente exactitude géographique renvoyant à un monde inconnu ou dont rien n'indique la place qu'il prend dans le cadre biographique: «cette terre-ci», «la plage armoricaine» (p. 95), «les auberges et les garnis» (p. 96), «mon château, ma Saxe, mon bois de saules» (p. 101), «les ruelles puantes» (p. 109), «parmi les inconnus sans âge, sans sentiment» (p. 116).

La référence au lieu où se dit le discours est elle aussi un univers extradiégétique artificiellement créé, imaginaire, une métaphore dont seul l'auteur a la clé:

ma vie [...] s'envole et flotte loin au-dessus de l'action, ce cher point du monde. (p. 99)

Où va-t-on? au combat? (p. 99)

Je me jette aux pieds des chevaux! (p. 99)

l'enfer est certainement *en bas* (p. 101)

Décidément, nous sommes hors du monde. (p. 101)

A présent, je suis au fond du monde! (p. 102)

Sur mon lit d'hôpital, l'odeur de l'encens m'est revenue si puissante (p. 114)

Au dernier moment, j'attaquerais à droite, à gauche... (p. 115)

Notre barque élevée dans les brumes immobiles tourne vers le port de la misère, la cité énorme au ciel taché de feu et de boue. (p. 116)

La localisation du récit ou du discours est souvent si imprécise qu'elle atteint l'universalité du mythe et confine au cosmique. La fiction infernale en est bien sûr responsable au premier chef mais la route, le désert, la ville, la campagne, le navire, la grève sont également des lieux mythiques; cependant, le héros ne les actualise pas par l'unicité de son

aventure – comme c'est souvent le cas dans les récits qui procèdent de l'adaptation d'un mythe:

Que les villes s'allument dans le soir. (p. 95)

je flairais sa fatalité dans les villes. (p. 96)

nous dormirons sur le pavé des villes inconnues (p. 105)

Le Bonheur! Sa dent, douce à la mort, m'avertissait au chant du coq [...]. – dans les plus sombres villes (p. 111)

Et à l'aurore [...] nous entrerons aux splendides villes. (p. 117)

Nous ne citons ici, pour abrégé, que les exemples qui concernent la ville mais nous pourrions faire de même pour les autres lieux mentionnés ci-dessus; nous verrions que pour eux aussi il est impossible d'envisager une référence.

Que les indications de lieu se signalent par une trompeuse précision ou qu'elles se rapportent à un univers mythique ne change rien quant à l'ambiguïté fondamentale de la plupart d'entre elles: elles renvoient aussi bien au lieu de l'événement qu'à celui de l'écriture, soit parce que le présent est ambigu (présent du «maintenant» ou présent historique), soit parce que la généralité du mythe englobe l'un et l'autre univers.

A partir de ces quelques considérations sur le lieu, nous pouvons émettre certaines hypothèses: le style et l'objet d'*Une Saison en enfer* s'associent pour démentir l'apparence autobiographique; en effet, la référence à l'«ici» et au «maintenant» du discours, qui devrait constituer une garantie d'authenticité, repose sur un artifice: le cadre infernal; on se met alors à douter de la référence du «je» du narrateur, autrement dit de l'identité du narrateur et de l'auteur. Habituellement, dans une autobiographie, on doute plutôt de la vérité du *je* représenté, car on peut soupçonner celui qui parle de donner une image mensongère de sa propre personne. Ici, inversement, le *je* narré paraît plus authentique que l'être fuyant auquel il se réfère, même si la représentation reste diffuse et prend les dimensions d'un mythe.

Le lieu fictif: l'enfer

Le cadre général du discours est bien sûr fixé par le titre; il n'est pas nécessaire d'insister sur son absence de référence dans la réalité: l'enfer ne peut être qu'une fiction ou une métaphore. Le diable en fait partie intégrante et doit être envisagé sous cet angle plutôt que comme un éventuel destinataire de l'œuvre; remarquons cependant que sa présence dans le prologue est à considérer comme un autre signal autobiogra-

phique. Il est possible en effet que Rimbaud prenne ainsi le contre-pied des confessions religieuses comme celles de saint Augustin, qui s'adresse à Dieu:

On repère même, dans *Une Saison*, une sorte de mise en jeu négative du prototype augustinien de la confession étudié par Starobinski: au lieu d'une communication allant de l'Homme à Dieu, comme on la trouve chez saint Augustin, le texte de Rimbaud manifeste une communication adressée par l'Homme à Satan⁹

On a vraisemblablement ici encore un signal anti-autobiographique. Atle Kittang le met en rapport avec le cadre infernal choisi par l'auteur dans une optique sociologique: l'opposition à la forme autobiographique est liée au refus des valeurs bourgeoises et chrétiennes de l'Occident, symbolisées par l'enfer:

D'une part, il s'agit des valeurs *chrétiennes* et de leurs négations sataniques, groupées autour des figures du Christ et de Satan, d'autre part, il s'agit des valeurs *bourgeoises* (travail, science et vérité) et de leurs négations (paresse et mensonge). «*Je ne me souviens pas plus loin que cette terre-ci et le christianisme*», peut-on lire dans *Mauvais sang* (p. 95). Or, «*cette terre-ci*», c'est évidemment l'Occident bourgeois¹⁰.

Une telle interprétation semble en effet légitime, mais il n'est pas certain qu'en littérature la figure de Satan soit le contraire symétrique de celle de Dieu.

Il faut d'abord remarquer que dans *Une Saison en enfer*, Satan n'est pas uniquement le dédicataire de l'œuvre, extérieur à elle: il apparaît lorsque le texte, se faisant discours, s'inscrit dans le lieu et le temps de l'écriture. On ne peut guère le qualifier de personnage, car il n'y a que le narrateur qui en soit véritablement un. Il fait néanmoins partie du cadre de l'œuvre et s'y exprime même, au style indirect (?), par l'intermédiaire du narrateur:

Tais-toi, mais tais-toi!... C'est la faute, le reproche, ici: Satan qui dit que le feu est ignoble, que ma colère est affreusement sottie. (*Nuit de l'enfer*, p. 100)

A la dualité d'un diable à la fois dédicataire extérieur à l'œuvre et figure intradiégétique manifestant sa présence concrète correspondent les deux principales manières dont Satan intervient dans la littérature française du XIX^e siècle, entre autres chez les grands poètes dont

⁹ Atle KITTANG, *op. cit.*, p. 138.

¹⁰ *Ibid.*, p. 140.

Rimbaud est l'héritier. Dans sa vaste étude sur le sujet, Max Milner¹¹ nous apprend que le diable est redevenu un personnage littéraire à la mode à travers l'influence exercée par Hoffmann sur les lettres françaises. Il n'y est toutefois que rarement, comme chez cet auteur, une des composantes du fantastique:

Somme toute, au moment même où le fantastique est à son apogée, les conteurs français s'entourent de bien des précautions pour faire intervenir le diable dans leurs récits, et il n'est pas difficile de deviner la raison de cette timidité. A de rares exceptions près [...], ils n'ont pas, comme Hoffmann, l'impression d'être guettés par une force hostile, capable d'emprunter des visages multiples. Le diable est trop lié, pour eux, à une tradition et à un folklore, pour qu'il leur soit facile de moderniser sa figure et son mode d'intervention dans la vie¹².

Ce caractère traditionnellement folklorique empêche souvent le personnage d'être pris au sérieux:

Il faut enfin noter que le fantastique infernal est utilisé par certains auteurs à des fins plaisantes¹³.

Comme le théâtre, la poésie met volontiers en avant les aspects légers et bouffons du personnage de Satan¹⁴.

Les plus grands poètes font bien sûr exception: chez Hugo, Nerval ou Baudelaire, le diable prend une dimension toute différente, parce que symbolique: il est intégré à une mythologie personnelle chargée de traduire leurs conflits, leurs tentations et leurs angoisses dans les domaines du sentiment, de la morale et de l'esthétique. Mais même lorsque le personnage atteint à un niveau mythique, il reste parfois figé dans le stéréotype:

Il reste que l'auteur des *Fleurs du Mal* emprunte quelques éléments au bric-à-brac lui-même¹⁵.

et Milner note, chez Baudelaire, une série d'expressions qui

relèvent, à des degrés divers, d'une convention de langage plutôt que d'un symbolisme profond ou d'une imagination visionnaire¹⁶.

¹¹ Max MILNER, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, t. I et II, José Corti, 1960.

¹² *Ibid.*, t. I, p. 484-485.

¹³ *Ibid.*, t. I, p. 507.

¹⁴ *Ibid.*, t. II, p. 332.

¹⁵ *Ibid.*, t. II, p. 426.

¹⁶ *Ibid.*, t. II, p. 426.

Il ressort donc de l'analyse de Max Milner que, dans une œuvre littéraire française, l'évocation du diable et de l'enfer provoque plus souvent le sourire que la terreur. L'imagerie diabolique traditionnelle n'engendre que rarement le fantastique et il faut qu'elle soit totalement renouvelée pour que Satan atteigne aux dimensions du mythe et du symbole.

Dans *Une Saison en enfer*, si le Satan à qui l'œuvre est dédiée peut éventuellement être considéré comme symbolique, il est le plus souvent, dans le corps de l'œuvre, proche du personnage folklorique traditionnel et son évocation s'accompagne, nous semble-t-il, d'une certaine dérision.

Le poète s'adresse à Satan avec une certaine familiarité:

Mais, cher Satan, je vous en conjure, une prunelle moins irritée!
(*Jadis[...]*, p. 93)

Satan, Ferdinand, court avec les graines sauvages... (*Nuit de l'enfer*, p. 101)

qui va jusqu'au tutoiement:

Satan, farceur, tu veux me dissoudre, avec tes charmes. (*Nuit de l'enfer*, p. 101)

Il abrège sans respect ses discours:

«Tu resteras hyène, etc. ...» se récrie le démon qui me couronna de si aimables pavots. (*Jadis[...]*, p. 93)

si bien que le personnage, qui manque déjà de consistance, ne peut guère être pris au sérieux.

Le terme «diable» ne figure que deux fois dans le texte: dans «le diable est au clocher à cette heure» (*Nuit de l'enfer*, p. 100) et dans l'expression «envoyer au diable» (*L'Impossible*, p. 113), qui ne se rapporte pas forcément au personnage. Quant au mot «démon», il revient sept fois, dont deux avec une majuscule (*Délires I*, p. 103) et une fois au pluriel (*Matin*, p. 115). Ce terme est d'ailleurs plus intéressant: en effet, s'il désigne Satan dans *Nuit de l'enfer*, il n'en est plus de même dans *Délires I*. Ici, le démon se rapporte nettement à l'Époux infernal,

celui qui a perdu les vierges folles. C'est bien ce démon-là. (*Délires I*, p. 102)

Et souvent il s'emporte contre moi, moi, la pauvre âme. Le Démon! – C'est un Démon, vous savez, ce n'est pas un homme. (*Délires I*, p. 103)

Plusieurs nuits, son démon me saisissant, nous nous roulions
(*Délires I*, p. 103)

Ce qualificatif n'est pas indifférent à l'identification – ou non – de l'Époux infernal au narrateur.

Un autre terme de l'univers infernal nous intéresse puisqu'il désigne le narrateur: celui de «damné». L'introduction propose une acception littéraire du terme («mon carnet de damné»); puis il s'insinue dans sa signification une incertitude qui porte sur la réalité de la damnation et sur sa cause:

Et c'est encore la vie! – Si la damnation est éternelle! Un homme qui veut se mutiler est bien damné, n'est-ce pas? (*Nuit de l'enfer*, p. 100)

Plus tard, les délices de la damnation seront plus profondes. (*Nuit de l'enfer*, p. 100)

J'avais été damné par l'arc-en-ciel. (*Délires II*, p. 111)

Et alors que tout au long de l'œuvre le narrateur fait partie de la communauté des damnés («Ciel! sommes-nous assez de damnés ici-bas!...») [*L'Impossible*, p. 112]), il semble en être exclu à la fin:

Mes derniers regrets détaient, – des jalousies pour les mendiants, les brigands, les amis de la mort, les arriérés de toutes sortes. – Damnés, si je me vengeais! (*Adieu*, p. 116)

En tant que destinataire de l'œuvre, Satan est bien sûr du domaine de la deuxième personne du discours, mais il fait partie de l'ensemble indissoluble «je (tu) – ici – maintenant» qui représente la situation de locution. Il n'est donc pas inutile de s'arrêter un instant à la métaphore infernale, à sa cohérence, puisque d'elle dépend le «je» du damné. Remarquons au passage que cette fiction relève elle aussi d'une intention anti-autobiographique dans la mesure où elle situe les faits non pas dans la vie du héros mais après sa mort ou avant sa naissance. Le texte n'est d'ailleurs pas toujours à l'aise dans ce cadre et en sort par intermittence: il n'y a guère que *Nuit de l'enfer* qui y fasse allusion d'une façon constante. Tous les discours de l'œuvre ne sont donc pas prononcés de l'enfer par un damné. Ce terme (qui revient sept fois dans le texte) semble d'ailleurs réservé à certaines parties: on ne le trouve ni dans *L'Eclair*, ni dans *Matin*, ni dans *Mauvais sang*, où le narrateur se trouve généralement dans une situation extérieure au christianisme. Ici, il n'est pas damné, mais maudit:

Maintenant, je suis maudit (*Mauvais sang*, p. 96)

L'apparition du christianisme détermine un point en deçà duquel s'étend une malédiction éternelle – elle remonte en tout cas jusqu'aux origines de l'Histoire – et à partir duquel commence une damnation illimitée:

Et c'est encore la vie! – Si la damnation est éternelle! (*Nuit de l'enfer*, p. 100)

C'est l'enfer, l'éternelle peine! (*Ibid.*)

Si l'on excepte les titres, le terme «enfer» revient douze fois dans le texte, mais d'une manière très localisée; il n'y a que dans *Nuit de l'enfer* qu'il reste le plus souvent littéral et désigne un lieu unique:

puis-je décrire la vision, l'air de l'enfer ne souffre pas les hymnes!
(p. 100)

Je me crois en enfer, donc j'y suis. (*Ibid.*)

– L'enfer ne peut attaquer les païens. (*Ibid.*)

La théologie est sérieuse, l'enfer est certainement en bas – et le ciel en haut. (p. 101)

Son sens est ailleurs plus figuré et le pluriel le rend quelque peu dérisoire:

Je devrais avoir mon enfer pour la colère, mon enfer pour l'orgueil.
– et l'enfer de la caresse; un concert d'enfers. (*Nuit de l'enfer*, p. 101)

Pourtant, aujourd'hui, je crois avoir fini la relation de mon enfer.
C'était bien l'enfer; l'ancien, celui dont le fils de l'homme ouvrit les portes. (*Matin*, p. 115)

j'ai vu l'enfer des femmes là-bas (*Adieu*, p. 117)

La fiction qui donne son titre à l'œuvre est donc assez peu exploitée et lorsqu'elle se veut non métaphorique, elle est traitée avec une certaine désinvolture.

CHAPITRE III

PRÉDOMINANCE DU DISCOURS PAR RAPPORT AU RÉCIT ET À LA MÉTAPHORE

Nous avons déjà traité du récit en parlant de l'autobiographie. La seule partie essentiellement narrative d'*Une Saison en enfer*, *Délires II*, sera examinée en elle-même.

Dans le reste du texte, la part du discours et celle de la métaphore sont plus difficiles à délimiter et à décrire, d'autant plus que ces deux types d'expression s'excluent en général.

Que les indicateurs d'*Une Saison en enfer* ne renvoient pas à la seule réalité présente au moment de la rédaction n'a rien d'exceptionnel. C'est même le cas de la plupart des œuvres qui se situent dans l'univers du discours: l'*ici* et le *maintenant* sont aussi multiples que le temps et le lieu de l'écriture, de la lecture ou de la représentation. Mais lorsque le personnage de Néron dit: «*ici*», il parle de Rome et non pas de la scène, du théâtre, de la ville où il se trouve. Sous la plume de Racine, «*maintenant*» ne signifie pas l'époque où il écrit. On pourrait croire que, s'il n'y a pas d'ambiguïté, c'est parce que l'action est située dans un cadre historique attesté, à l'intérieur duquel le lieu, le temps et les personnages sont cohérents. La fiction ne repose ici que sur une substitution de réalités: à la réalité présente se substitue celle du passé.

Mais lorsque, dans *Huis clos*, Sartre écrit: «*ici*» et que Garcin prononce ce mot, il n'y a pas d'ambiguïté non plus. Leur enfer est-il donc plus «réel» que celui de Rimbaud? Oui, dans la mesure où sa mise en doute anéantirait le sens du drame, puisque l'enfer est le sujet de l'œuvre et non son décor. On y croit aussi d'autant mieux qu'il est fort éloigné de l'imagerie populaire.

En résumé, il n'y a pas besoin que les indicateurs du discours se réfèrent à une réalité présente ou passée pour que l'œuvre soit réaliste ou simplement vraisemblable: il suffit que la réalité nous soit donnée comme telle, que l'auteur y croie ou veuille y faire croire.

C'est ce à quoi Rimbaud se refuse et c'est pourquoi il inscrit son enfer dans la convention d'une tradition populaire usée.

Son discours se distingue donc d'abord par la flagrante irréalité de la référence infernale et ensuite, paradoxalement, par ses allures autobiographiques.

Ces caractéristiques sont d'autant plus contradictoires que l'accent est volontairement mis sur l'oralité du discours, qui se veut spontané, proche de la langue familière, rebelle aux contraintes des moules uniformes de la langue écrite. Le schéma de phrase presque fixe de la langue littéraire ne permet que quelques entorses tellement entrées dans l'usage qu'elles sont dépourvues d'expressivité. Il contraint le scripteur à censurer, avant que d'écrire, ce qui ne serait pas pleinement et rationnellement significatif.

Le tissu plus lâche de la langue orale et familière permet au sens de se créer en dehors de la logique grammaticale, par des variations expressives en elles-mêmes.

Ce n'est pas, croyons-nous, par désir d'être familier – par «démagogie linguistique» – que Rimbaud adopte des formes, des mots, des tournures de la langue parlée. C'est plutôt parce que cette dernière peut ne pas véhiculer d'informations, parce qu'elle contient plus de chevilles que la langue écrite littéraire.

Lorsque deux personnes grelottantes se disent l'une à l'autre qu'il fait froid, elles ne se transmettent pas un message: le langage ne vaut ici que par son aptitude à établir un contact entre un émetteur et un destinataire, que le discours ne doit ni renseigner, ni émouvoir, ni surprendre. Plus les paroles seront conventionnelles et attendues, mieux cela vaudra. C'est ainsi que dans le seul but de créer un échange phonique chargé d'affectivité, on parle parfois longuement de ce que l'autre connaît, et de manière à ne rien dire qu'il n'ait pu dire lui-même. Il s'agit d'être le plus banal possible, ou mieux: le plus *commun*. Le meilleur moyen d'apprivoiser l'autre avec le minimum de risques de le choquer, de rencontrer sa désapprobation, de rompre le fil ténu établi par la parole, c'est encore de ne rien dire de significatif.

Or, la langue d'*Une Saison en enfer* imite souvent la langue orale. Peut-être est-ce d'ailleurs cette caractéristique qui motive le jugement sévère de Paul Valéry:

Je ne vois pas de difficultés à écrire (par ex[emple]) la *Saison en enfer*.
Ce ne sont qu'expressions directes, jaculations, intensité.
L'intensité dans les mots ne m'est rien, ne porte pas sur moi¹.

¹ Paul VALÉRY, *Cahiers* (fac similé intégral, t. XXVI, p. 871-872), Paris, CNRS, 1957-1962.

Les traits du langage parlé et familier sont inégalement distribués selon les sections, comme le montrent les exemples qui vont suivre.

Les sections qui nous ont paru offrir le plus grand intérêt comparatif sont *Mauvais sang*, *Délires II* et le prologue.

La langue de Mauvais sang

Les caractéristiques de la langue orale que nous avons retenues se fondent sur les études linguistiques mentionnées dans la bibliographie. Lorsque nous parlons de langue orale ou de style oral, nous pensons bien sûr à l'imitation écrite de l'oral. Il ne s'agit donc pas d'anomalies. La terminologie actuelle appelle «standard» la norme écrite, «sub-standard» la norme orale et certains reconnaissent l'existence d'une troisième norme, la norme «écrite mimétique», ou «standard de circonstance»:

les littératures modernes fournissent de nombreux exemples d'un troisième standard (que j'appellerai la norme *écrite mimétique*) qui est un système fragmentaire dont use l'écrivain pour suggérer le substandard parlé².

Si «je ne sais pas», par exemple, représente la norme écrite et [ʃsepɑ] la norme parlée, «je sais pas» sera la norme écrite mimétique.

Ces distinctions ne remettent cependant pas en cause la description des traits particuliers au style oral (réel ou mimétique) que l'on trouve chez Charles Bally, par exemple.

D'autre part, que le style oral soit considéré comme normal ou anormal ne l'empêche pas de faire contraste avec la langue littéraire et de créer ainsi un effet de style.

D'une manière générale, la langue orale opère des brisures syntaxiques par rapport au schéma standard de la langue écrite. Elle adopte ce que l'on a appelé une syntaxe expressive, où la rupture de construction a le pouvoir de nuancer, de modifier le sens. L'exclamation et l'interrogation font partie de ses outils puisqu'elles traduisent une intonation particulière et signifiante; leur réseau est particulièrement dense dans *Mauvais sang*, où l'on ne trouve pas moins de cinquante-six points d'exclamation et seize d'interrogation. Cette fréquence inhabituelle casse bien sûr le fil logique de l'exposé mais les ruptures ont souvent aussi lieu à l'intérieur de la phrase, engendrées par l'ellipse, la suppression du

² Michael RIFFATERRE, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 54.

verbe, la mise en évidence du thème, l'inversion, l'inachèvement. Le tiret joue ici un rôle important: en effet, il n'a généralement pas la fonction d'une parenthèse explicative et n'est donc presque jamais double, comme le voudrait l'usage:

Le tiret s'emploie dans un dialogue pour indiquer le changement d'interlocuteur; il se met aussi, de la même manière que les parenthèses, avant et après une proposition, un membre de phrase, une expression ou un mot, qu'on veut séparer du contexte pour les mettre en valeur³.

Voici quelques exemples des ruptures de construction qui figurent dans *Mauvais sang*:

Quant au bonheur établi, domestique ou non... non, je ne peux pas. (p. 99)

La vie fleurit par le travail, vieille vérité: moi, ma vie n'est pas assez pesante (p. 99)

c'est oracle, ce que je dis. (p. 95)

Le meilleur, c'est un sommeil bien ivre (p. 96)

oh! tous les vices, colère, luxure, – magnifique la luxure; – surtout mensonge et paresse. (p. 94)

Si Dieu m'accordait le calme céleste, aérien, la prière, – comme les anciens saints. – Les saints! des forts! les anachorètes, des artistes comme il n'en faut plus! (p. 99)

La langue parlée supprime volontiers le prédicat verbal. Les phrases nominales sont donc assez nombreuses dans cette section et l'absence de verbe conjugué engendre dans plus de la moitié des cas une tournure familière:

Quel siècle à mains! (p. 94)

– le peuple, comme on dit, la raison (p. 95)

Pas même un compagnon. (p. 97)

Plus besoin de dévouement ni d'amour divin. (p. 99)

Le niveau de langue familier n'est pas forcément spécifique de la langue orale; il peut néanmoins en constituer une composante, qui

³ Maurice GREVISSE, *Le Bon Usage*, 11^e éd., Paris-Gembloux, Duculot, 1980, p. 1424. Grevisse nuance cette description générale par la remarque suivante: «Parfois le tiret se place après une virgule, comme si l'on estimait que cette virgule indique trop faiblement la séparation qu'on veut marquer.»

s'observe dans des détails tels que la suppression du «ne» de la négation:

Pas même un compagnon. (p. 97)

– *Plus de mots.* (p. 97)

ceux qui restent sont-ils pas mes amis? (p. 96)

Plus besoin de dévouement ni d'amour divin. (p. 99)

(Dans la plupart des cas, l'absence de «ne» dépend de celle du verbe.)

L'usage du pronom «on» dans le sens d'une première personne du pluriel est caractéristique du même niveau de langue:

– On a tout repris. Pour le corps et pour l'âme, – le viatique, – on a la médecine et la philosophie (p. 95)

On ne part pas. – Reprenons les chemins d'ici (p. 96)

Mais la langue familière se définit surtout par l'emploi d'un lexique particulier, parfois nuancé d'euphémismes populaires:

– les remèdes de bonnes femmes (p. 95)

jouer au paradis (p. 98)

Je ne me crois pas embarqué dans une noce avec Jésus-Christ pour beau-père. (p. 99)

les anachorètes, des artistes comme il n'en faut plus! (p. 99)

Mon innocence me ferait pleurer. La vie est la farce à mener par tous. (p. 99)

et ça m'est égal. (p. 94)

Les clins d'œil familiers ne suffisent pas, nous l'avons dit, à caractériser la langue orale, qui joue sur un clavier beaucoup plus ample. Ses procédés sont faits, d'une manière générale, de tout ce qui n'est pas nécessaire à l'expression rationnelle de la pensée: chevilles de l'énonciation logique, redondances brèves et elliptiques, exclamations et questions logiquement inutiles, apartés où le tiret joue, cette fois, un rôle majeur:

oh! tous les vices (p. 94)

Mais! qui a fait [...] (p. 94)

Mais non, rien. (p. 94)

Ah! encore (p. 95)

[...] même, quelle langue [...] (p. 95)

Oh! la science! (p. 95)

C'est dit. (p. 96)

Allons! (p. 96)

Ah! je suis tellement [...] (p. 96)

Oui, j'ai les yeux [...] (p. 97)

Ah! je ne l'avais pas [...] (p. 98)

Vite! (p. 98)

– Deux amours! (p. 98)

...non, je ne peux pas. (p. 99)

Ah! les poumons [...] (p. 99)

Feu! feu sur moi! Là! (p. 99)

Ah!... (p. 99)

Brouillons de Mauvais sang

Les traits caractéristiques de la langue orale sont déjà présents dans les brouillons. En effet, les ébauches de *Mauvais sang* 4 et de *Mauvais sang* 8 comportent un grand nombre d'interruptions du fil syntaxique (points de suspension, tirets, interjections), de phrases sans verbe conjugué, d'exclamations (cf. annexe, p. 61). L'abondante ponctuation interrogative et exclamative témoigne du rôle considérable de l'intonation.

Nous avons ici la preuve que le caractère parlé de ce style ne saurait être confondu avec la spontanéité: du brouillon au texte définitif, on remarque une augmentation sensible des signes de l'oralité (le nombre des points d'exclamation, par exemple, a presque doublé) qui sont volontairement, consciemment ajoutés pour forger un style tout autre que direct et «naturel».

Pour un texte définitif beaucoup plus bref (presque un tiers des mots du brouillon ont été supprimés), on note trois fois plus de coupures opérées par le tiret, deux fois plus de points de suspension: il s'agit donc de travailler le style de manière à traduire l'hésitation de la pensée, de suggérer au lecteur que l'écrivain achève en lui ses raisonnements, réagit spontanément à la situation qu'il vit sans la décrire, sans l'expliquer. On est à l'opposé de l'écriture automatique⁴.

Si quelques corrections amènent une forme plus concise, la majorité procède du retranchement, de la suppression par bloc plutôt que de la condensation: la langue parlée est lâche et redondante, cette caractéristique doit être maintenue.

⁴ Des corrections résulte une diminution non significative des «c'est», «c'était» qui mettaient le thème en évidence. On remarque aussi une réduction des chevilles telles que «oh!», «ah ça», «et puis», certainement compensée par l'augmentation des phrases exclamatives.

Prenons par exemple le passage correspondant à *Mauvais sang* 8: les transformations qui consistent simplement à substituer des mots à d'autres sont les suivantes:

Oh!	devient	Ah!
la poitrine brûle		les poumons brûlent
le cœur gronde		les tempes grondent
les yeux		mes yeux
au Soleil		par ce soleil
A la bataille?		au combat?
c'est la faiblesse		je suis faible
les autels, les armes		les outils, les armes ⁵
Allons, feu sur moi		feu, feu sur moi ⁶

Les deux seules modifications qui visent à la concentration sont:

je me jette à plat ventre, foulé aux pieds des chevaux.	devenant	je me jette aux pieds des chevaux!
Ah ça, je ménerais la vie française, et je suivrais le sentier de l'honneur.		Ce serait la vie française, le sentier de l'honneur!

Les suppressions (cinq phrases entières et deux exclamations) ne concernent donc que rarement un seul terme ou ce qui semble superflu à l'expression logique de la pensée: l'inutile est ici nécessaire.

Nous ne nous hasarderons pas ici à formuler des hypothèses sur l'ordre de composition de l'œuvre à partir de ces observations.

S'il nous est possible d'affirmer que le travail sur l'écriture accentue les caractéristiques orales du style, nous devons cependant constater que l'oralité ne saurait se confondre, chez Rimbaud, avec la familiarité: ni dans le brouillon de *Mauvais sang* 4 et 8, ni dans le texte définitif on ne

⁵ On notera ici l'importance prépondérante accordée, dans la correction, à la forme sonore du mot.

⁶ La correction ajoute une répétition immédiate, conforme au style oral. On trouve, de même, le redoublement du mot «vice» («chargé de mon vice, le vice [...]») dans le texte de *Mauvais sang* 4. La meilleure preuve que ces redondances sont quasi oratoires est la suppression contraire des redites comme «plus à parler d'innocence» qui rappelle la fin de *Mauvais sang* 7, «renier la joie» qui rappelle le prologue, «éviter le devoir» qui rappelle *L'Éclair*; il en est de même pour certaines suppressions du brouillon de *Nuit de l'enfer*: «ma haine. C'est l'existence enragée: la colère dans le sang, l'abêtissement» rappelle un passage de la fin de cette section et *Mauvais sang* 4, tandis que «Il y en a qui ont vécu mal, qui vivent mal et qui ne sentent rien» rappelle le début de *Matin*. On peut donc affirmer que les nombreuses redondances d'*Une Saison en enfer* sont voulues et fonctionnelles, sinon elles auraient été supprimées. Quand elles ne sont pas rhétoriques et oratoires, elles visent à renforcer la structure close de l'œuvre.

trouve de mots populaires, grossiers ou simplement familiers⁷. Tout au contraire, bon nombre d'expressions font partie du vocabulaire littéraire: «flanc», «fardeau», «délices de l'esprit», «complainte», «fouler», «élans vers la perfection», «abnégation», «point de».

Il faut cependant noter que plusieurs de ces termes disparaissent dans la version définitive.

La langue de Délires II

Le style de *Délires II* est tout à fait différent puisque cette partie, dont nous examinerons plus loin l'aspect narratif, est essentiellement au passé et beaucoup moins «orale». Nous n'envisagerons ici que la prose de cette section, qui constitue un ensemble environ trois fois plus court que *Mauvais sang*. Les traits oraux sont néanmoins proportionnellement très rares:

1. Les deux premières phrases offrent un exemple d'expressivité syntaxique avec absence de verbe conjugué.
2. On ne peut guère citer que l'exclamation «oh!» comme cheville de l'expression logique.
3. La dislocation syntaxique dans le but de mettre un élément, un thème en évidence est utilisée à deux reprises: dans

Aucun des sophismes de la folie, – la folie qu'on enferme, – n'a été oublié par moi

qui n'a rien d'une tournure orale, et dans

Le Bonheur! Sa dent, douce à la mort, m'avertissait au chant du coq

4. Les deux seuls mots qui peuvent être considérés comme familiers sont «pissotière» et «puant».
5. *Délires II* ne comporte pas de points d'interrogation, mais les exclamations sont relativement nombreuses (huit).

Les autres traits que nous avons retenus pour *Mauvais sang* sont absents ici.

On ne note guère de répétitions immédiates: celle qui figurait dans le brouillon («l'art est une sottise»), peut-être une simple maladresse, a été supprimée.

⁷ Il est bien difficile de décider du niveau linguistique d'un mot. Les dictionnaires ne permettent pas toujours de trancher, un terme pouvant paraître littéraire ou familier en fonction de son contexte. Nous prenons donc le risque d'être subjective en la matière.

Seuls les tirets interrompent cinq fois le fil de l'expression, renforçant la virgule ou introduisant une parenthèse, un aparté. Pour un nombre de mots presque égal, on trouve huit fois plus de tirets dans le texte définitif que dans le brouillon, mais deux mots familiers ont été supprimés («merde» et «bonhomme», au sens de «type»), ce qui tend à confirmer notre distinction entre oralité et familiarité. Le niveau lexical de *Délires II* est d'ailleurs élevé, et les mots considérés comme littéraires sont encore plus abondants dans la version définitive⁸.

Le travail de correction ne modifie pas essentiellement le style littéraire ou standard de cette partie. Les dimensions du texte restent à peu près les mêmes, mais cela cache des modifications peut-être plus profondes que dans *Mauvais sang*. Toute la première section en prose de *Délires II* a été ajoutée, compensant quantitativement la suppression de la fin du brouillon. Les poèmes qui entrecoupent la prose ont parfois été remplacés par d'autres ou déplacés: bref, les remaniements touchent le texte dans sa structure.

Nous n'analyserons pas dans le détail le travail opéré sur le brouillon. Nous avons vu que les corrections apportées au premier jet de *Mauvais sang* tendaient à accentuer l'imitation de la langue orale, sans toutefois que le lexique devienne plus familier⁹.

Celles d'*Alchimie du verbe* maintiennent ou rendent plus littéraire encore un texte qui l'est déjà dans son ébauche. Les traits de l'oralité diminuent ici en même temps que le niveau du lexique s'élève (les termes familiers diminuent, les mots littéraires augmentent).

Ajoutons encore quelques remarques:

1. L'adjonction du texte liminaire, avant les premiers poèmes, place la problématique de *Délires II* sur le plan littéraire, essentiellement. Dans le brouillon, l'expérience reniée était, malgré l'insertion des poèmes, existentielle avant tout. Le texte définitif fait beaucoup plus clairement allusion à l'expérience poétique.

Les autres adjonctions, peu nombreuses, ne rendent pas le texte plus explicite.

⁸ Nous avons considéré comme tels: «dérisoire», «aïeules», «refrains niais», «révolutions de mœurs», «rêver» (transitif direct), «se flatter de», «verbe poétique», «épouvantes», «sophismes», «oisif», «en proie à», «romances», «limbes», «oxyde[r] les gargouilles», «empli[r] les boudoirs», «expression bouffonne», «quelque force», «trépas», «souillure», «aux confins de», «la Cimmérie».

⁹ Nos observations au sujet du brouillon de *Mauvais sang* sont, dans leur généralité, applicables à celui de *Nuit de l'enfer* aussi.

2. Les retranchements en bloc, de phrases entières, prédominent à la fin du brouillon mais sont pratiquées aussi dans le reste du morceau :

je restais de longues heures la langue pendante, comme les bêtes harassées

[je] cassais des pierres sur des routes balayées toujours. Le soleil souverain donnait une merde, dans la vallée, au centre de la terre

l'araignée faisait l'ombre romantique envahie par l'aube opale; la punaise, brune personne, attendait qu'on passionne

disparaissent totalement.

Ce type de suppression reste donc prépondérant ici, comme dans *Mauvais sang* et *Nuit de l'enfer*. Il s'accompagne toutefois de retranchements plus ponctuels: un adjectif, une incise, un complément circonstanciel: «frais», «isolée», «noire» qualifiant respectivement «salons», «auberge», «Cimmérie»; «disais-je»; «A l'heure»; «peu à peu». Ce fait témoigne peut-être d'une attention plus grande accordée au détail de l'expression.

Certains des éléments supprimés trouvent leur écho dans *Nuit de l'enfer*, sans qu'on puisse décider s'il s'agit d'un déplacement ou de la suppression d'une redite: «[...] histoire, plus de principe» rappelle «plus de foi en l'histoire, l'oubli des principes», de même que «l'anneau magique dans l'eau lumineuse» rappelle la partie de *Nuit de l'enfer* pour laquelle on ne possède pas de brouillon.

3. Les énumérations, les séries de deux ou trois termes et les répétitions ne semblent être conservées ou complétées que dans les cas où elles constituent des séries rythmiques; en fait, le seul exemple d'adjonction de ce type semble être celle de «mon remords» (trois syllabes), qui prend place entre «ma fatalité» (cinq syllabes) et «mon ver» (deux syllabes) dans l'attribut de «Le Bonheur»; les mots ajoutés forment un relais dans le decrescendo des syllabes, créant ainsi un rythme non perceptible auparavant; «mon remords» est aussi assonant par rapport à «bonheur».

Ailleurs, la tendance est plutôt à la suppression: de la série des bêtes innocentes, stupides et heureuses, le poète ne garde que les exemples des chenilles et des taupes, enlevant ceux de l'araignée et de la punaise. Il supprime aussi la série «odeurs féodales, bergères, sources sauvages».

De «j'avais été damné par l'arc-en-ciel et par les magies religieuses», il ne garde que le premier agent; il rompt l'énumération dans «l'action n'est qu'une façon de gâcher une satiété de vie, un hasard sinistre et doux, un énervement, errement», qui devient: «l'action n'est pas la vie,

mais une façon de gâcher quelque force, un éternement». La redite intentionnelle de «Je pourrais les redire tous, et d'autres, et bien d'autres, et d'autres» disparaît.

Ne faut-il pas voir dans ces exemples la suppression de ce qui dilue le style, une tendance spécifique de la langue écrite à condenser le sens – sans forcément le rendre plus clair? La cheville et la redondance n'ont plus leur place à ce niveau de langue qui censure selon le critère de la nécessité.

Cela est à rapprocher des suppressions ponctuelles que nous notions dans notre deuxième remarque: il y a dans les corrections de l'auteur une volonté de brièveté, de dépouillement; le substantif perd les déterminations et les qualifications qui paraissent superflues. Disparaissent ainsi des épithètes, des compléments du nom, des appositions. Nous en avons vu des exemples au point 2, en voici d'autres:

le désert orageux de ma campagne	devient	le désert
toute la virginité		la virginité

Mentionnons enfin une dernière modification qui confirme la tendance à changer les formes orales ou oratoires en expressions plus conformes à la langue écrite «standard»:

Salut à [...]	devient	Je sais aujourd'hui saluer [...].
---------------	---------	-----------------------------------

La langue du prologue «Jadis, si je me souviens bien [...]»

Dans la langue de *Délires II*, nous avons souligné la conformité à l'usage littéraire, à une norme française héritée de Malherbe et de Vaugelas; ses prescriptions sont probablement plus faciles à observer dans un texte narratif – à moins qu'elles ne contribuent à le rendre tel.

Dans la langue de *Mauvais sang*, nous avons noté les caractères oraux et oratoires, étant entendu qu'ils ne nécessitent pas forcément l'emploi d'un vocabulaire familier et qu'ils ne doivent pas être confondus avec la spontanéité, encore moins avec l'écriture automatique.

Cherchons à enrichir notre description en examinant la langue du prologue, qui se signale dès l'abord par son rythme oratoire et ses éléments métaphoriques.

L'imitation de la langue parlée n'est pourtant pas absente: l'exclamation et l'euphémisme familier, instrument privilégié de la dérision, s'y rencontrent avec autant de fréquence que dans *Mauvais sang*.

S'il n'y a ni «on» dans le sens de «nous», ni négations sans «ne», on trouve des expressions familières comme «le dernier *couac*»¹⁰, «jouer de bons tours à la folie», «de si aimables pavots» (?), «quelques petites lâchetés en retard»; les trois dernières sont aussi des euphémismes.

Pas d'interrogations ni de chevilles, mais en revanche cinq exclamations dont l'une, liée à l'absence de verbe, fournit un bon exemple de syntaxe expressive:

Mais cher Satan, je vous en conjure, une prunelle moins irritée!

Expressive aussi, la syntaxe de la phrase:

et en attendant les quelques petites lâchetés en retard, vous qui aimez dans l'écrivain l'absence des facultés descriptives ou instructives, je vous détache [...]

Mais peut-on encore parler ici de style oral? Le niveau lexical élevé de ces deux exemples ne l'exclut pas, nous l'avons vu précédemment. On voit en tout cas que les niveaux de langue ne suffisent plus ici à fonder une description du style.

L'usage que fait Rimbaud de la figure a retenu, il y a longtemps déjà, l'attention de Marie-Josèphe Rustan¹¹. Elle ne s'intéresse, pour sa part, qu'aux procédés de style nouveaux, spécifiques de la langue rimbaldienne. Elle remarque qu'ils sont si variés qu'aucune classification n'est possible: «Un procédé chasse un autre et chacun connaît sa nature éphémère»; mais tous concourent à «isoler des unités de langage et sur ces unités à mettre fortement l'accent». Les mots donnent ainsi l'impression d'être «essayés», «expérimentés». Il n'entre pas dans le propos de M^{me} Rustan de savoir si Rimbaud use aussi des figures de la rhétorique classique. Nous pensons pouvoir répondre par l'affirmative, même si les procédés stylistiques de Rimbaud sont si divers que l'on ne peut guère les qualifier collectivement que de jeux de mots. M^{me} Rustan affirme que la syntaxe expressive (exclamations, interrogations, phrases sans verbe conjugué, chevilles de l'expression logique) fonctionne, dans ce style travaillé en ingénieur, comme une soupape de sécurité où l'intensité émotionnelle peut s'échapper. Ce serait des moments où le contrôle des passions les plus violentes se relâche:

¹⁰ Le mot «couac» figure dans *A la musique* avec le sens de fausse note. Robert ne donne d'ailleurs que ce sens: c'est «couic» qui, pour lui, «symbolise le fait de tordre le cou».

¹¹ Marie-Josèphe RUSTAN, «La rhétorique de Rimbaud», *Cahiers du Sud* 326, 1954, p. 114-127.

De simples échappements sont ménagés ici et là. Dans un style monstrueusement objectif éclatent alors les interjections les plus passionnées et les plus personnelles¹².

Nous divergeons de M^{me} Rustan sur plusieurs points:

- a) L'imitation du style oral implique une maîtrise et un travail sur la forme aussi considérable qu'un autre procédé stylistique: nos précédentes remarques sur les brouillons en témoignent.
- b) Les figures de Rimbaud ne sont pas toujours neuves et inclassables. Il ne dédaigne pas la rhétorique classique, dont il est certainement imprégné par sa formation de latiniste. Nous en voulons pour preuve les figures que l'on peut observer dans le prologue¹³:

1. *Anacoluthie*

et en attendant les quelques petites lâchetés en retard, vous qui aimez dans l'écrivain [...], je vous détache [...]

2. *Antanaclase*

Je me suis séché à l'air du crime.

[Oh! ces jours où il veut marcher avec l'air du crime! (*Délires I*, p. 103)]

3. *Antiphrase*

si aimables pavots
cher Satan

4. *Apostrophe*

Ô sorcières, ô misère, ô haine, c'est à vous que mon trésor a été confié!

5. *Euphémisme*

j'ai joué de bons tours à la folie.
sur le point de faire le dernier *couac*!
les quelques petites lâchetés en retard
ces quelques hideux feuillets de mon carnet de damné.

¹² *Ibid.*, p. 120.

¹³ Selon Henri MORIER, *Dictiannaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961 et Pierre FONTANIER, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.

6. *Hyperbole*

[...] festin où s'ouvraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient.
 [...] toute l'espérance humaine. Sur toute joie [...]
 J'ai appelé les fléaux pour m'étouffer avec le sable, le sang.
 Le malheur a été mon dieu.
 Je me suis allongé dans la boue. Je me suis séché à l'air du crime.
 [...] tous tes appétits [...] et tous les péchés capitaux.

7. *Métaphore*

ma vie était un festin où s'ouvraient tous les cœurs, où tous les
 vins coulaient.
 j'ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée amère. – Et
 je l'ai injuriée.
 c'est à vous que mon trésor a été confié!
 faire s'évanouir [...] toute l'espérance humaine.
 Sur toute joie pour l'étrangler j'ai fait le bond sourd de la bête
 féroce.
 Je me suis allongé dans la boue. Je me suis séché à l'air du crime.
 rechercher la clef du festin ancien [suite:]
 La charité est cette clef.
 Tu resteras hyène
 le démon qui me couronna de si aimables pavots.

(certains euphémismes sont métaphoriques)

8. *Métonymie*

Et le printemps m'a apporté l'affreux rire de l'idiot.

9. *Parataxe*

Ah! j'en ai trop pris: – Mais, cher Satan, je vous en conjure, une
 prunelle moins irritée!

10. *Répétition et anaphore*

Et je l'ai trouvée amère. – Et je l'ai injuriée.
 Je me suis armé [...] Je me suis enfui.
 J'ai appelé les bourreaux [...] J'ai appelé les fléaux

11. *Réticence*

Tu resteras hyène, etc...

12. *Personnification*

j'ai assis la Beauté sur mes genoux.

L'apostrophe répétée («ô sorcières, ô misère, ô haine») et l'anaphore («j'ai appelé les bourreaux», «j'ai appelé les fléaux», par exemple) rythment l'énoncé. Elles sont en plus soulignées par des assonances et des allitérations qui rapprochent cette prose de la forme versifiée, constituant un réseau de rimes intérieures ou initiales. On relève même deux hémistiches en forme de chiasme: «où s'ouvriraient tous les cœurs» / «où tous les vins coulaient».

- c) L'utilisation des caractéristiques de la langue orale n'exclut pas celle de la rhétorique classique. Sous ce terme, nous avons en effet regroupé des constructions qui ressemblent comme des sœurs à celles que nous qualifions d'orales: la rupture syntaxique est connue et codifiée en tant qu'anacoluthie, par exemple; l'exclamation peut signaler un cri ou une très classique apostrophe. A la litote correspond l'euphémisme, courant dans la langue familière qui parle, par exemple, de «soulager quelqu'un de son porte-monnaie» ou d'«un mari complaisant». Ces dernières expressions sont citées par Charles Bally¹⁴, qui a depuis longtemps remarqué que la langue littéraire et la langue populaire procédaient de la même manière pour créer des figures:

si l'on y prenait garde, on verrait [...] que ces deux types d'innovations, trouvailles spontanées du parler et trouvailles de style, dérivent d'un même état d'esprit et révèlent des procédés assez semblables. [...] Je hasarderai un exemple: il y a effet de style ou recherche d'un effet dans des tours tels que: *l'horreur souterraine des charbonnages, le lacet blanc des routes*, où le substantif abstrait serait remplacé par un adjectif dans l'expression ordinaire (*les horribles charbonnages, les routes sinueuses et blanches*); n'est-ce pas la même tendance qui crée à tout instant des expressions familières comme: *une énormité de maison, une immensité de femme, un bijou d'enfant?*¹⁵

Sans jamais perdre la maîtrise de son style, Rimbaud se fonde sur la similarité des deux modes d'expression pour passer de la familiarité et du style oral à une langue littéraire élevée, ornée, créant un style mixte que l'on ne sait à quel niveau placer et qui maintient le trouble du lecteur: il est difficile de prendre au sérieux des cris de douleur, difficile de croire à la réalité de leur référence lorsqu'ils côtoient ou constituent une

¹⁴ Charles BALLY, *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck, 1951, t. 2, p. 202 sq.

¹⁵ Charles BALLY, *Le Langage et la vie*, Paris, Payot, 1926, p. 23-29.

figure de rhétorique, elle-même ridiculisée par la familiarité, voire la grossièreté. Le drame devient bouffon, le tragique dérisoire.

En effet, l'artifice du style orné éveille cette méfiance dont a parlé Jean Starobinski, cependant que la tournure discursive et parlée n'a de sens que par référence directe à la réalité. Ce passage de l'oral au littéraire par l'intermédiaire de la figure constitue la base de l'ironie et de la dérision propres à *Une Saison en enfer* et fonde notre impression de fausse vérité; le discours engendre une référence à la réalité d'autant plus spontanément qu'il adopte les tournures de l'oral, le trouble psychique n'est pas décrit, mais inscrit dans la syntaxe troublée, la pensée qui reste en suspens devient phrase inachevée, l'hésitation se fait redite, interrogation; la souffrance est un cri: c'est ce que montrent la quatrième et la huitième parties de *Mauvais sang*, par exemple. Mais mêlée à cet accent apparemment spontané et naturel, il y a cette langue littéraire, froidement maîtrisée en vue de l'effet à produire. Le lecteur est ainsi constamment maintenu dans le doute quant à la sincérité du narrateur et quant au tragique de la situation; il l'est aussi quant à la référence au réel et à l'identification du narrateur à l'auteur.

**Annexe: niveaux de langue du brouillon et de la version définitive de
Mauvais sang et de *Délires II***

	Brouillon de <i>Mauvais sang</i> 4 et 8	<i>Mauvais sang</i> 4 et 8	Brouillon de <i>Délires II</i>	<i>Délires II</i>
Nombre de mots	346	248	734 + X ¹	714
Points d'interrogation	10 ² 2,89%	8 3,22%	1 0,13%	0 0%
Points d'exclamation	11 3,17%	19 7,66%	5 0,68%	8 1,12%
Phrases nominales	23 6,64%	21 8,46%	13 (?) 1,77%	7 0,98%
«Chevilles» et interjections	15 4,33%	7 2,81%	0 0%	3 0,42%
Vocabulaire familier	0 0%	0 0%	4 0,54%	2 0,28%
ON pour NOUS	1 (?) 0,28%	3 1,2%	0 0%	0 0%
Négation sans NE	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%
C'EST, C'ÉTAIT, etc.	4 1,15%	2 0,8%	2 0,27%	1 0,14%
Points de suspension	2 0,57%	5 2,01%	0 0%	1 0,14%
Tirets	3 0,86%	10 4,03%	1 0,13%	8 1,12%
Répétitions immédiates	5 ³ 1,44%	5 ⁴ 2,01%	1 ⁵ 0,13%	0 0%
Vocabulaire littéraire	8 2,31%	3 1,2%	19 2,58%	24 ⁶ 3,64%
Imparfait du subjonctif	0 0%	0 0%	2 0,27%	1 0,14%

¹ X représente les mots illisibles à cause de la déchirure.

² Les pourcentages sont exprimés par rapport au nombre de mots.

³ faut-il, va, dernière, que, c'est.

⁴ vice, feu, dernière, quel, ô.

⁵ «l'art est une sottise».

⁶ La liste détaillée figure ci-dessus, en note 8, p. 53.

CHAPITRE IV

REMARQUES DE STYLE

Selon Charles Bally, il existe «une norme à laquelle on peut mesurer les écarts individuels»¹. L'existence de cette norme et la possibilité de reconnaître l'écart ont fait l'objet de nombreuses mises en question, résumées ainsi par A. Juilland:

En effet, la norme linguistique n'a pas de valeur absolue: en termes purement descriptifs, l'apparition de l'«écart» annule la «norme» du fait même de son apparition. La seule conception descriptive de la norme serait celle offerte par les données statistiques, qui implique néanmoins une solution arbitraire: ayant abandonné les critères d'existence et de non-existence en faveur de critères de fréquence, il est impossible d'établir, en termes quantitatifs, une frontière précise entre la norme et l'écart.

Reste la solution dynamique, qui consisterait à concevoir la norme et l'écart en termes de procès. Cette solution ne nous avance malheureusement pas beaucoup, car elle repose sur un jugement circulaire: après avoir défini l'écart par rapport à la norme (descriptivement établie), on ne peut définir la norme que par rapport à l'écart².

Puisqu'il n'est pas possible de définir une norme unique, on peut la multiplier pour obtenir un instrument plus précis: c'est ce que l'on fait quand on distingue la langue écrite de la langue orale et que l'on introduit les niveaux de langue; la norme variera ainsi selon les divers registres, familier, standard, littéraire, etc. L'inconvénient est que les normes ne sont guère plus tangibles que la norme, puisqu'elles se définissent les unes par rapport aux autres. De plus, la diachronie n'est pas plus qu'avant prise en considération: ce qui est normal pour un écrivain du XX^e siècle ne l'était peut-être pas au XIX^e et moins encore antérieurement.

¹ Charles BALLY, *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck, 1951, p. 20.

² A. JUILLAND, «Stylistique et linguistique», *Language XXX*, Stanford University, 1953, p. 323.

Variante dans le temps, la norme varie aussi dans l'espace – le régionalisme et le dialectalisme sont-ils des effets de style? – et selon le milieu social, professionnel, culturel. Autant dire que les normes sont aussi nombreuses que les écrivains (et les lecteurs). C'est pourquoi la critique linguistique (en particulier Monique Parent) a introduit la notion de langue d'auteur.

Cette séduisante solution n'est pas plus acceptable que les précédentes: il n'est guère possible de connaître le sentiment qu'un auteur se fait de la norme; si la norme est sa manière d'écrire selon les règles qu'on lui a enseignées, on en revient à la norme unique, commune à tous. Si cette manière d'écrire s'en écarte, elle se confond avec le style qu'il s'agit justement de saisir.

Cela dit, nous n'avons pas renoncé à utiliser certaines des notions précitées: les niveaux de langue d'abord, parce que Rimbaud avait probablement le sentiment de leur existence et en a tiré stylistiquement parti. De plus, les registres nous ont permis de caractériser la toile de fond linguistique de différentes sections d'*Une Saison en enfer*. Cet arrière-plan – sur lequel vont contraster des effets plus circonscrits – se rapproche de ce que Michael Riffaterre appelle le «macrocontexte»³. Cette norme particulière à chaque texte s'établit peu à peu, au cours de la lecture et dès les premiers mots de l'œuvre. Elle fait prévoir le type d'expression qui suivra, créant provisoirement une habitude de lecture, une attente. C'est sur cette base que se construisent les effets de style. S'ils sont tous du même type, ces anomalies invariables deviennent à leur tour la règle et créent une nouvelle attente; Riffaterre donne à ce propos l'exemple de la place du sujet par rapport au verbe; si, dans les premières phrases de l'énoncé, le sujet précède le verbe, l'inversion semblera une anomalie. Mais qu'elle soit régulièrement pratiquée, elle devient normale et reste sans effet. Le macrocontexte ne se réduit bien sûr pas à un ou deux faits de ce genre. Dans le cas d'*Une Saison en enfer*, nous avons vu que la toile de fond linguistique de *Mauvais sang* et de *Nuit de l'enfer* était, grosso modo, orale, celle de *Délires II* standard, celle de l'introduction rhétorique, avec toutes les nuances que comportent ces termes et en nous fondant sur le choix, peut-être insuffisant, d'une quinzaine de traits; mais ces trois normes, pour être particulières à chacune des sections, n'en sont pas pour autant constantes: elles sont coupées d'effets qui, s'ils durent ou se répètent, redonnent l'expressivité de l'inattendu à ce qui était norme au départ. Nous avons dit que les premiers mots de

³ Michael RIFFATERRE, *op. cit.*, chap. II, p. 64-95.

l'introduction créaient l'attente d'un récit de vie. Le style rhétorique et oratoire de ce qui suit brouille vite le décodage. A peine installés dans la rhétorique, on passe aux exclamations du style familier, et ainsi de suite. La métaphore vient compliquer les choses, jaillissant, obscure, là où l'on avait pris l'habitude du sens propre, et inversement. On comprend que les avis sur le rôle de la figure dans *Une Saison en enfer* soient divergents. Pour d'aucuns, tout est à prendre au sens propre⁴, pour d'autres, tout est métaphorique; et les paroles qu'on attribue à Rimbaud («J'ai voulu dire cela, littéralement et dans tous les sens»⁵) tombent à point pour mettre tout le monde d'accord!

Le texte privilégié du prologue offre certes de nombreux exemples de recours à la rhétorique classique. Cependant, le repérage des figures n'éclaire pas réellement le sens du texte. Même s'il nous paraît suffisamment ambitieux d'essayer de saisir une technique d'écriture, nous ne pouvons nous contenter d'un recensement des effets de style: il doit s'accompagner d'une interrogation sur leurs mécanismes, leurs fonctions, leur intégration.

Sans vouloir alimenter le débat théorique sur ces questions, il nous faut préciser le sens que nous donnons aux termes d'«image», de «métaphore» et de «métonymie».

La métonymie

Cette figure entretient avec la synecdoque une parenté telle qu'elles sont parfois considérées comme une seule et même figure par les théoriciens. Revenant strictement aux définitions classiques, François Moreau⁶ résume le mécanisme de la métonymie par les mots *pars pro parte* et celui de la synecdoque par *pars pro toto*⁷. Mais Michel Le Guern souligne bien la ressemblance entre les deux procédés:

La présente étude, en expliquant la synecdoque de la partie pour le tout par le processus de transfert référentiel qui caractérise la métonymie, semblerait conduire à considérer comme accessoire la distinction entre synecdoque et métonymie. On peut aussi remarquer qu'il n'existe pas de frontière bien précise entre les deux catégories: on

⁴ Cf. André THISSE (*Rimbaud devant Dieu*, Corti, 1975, p. 57) pour qui *Une Saison en enfer* est l'œuvre de Rimbaud «la plus aisément déchiffrable».

⁵ Réponse de RIMBAUD à sa mère, qui, perplexe, le questionnait sur le sens d'*Une Saison*. In Isabelle RIMBAUD, *Reliques*, Mercure de France, 1921, p. 143.

⁶ François MOREAU, *L'Image littéraire, position du problème*, Paris, CDU-SEDES, 1982, p. 73 sq.

⁷ Celui de la métaphore par *totum pro toto*.

range tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, l'emploi du nom de la matière pour désigner la chose qui en est faite; il n'existe pas d'argument solide qui empêche de considérer la métonymie du vêtement pour la personne comme une synecdoque. Certes, les notions de contiguïté interne et de contiguïté externe devraient permettre, en théorie du moins, de tracer une ligne de démarcation, mais il s'agit là de critères difficiles à manier⁸.

Il n'y a guère pour nous d'inconvénient à associer ces deux figures car ni l'une ni l'autre ne nous semble d'un grand secours pour percer l'énigme du style de Rimbaud. Procédant l'une et l'autre par contiguïté, elles ne produisent pas un écart qui ne puisse être réduit rationnellement (sans quoi on est dans le domaine de la métaphore, comme le montre M. Le Guern). Opérant un «transfert de référence» seulement, ces figures n'amènent pas d'étrangeté définitive dans le contexte où elles se trouvent. Elles peuvent certes étonner, amener un imprévu dans l'énoncé, mais tout rentre vite dans l'ordre: elles ne font que retarder la saisie du contenu informatif du texte, parce qu'elles y ont ajouté une image, une nuance sémantique. La métonymie et la synecdoque n'étant pas étrangères à «l'isotopie», c'est-à-dire à l'«homogénéité sémantique d'un énoncé ou d'une partie d'énoncé»⁹, elles offrent, dans le cas de Rimbaud, un intérêt amoindri du fait que le poète joue sur un changement constant d'isotopie.

L'emploi métonymique du mot «printemps» pour «l'époque du printemps», dans le prologue, est trop entré dans l'usage pour que nous y revenions. Mais dans les trois dernières sections – auxquelles nous limitons l'étude de la figure – il suffira de quelques exemples pour montrer qu'aucun éclairage n'est apporté par la recherche des synecdoques et des métonymies:

- «l'Ecclésiaste moderne» pourrait ressortir à la métonymie si l'explication qui suit – «c'est-à-dire *Tout le monde*» – ne rendait si obscur le lien de contiguïté qu'on en revient après lecture à une interprétation métaphorique;
- comprendre «l'odeur de l'encens» comme une métonymie de «la religion» atténue considérablement la valeur expressive de ces mots compris au sens propre;
- voir dans «le mendiant» une synecdoque du pluriel n'éclaire en rien sur la référence de ce terme;

⁸ Michel LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, «Langue et langage», Larousse, 1973, p. 29.

⁹ *Ibid.*, p. 16, note 18.

- on ne voit pas non plus ce que peut apporter de considérer «*Pater et Ave Maria*» comme une synecdoque de «prières»;
- quant au «fils de l'homme», il s'agit plutôt d'une périphrase qui n'a guère besoin d'explication.

Dans *Adieu* aussi, certaines expressions pourraient être des figures par contiguïté: la «clarté divine», considérée comme un de Ses attributs, serait une synecdoque de «Dieu» (*pars pro toto*); «mage» et «ange» en seraient deux autres pour «pouvoir magique» et «pureté angélique» (*toto pro pars*); «l'heure nouvelle» enfin – et plus nettement – une synecdoque de la partie pour «les temps nouveaux, l'époque nouvelle». Mais encore une fois, tout cela se comprend au sens propre: ce n'est pas de ces expressions précises qu'émane le mystère du texte, que les étiquettes de synecdoque et de métonymie sont de toute manière impuissantes à élucider.

La métaphore

Cette figure a, selon nous, plus de chance d'être un instrument descriptif adéquat. Nous n'en donnerons pas une définition originale, nous contentant de résumer ce qu'ont en commun les conceptions des théoriciens auxquels nous nous sommes référée¹⁰, tout en partant de la définition très générale de Claude-Gilbert Dubois:

Une métaphore consiste à établir un rapport d'identification entre deux signes qui n'appartiennent pas au même réseau sémantique¹¹.

Il faut toutefois préciser:

- le mécanisme de la métaphore procède de la substitution. Si l'on désigne les deux signes en question par A et B, le signifiant A disparaît, remplacé par le signifiant B. B perd *en partie* son signifié pour accueillir provisoirement celui de A. Pour reprendre l'exemple de Michel Le Guern¹², le signifiant «Hernani», qui possède dans son signifié les idées d'homme, de force et de courage, est remplacé par le signifiant «lion», dont le signifié contient les idées d'animal, de force et de courage;
- l'exemple qui précède indique que les deux termes ont en commun certains sèmes. Plus ces sèmes sont nombreux, plus la métaphore sera

¹⁰ Essentiellement Michel Le Guern, François Moreau et Jean Cohen.

¹¹ Claude-Gilbert DUBOIS, «Les réseaux symboliques et leur fonction littéraire», *Versants* 4, 1983, p. 8.

¹² Michel LE GUERN, *op. cit.*, p. 40-41.

- transparente et inversement. A la limite, seul le poète peut ressentir l'existence d'une analogie et la faire découvrir au lecteur;
- si nous disions que le signifiant B (ici «lion») ne perdait qu'en partie son signifié, c'est qu'à «l'information proprement dite, dont rend compte la signification logique de l'expression, s'ajoute ce qu'il faut bien appeler une image associée, qui est ici la représentation mentale du lion»¹³;
 - il faut enfin ajouter que les sèmes qu'ont en commun les deux termes de la métaphore sont fixés par le contexte: «vous êtes un lion» peut faire allusion à la force, à l'orgueil, à la noblesse de la personne à qui l'on parle. Le sens général du passage permet de saisir quel est l'attribut sélectionné.

L'une des remarques précédentes nous amène à parler de l'image. Il est bien clair que celle-ci s'atténue à mesure que la métaphore entre dans l'usage. Mais il n'est pas sûr qu'elle résiste à un écart trop considérable entre les termes, lorsque le lien analogique est purement arbitraire.

Il faut surtout noter qu'elle n'est pas le propre de n'importe quelle figure: il y a image lorsque l'effet stylistique «fait intervenir une représentation mentale étrangère à l'objet de l'information qui motive l'énoncé»¹⁴.

Après cette brève mise au point, il nous reste à nous interroger sur les moyens de repérer les figures de notre texte et à examiner leur nature.

Le repérage de l'effet consiste en une réaction du lecteur à l'une au moins des trois dimensions qui caractérisent l'écart:

- a) l'agrammaticalité
- b) la basse fréquence
- c) la rupture sémantique.

Malheureusement, il semble que la plus ou moins haute fréquence d'une expression ne soit pas perceptible; la dimension grammaticale reconduit à la norme, de même que le facteur sémantique. Y a-t-il donc impossibilité pratique de cerner objectivement les effets de style?

Non. L'expérience montre que la sensibilité à ces effets n'est pas toujours aussi subjective qu'il y paraît. Nous l'avons souvent constaté en soumettant des textes poétiques à des étudiants et en leur demandant de relever ce qu'ils considéraient comme des figures, l'écart n'étant ici envisagé que dans sa composante sémantique. Sur des poèmes de la période

¹³ *Ibid.*, p. 42.

¹⁴ *Ibid.*, p. 53.

romantique, les avis sont très largement convergents. En est-il de même pour la prose rimbaldienne?

Nous avons tenté, pour essayer de le vérifier, une petite enquête auprès d'une soixantaine de jeunes lycéens de langue maternelle italienne, dans le cadre d'un cours introductif à la poésie française. Nous avons choisi le texte *Matin*, pour sa beauté, sa brièveté et son lexique fort accessible. Nous avons demandé de relever les termes ou les groupes de termes qui, à première vue, ne peuvent se comprendre au sens propre et font l'objet d'un usage métaphorique. Le résultat est assez clair: la liste des expressions figurées est proportionnellement beaucoup plus longue que dans un poème de Lamartine; si ce texte a été jugé difficile, voire obscur, c'est, de l'avis de la plupart, parce qu'il est métaphorique. Il semble donc bien que les quelques images que nous avons nous-même relevées suffisent à faire considérer tout écart comme une métaphore.

Voici, plus précisément, les conclusions à tirer de cette petite expérience:

1. Presque tous les mots ont été relevés une fois au moins. Les seules exceptions sont des verbes (avoir, raconter, prétendre, aller, expliquer) et des adverbes (pourtant, aujourd'hui, toujours, une fois, quand) qui sont par essence peu imagés.
2. Nombreuses sont les hésitations: on biffe des termes et on en rajoute. *L'Isolement*, de Lamartine, ne faisait pas non plus toujours l'unanimité, mais individuellement, on hésitait rarement à choisir un terme ou un autre.
3. Dans les séries de plusieurs termes juxtaposés ou coordonnés, on n'en relève qu'un ou deux, sans, d'ailleurs, qu'il s'agisse toujours des mêmes; c'est le cas, par exemple, des trois qualificatifs de «jeunesse» (aimable, héroïque, fabuleuse) ou des trois «Rois de la vie» (le cœur, l'âme, l'esprit).

Il en est de même dans les expressions symétriques: on relève l'une ou l'autre partie seulement («même désert» ou «même nuit», «travail nouveau» ou «sagesse nouvelle», «chant des cieux» ou «marche des peuples»).

Il semble que les étudiants aient noté pêle-mêle des expressions utilisées dans un sens inhabituel, associées de manière peu logique ou dont le rapport au contexte échappe à l'usage: tout ce qui s'écarte de leur conception de la norme. Ce qu'ils ne pouvaient comprendre au sens propre a été automatiquement considéré comme figuré; ou si l'on veut, tout écart crée pour eux une métaphore et ouvre les portes

de la connotation. Le texte a été considéré comme «poétique» à l'unanimité. Certains signaux, comme l'usage du démonstratif lyrique, de même que le champ sémantique du lexique peuvent expliquer cette réaction générale.

4. Parmi les mots ou groupes de mots considérés comme métaphoriques, certains sont revenus plus régulièrement que d'autres. Les plus fréquemment soulignés sont: Noël, désert et nuit, les trois mages (cœur, âme, esprit), chant des cieux, marche des peuples, esclaves.

Si l'on confronte ce choix avec les notes des deux principales éditions critiques (Bernard-Guyaux et Adam), on remarque que ce sont à peu près les mêmes mots qui suscitent un commentaire ou une explication: l'effet de style provoque donc une réaction qui n'est pas absolument subjective¹⁵.

Cette comparaison avec l'apparat critique nous rapproche de l'«architecteur» auquel Riffaterre confie le repérage des effets de style: l'architecteur est le public, le critique, le commentateur, le stylisticien, le traducteur. En multipliant les sources de réaction à l'écart, on multiplie les conceptions de la norme, diminuant d'autant la partialité.

La conclusion de notre petite enquête est qu'un consensus se fait relativement bien sur le choix des passages métaphoriques; le grand problème est celui de leur délimitation; d'où les hésitations, les corrections, les suppressions et adjonctions si nombreuses; d'où aussi des notes critiques qui visent rarement à l'explication d'un seul terme: elles commentent le plus souvent une phrase entière, voire un paragraphe.

Reprenons maintenant notre première interrogation: les effets de style d'*Une Saison en enfer* sont-ils métaphoriques?

Etendant le champ d'observation aux trois dernières sections de l'œuvre, nous examinerons les mots qui sont associés d'une manière inhabituelle et imprévisible. Ces expressions binaires relient deux pôles inséparables et provoquent un contraste¹⁶.

¹⁵ L'unanimité de la réaction est ici facilement explicable: il ne s'agit pas d'une figure isolée, mais d'une métaphore filée, qui détermine une isotopie épiphanique; celle-ci constitue une toile de fond sur laquelle ce sont les termes socio-politiques et philosophiques qui font tache et créent l'écart, ne pouvant être compris qu'au sens propre.

¹⁶ Le pôle avec lequel l'effet de style contraste ressemble à ce que Michael Riffaterre appelle le «microcontexte».

Nous considérerons des groupes simples grammaticalement, afin que l'insolite de l'association ne dépende pas d'une anomalie syntaxique, mais sémantique.

Il s'agit des groupes suivants:

1. Nom + élément qualificatif
ou + élément déterminatif
(épithète, attribut, apposition, complément du nom)
2. Sujet + verbe
et verbe + complément d'objet direct
(le complément d'objet indirect sera envisagé à propos de la préposition).

Voici, dans ce cadre, les associations qui nous paraissent comporter un écart de plus ou moins grande amplitude:

Nom + déterminatif ou qualificatif

travail humain	+	explosion
travail	+	trop léger
jeunesse	+	à écrire sur des feuilles d'or
barque	+	élevée dans les brumes
port	+	de la misère
cité	+	au ciel taché de sang
goule	+	reine
nations	+	blanches
réalité	+	à étreindre
réalité	+	rugueuse
charité	+	sœur de la mort
heure	+	très sévère
souvenirs	+	immondes
jalousies	+	pour les mendiants
vision	+	de la justice
vision de la justice	+	le plaisir de Dieu
patience	+	ardente
saison	+	du confort

Sujet + verbe et verbe + complément d'objet direct

les cadavres des méchants	+	tomber sur le cœur
échapper	+	les récompenses
prière	+	galoper
lumière	+	gronder
quereller	+	les apparences du monde
aller	+	vingt ans
bêtes	+	pousser des sanglots
(bêtes	+	chagrin)
morts	+	rêver mal
mille amours	+	crucifier
goule	+	finir
boue	+	ronger
inventer	+	fleurs, astres, chairs
enterrer	+	imagination
regrets	+	détaler
sang	+	fumer
(adorer	+	Noël)

Il va de soi que l'association de deux ou plusieurs termes ne crée pas une image par le seul fait d'être inhabituelle. Si l'on décide de réserver le nom de métaphore (ou de figure) aux cas où l'expression originale amène un gain sémantique et esthétique, la liste est beaucoup plus réduite; on ne garderait que

port + de la misère
 nations + en joie
 réalité + rugueuse
 charité + sœur de la mort
 prière + galoper
 lumière + gronder
 boue + ronger
 regrets + détaler
 mille amours + crucifier
 enterrer + imagination

où l'on remarquera les nombreux verbes et la majorité des associations abstrait-concret.

La fréquence de ces figures suffit probablement à caractériser le texte de manière que le lecteur soit perméable et ouvert à l'expression poétique: non seulement il accepte de ne pas comprendre l'énoncé directe-

ment, au sens propre (par dénotation), mais il s'attend à rencontrer la métaphore (à déchiffrer par connotation). On considère ainsi automatiquement comme lyriques les démonstratifs de «ces récompenses futures», «cette goule reine», «cet horrible arbrisseau», «ces couples menteurs». Il y a, sous le démonstratif lyrique, un implicite «que je vois dans mon imagination de poète» (comme dans «ces canaux» et «ces vaisseaux» de *L'Invitation au voyage*, par exemple).

Ici, la manifestation de l'écart ne constitue déjà plus une vraie figure. Il s'agit plutôt d'un signal qui annonce un texte poétique, le démonstratif n'ayant pas la possibilité sémantique de constituer une métaphore.

Or, Rimbaud semble justement privilégier les «mots-outils» pour obtenir des effets de style. Plutôt que de la métaphore, il use d'un procédé qui rappelle la catachrèse, mais tout à fait nouvelle et irréductible, ce qui la rend parfois plus hermétique que la plupart des associations dont la liste figure ci-dessus.

Il peut paraître contradictoire de parler de catachrèse renouvelée puisqu'on désigne justement par ce terme un procédé qui banalise une métaphore au point de transformer en sens propre un sens figuré. On ne voit plus, en effet, que littéralité dans des expressions comme «les ailes d'un bâtiment», «les bras d'un fauteuil», «une voix aiguë», «prendre patience», «se trouver nez à nez». Tout au plus considérera-t-on que le nom, l'adjectif, le verbe, la préposition s'éloignent ici de leur sens premier, étymologique: il est vrai que la catachrèse s'explique souvent tout simplement par l'évolution de la langue. Mais c'est justement cette faculté qu'ont les écarts rimbaldiens de ne pas se remarquer au premier abord, de sembler l'expression normale et obligée, de confondre sens propre et sens figuré. Si l'on parlait de «bras de terre» au lieu de «bras de mer», de «voix aiguisée», de «prendre tranquillité» ou de «se trouver nez sous nez», on aurait effectivement des expressions originales, mais ne résultant pas d'un autre procédé que celles que la catachrèse a banalisées.

La catachrèse est ainsi définie par Fontanier:

La catachrèse, en général, consiste en ce qu'un signe déjà affecté à une idée première, le soit aussi à une idée nouvelle qui elle-même n'en avait point ou n'en a plus d'autre en propre dans la langue.

Elle est par conséquent tout Trope d'un usage forcé ou nécessaire, tout Trope d'où résulte un sens purement *extensif*; ce sens propre de seconde origine [est] intermédiaire entre le *sens propre primitif* et le sens figuré¹⁷.

¹⁷ Pierre FONTANIER, *op. cit.*, p. 213.

Alors que la métaphore ne peut s'opérer que sur certaines parties du discours (essentiellement le nom, l'adjectif et le verbe), la catachrèse de métaphore «embrasse dans son étendue jusqu'à l'interjection. Il y a même bien peu de mots, dans chaque espèce, qu'elle n'ait soumis à son empire»¹⁸.

Un de ses domaines favoris semble être la préposition. Fontanier cite comme exemple les sens de «vers, avec, après, dans, par, pour, selon, suivant, sur» que peut prendre la préposition «à», mais dans des expressions où l'usage a depuis longtemps fait disparaître l'impression d'une extension du sens («Ieste à la course», «nez à nez», «bois à brûler», etc.).

Cependant, il suffit d'user de ce procédé dans des cas inhabituels pour obtenir une catachrèse renouvelée, qui crée un écart sans qu'il y ait métaphore ni image d'aucune sorte. On obtient alors des expressions comme:

léger à mon orgueil
se réveiller à l'étoile d'argent
entrer aux splendides villes¹⁹

Il est clair que ce qui est superbe ici et fait rêver n'est pas l'usage étrange de la préposition. C'est pourtant à cause de cela que «splendides villes» ou «étoile d'argent» échappent à la banalité et retrouvent leur fraîcheur d'évocation.

Lorsque Fontanier définit la catachrèse, il en souligne l'usage nécessaire ou forcé, motivé par l'absence dans la langue d'un mot correspondant en propre à l'idée. Ici, bien sûr, le poète est seul à décider de ce manque et de la nécessité d'étendre le sens d'un autre mot.

On peut aussi considérer comme des catachrèses renouvelées les conjonctions et les adverbes qui opèrent des liaisons ou établissent des relations logiques apparemment sans objet:

Et nous existerons en nous amusant
Et je redoute l'hiver parce que c'est la saison du confort!²⁰

¹⁸ *Ibid.*, p. 215.

¹⁹ Nous faisons figurer en annexe (p. 78-79) la liste des expressions d'*Une Saison en enfer* où la préposition fait l'objet d'un usage inhabituel. On notera à ce propos cette intéressante remarque de Michael Riffaterre (*op. cit.*, p. 70-71): «L'utilisation de certaines prépositions, différentes dans leur fonction, comme en français *à* pour *en*, *sur*, *sous* ou de conjonctions détournées de leur fonction comme lorsqu'on utilise *car* sans que la construction causative se justifie logiquement (ces deux procédés sont caractéristiques de l'école symboliste française)» [*sic*].

²⁰ De semblables cas d'hyperliaison sont nombreux dans l'introduction: «Et je l'ai trouvée amère. — Et je l'ai injuriée», «— Et j'ai joué de bons tours à la folie», «Et le printemps m'a apporté [...]», «Gagne ta mort avec tous tes appétits, et ton égoïsme et tous les péchés capitaux.»

Dans l'expression «C'est trop simple, et il fait trop chaud», le «et» provoque une intrusion fulgurante du temps et de la situation de l'écriture: le narrateur écrivant dans le présent tombe d'un poids presque physique dans l'eau calme de ses réflexions philosophiques et atemporelles.

Le «et» est donc détourné de sa fonction de coordination de deux éléments équivalents. On pourrait en dire autant à propos du «car» de «car je puis dire que la victoire m'est acquise», où la conjonction est détournée de son rôle explicatif et coordonnateur.

L'adverbe est lui aussi soumis à la catachrèse; «pourtant» et «cependant» n'annoncent apparemment pas d'opposition logique dans «Et pourtant les cadavres des méchants et des fainéants tombent sur le cœur des autres», «Pourtant, aujourd'hui, je crois avoir fini la relation de mon enfer.», «Cependant c'est la veille.»

Il ne s'agit pas ici d'imiter le style oral, comme lorsque les adverbes constituent des chevilles de l'expression logique («Puis quoi!», «Alors, — oh! — chère pauvre âme», «Enfin, je demanderai pardon»), mais de détourner des mots de leur usage habituel; et pas seulement de leur sens, mais de leur fonction. Le glissement ne porte pas que sur des noms, des adjectifs et des verbes, comme dans la plupart des images poétiques, mais aussi sur des mots sémantiquement neutres, d'une fonction essentiellement grammaticale.

Cette remarque s'accorde assez bien avec celle de Bruce Morrisette²¹, pour qui les *Illuminations* sont plus métaphoriques qu'*Une Saison en enfer* parce que l'écart stylistique crée des images sensorielles (surtout visuelles) dans la première de ces œuvres et des images abstraites, intellectuelles, dans la seconde.

Cette impression tient probablement au fait que l'écart se crée à partir d'un mot dont le sens ne peut pas être appréhendé sensoriellement; l'épaisseur stylistique ne peut donc guère susciter d'images. Prenons l'exemple du début de *Matin*: le narrateur s'interroge sur l'existence d'une jeunesse perdue, qu'il qualifie de trois adjectifs — «aimable», «héroïque», «fabuleuse» — constituant des images à peine métaphoriques. La figure intervient plus nettement dans la dernière qualification: «à écrire sur des feuilles d'or». Mais l'image reste saisissable grâce à l'idée de préciosité qu'elle évoque. L'écart véritable est créé, à notre avis, par «une fois», souligné graphiquement, mais qui ne fait pas image. On trouve ensuite «trop de chance», aparté lui aussi mis en évidence

²¹ Bruce MORRISSETTE, *La Bataille Rimbaud*, Paris, Nizet, 1959, p. 235.

(par les tirets), qui amène un effet sans métaphore non plus, de type commentatif.

La suite du texte reste logiquement rattachable à la phrase introductive grâce à deux facteurs :

- l'interrogation (le narrateur continue à se poser des questions sur lui-même)
- l'opposition du passé et du présent: «actuelle» fait pendant à «une fois» et à «jeunesse», le contexte évoquant un processus de dégradation, de déchéance, qui figure déjà dans le prologue.

La suite, en revanche, opère une rupture décisive :

- «vous» n'a pas de référence
- «prétendez» ne se rapporte à aucune affirmation exprimée ou évoquée précédemment.

Il est pourtant impossible de lire cette phrase autrement que littéralement.

C'est le moment le plus passionnant du style de Rimbaud, celui où l'écart grammatical devient tel qu'il rejoint l'écart nul de la littéralité: l'étrangeté des mots les uns aux autres est alors mise sur le compte de la réalité. Ce saut d'un univers à l'autre peut se faire entre deux syntagmes, entre deux phrases, entre deux paragraphes. Il provoque la dislocation de la textualité: tout se passe comme si certains éléments d'une écriture discursive avaient été purement et simplement effacés. Il y a, entre les phrases de Rimbaud, parfois, des phrases «qui manquent»; ces blancs ne sont pas seulement le fruit d'un travail de l'expression dans le sens de la concentration et de l'ellipse: nous avons noté, en examinant les brouillons, que les corrections les plus fréquentes consistaient à supprimer plutôt qu'à modifier, et surtout à retrancher des propositions ou des phrases entières, ce qui ne serait guère possible dans un énoncé prédicatif. Les «blancs» du style de Rimbaud sont peut-être à l'origine de l'impression que le silence est inscrit dans ses dernières œuvres, finissant par l'emporter sur elles.

Ils pourraient aussi être en relation avec la fameuse brèche dont Jacques Rivière a remarquablement parlé, mais qui se manifestait surtout, pour lui, dans les *Illuminations*²².

Au niveau de l'écriture, il ne s'agit pas seulement de phrases effacées, mais d'un saut d'une fonction du langage à l'autre. S'installant dans la dénotation, où l'écart reste réductible rationnellement, le lecteur se

²² Jacques RIVIÈRE, *Rimbaud, Dossier 1905-1925*, Gallimard, 1977, p. 138 sq.

retrouve sans transition dans la connotation, où l'écart est irréductible. On continue alors à déchiffrer littéralement et le texte cesse d'être compréhensible *s'il parle du monde qui l'est*.

Le conte procède de même, mais dans un monde coupé de la réalité: la qualification de «bleue», pour une barbe, peut indiquer une métaphore ou, littéralement, signaler un monde qui ne se comprend pas rationnellement.

Ce brusque saut (ici très net entre «ma faiblesse actuelle» et «vous qui prétendez») n'implique pas toutefois un passage définitif ou seulement durable d'une fonction du langage à une autre. On n'a en général pas le temps de s'établir dans un mode de lecture qu'on est déjà en désaccord avec le texte. Cependant, la relation logique qui s'est créée antérieurement et à laquelle on se fie est soutenue par quelque élément du contexte: l'interrogation et l'opposition du début de *Matin*, par exemple, ont cette fonction. Il en est de même, au début de la section suivante, de la répétition: les mots «L'automne déjà» sont suivis d'une question en accord logique avec cette exclamation de regret. Puis, à nouveau annoncé par le tiret, intervient un élément qui rompt le fil de la dénotation: «loin des gens qui meurent sur les saisons». Malgré l'écart, on ne se «connecte» cependant pas sur le canal de la métaphore, parce que la répétition qui suit («l'automne») fait penser que l'idée est toujours la même.

C'est parfois à l'intérieur d'un syntagme que s'opère la rupture, sa cause passant alors d'autant plus inaperçue: un élément est déterminé à la fois par une expression littérale et par une autre, métaphorique. C'est ainsi que dans *Adieu*, les nations sont à la fois «en joie», ce qui se saisit au sens propre, et «blanches».

De même, dans *Matin*, l'affirmation que «des malades désespèrent», qui se comprend littéralement, est accompagnée de celle que «des bêtes poussent des sanglots de chagrin» et que «des morts révent mal». L'étrangeté devient alors celle de la réalité, qui soudain accueille tous les possibles de l'imaginaire.

On est ici au seuil au-delà duquel on entre dans le merveilleux ou le surréalisme.

Annexe: usage inhabituel de la préposition

1. Jeu sur deux prépositions différentes dans des expressions voisines et similaires:
 - mon enfer pour la colère
mon enfer pour l'orgueil
l'enfer de la caresse (Nuit de l'enfer, p. 101)
 - nous sommes à l'Occident
que je sois en Occident
je retournais à l'Orient
Vous êtes en Occident
habiter dans votre Orient (L'Impossible, p. 113)
2. Préposition manquante:
 - j'ai toujours été race inférieure¹ (Mauvais sang, p. 94)
 - debout, blanc et des tresses brunes² (Nuit de l'enfer, p. 101)
3. Jeu de répétition d'une même préposition dans des éléments voisins, similaires ou différents:
 - J'ai dans la tête des routes dans les plaines (Mauvais sang, p. 95)
 - Que de malice dans l'attention dans la campagne
(cas intermédiaire entre 3. et 4.) (Nuit de l'enfer, p. 101)
4. Préposition inattendue:
 - Je tomberai au néant (Mauvais sang, p. 98)
 - les enchantements assemblés sur mon cerveau (Délires II, p. 111)
 - nous sommes engagés à la découverte³ (Adieu, p. 115)
 - posséder la vérité dans une âme et un corps (Adieu, p. 117)
5. Préposition introduisant un élément inattendu, soit à cause du champ sémantique auquel il appartient, soit à cause de la catégorie grammaticale de laquelle il fait partie:
 - siècle à mains
main à plume
main à charrue
(cas intermédiaire entre 3. et 5.) (Mauvais sang, p. 94)
 - j'aurais bivaqué sous les nuits d'Allemagne (Mauvais sang, p. 95)
 - je m'en vais aux vers (Nuit de l'enfer, p. 101)
 - sa dent, douce à la mort (Délires II, p. 111)
 - ma trahison au monde (L'Eclair, p. 115)
 - se réveillent à l'étoile d'argent (Matin, p. 115)
 - [les] gens qui meurent sur les saisons (Adieu, p. 116)
 - ? - léger à mon orgueil (L'Eclair, p. 115)
 - (ou paraît [...] à mon orgueil?)

6. Préposition liée à un effet de style qui ne dépend pas seulement d'elle:

- ma race ne se souleva jamais que pour piller: tels les loups à la bête qu'ils n'ont pas tuée (Mauvais sang, p. 94)
- Mais que voulait-il avec mon existence (Délires I, p. 104)

¹ André GUYAUX corrige en se référant à la phrase: «Je suis de race inférieure de toute éternité» (*op. cit.*, p. 213, note b).

² Ellipse de «avec» ou d'un participe présent, par exemple.

³ ROBERT mentionne «engager» transitif direct (le complément pouvant être suivi de «à» + infinitif) et «engager comme». La préposition «à» apparaît aussi dans l'expression «n'engager à rien». Elle est bien sûr habituelle après le verbe réfléchi «s'engager à».

CHAPITRE V

TEMPORALITÉ ET TEMPS VERBAUX

Espace et temps

On ne peut séparer la question du lieu de celle du temps et nos remarques sur le premier s'appliquent aussi au second. L'œuvre elle-même lie les deux aspects et opère à plusieurs reprises une fusion de l'un et de l'autre, comme si l'univers spatial et l'univers temporel se mesuraient avec le même mètre.

Il semble que l'indétermination spatiale entraîne naturellement celle du temps:

Parce qu'il faudra que je m'en aille, très loin, un jour. (*Délires I*, p. 105)

Espace et temps sont aussi liés dans la vision mythique de l'avenir:

là-bas, par delà la nuit, ces récompenses futures, éternelles... les échappons-nous?... (*L'Eclair*, p. 114)

Quand irons-nous, par delà les grèves et les monts, saluer [...] Noël sur la terre! (*Matin*, p. 115)

Et à l'aurore [...] nous entrerons aux splendides villes (*Adieu*, p. 117)

Certaines notations temporelles impliquent un espace, et vice-versa:

«[...] en avant», crie l'Ecclésiaste moderne (*L'Eclair*, p. 114)

Sur mon lit d'hôpital, l'odeur de l'encens m'est revenue si puissante (*L'Eclair*, p. 114)

Dans d'autres cas, comme pour le lieu, la précision des termes est d'autant plus grande que la référence est vague:

Au dernier moment, j'attaquerais à droite, à gauche... (*L'Eclair*, p. 115)

Mais il y a plus: la liaison du temps et du lieu peut devenir un thème. Elle est affirmée, puis expliquée – apparemment du moins – dans *L'Impossible*. On la perçoit toutefois dès les premières sections:

Je ne me souviens pas plus loin que cette terre-ci et le christianisme. (*Mauvais sang*, p. 95)

Ah! mon château, ma Saxe, mon bois de saules. Les soirs, les matins, les nuits, les jours... (*Nuit de l'enfer*, p. 101)

Dans *L'Impossible*, la fusion devient un fait acquis qui donne à réfléchir: l'Occident est ici le lieu marécageux d'une idéologie, d'une culture, d'une éthique responsables des «malaises» du narrateur, mais aussi le terme d'une évolution historique dont le point de départ est l'Orient. Comme l'expliquent les philosophes:

Le monde n'a pas d'âge. L'humanité se déplace, simplement. Vous êtes en Occident, mais libre d'habiter dans votre Orient, quelque ancien qu'il vous le faille – et d'y habiter bien. (p. 113)

Il semble donc que le temps et l'espace ne soient séparés en catégories que par une convention idéologique ou linguistique.

Il n'est bien sûr pas propre à *Une Saison en enfer* d'utiliser des circonstanciels qui indiquent à la fois le lieu et le temps: ces expressions se trouvent telles quelles dans la langue. Ce qui lui est particulier, c'est d'exploiter ce fait, de le promouvoir au niveau de la thématique de l'œuvre et d'en faire le sujet de la narration. Il y a là une forme d'échange, de réflexivité entre l'acte de l'écriture et son message ou, en termes linguistiques, entre signifiant et signifié.

Temps verbaux, théorie d'Harald Weinrich

Nous avons déjà évoqué la question des temps liés à la narrativité et au choix de la personne verbale. Pris en lui-même, ce problème est extrêmement complexe et le mélange des temps verbaux est en partie responsable de l'hermétisme de l'œuvre. Nous n'avons trouvé aucune étude théorique capable d'en rendre pleinement compte, mais l'application de recherches telles que celles d'Harald Weinrich¹ peut cependant apporter un éclairage intéressant. Son analyse du système temporel français présente d'abord une ressemblance certaine avec celle d'Emile Benveniste. Les temps y sont répartis en deux groupes aussi, et de contenu similaire. Les temps du groupe I, celui du «monde commenté», sont le présent, le futur et le passé composé; ceux du groupe II («le monde raconté») sont le passé simple, l'imparfait, le plus-que-parfait et le conditionnel (les autres formes verbales sont «semi-finies» et prennent la valeur du contexte qui les complète). Weinrich confirme ce que Benveniste nous apprenait au sujet du passé simple, à savoir que bien plus qu'un temps, il

¹ Harald WEINRICH, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer GmbH, 1964. Traduction française par Michèle Lacoste: *Le Temps*, Le Seuil, 1973.

signale le récit, et même le récit littéraire – ce qui n'implique rien quant à l'origine sociale du scripteur –; d'autre part, le dépouillement du *Journal de Paris* de l'année 1813 montre qu'à cette époque déjà, ce temps avait pratiquement disparu des récits non littéraires.

La bipartition de Weinrich est elle aussi en rapport avec les genres littéraires:

Il semble que les temps du groupe I aient des affinités avec certains thèmes comme les sujets scientifiques, ceux du groupe II s'accordant mieux, par exemple, avec le récit des événements d'une vie².

Sont représentatifs du monde commenté: dialogues dramatiques, mémorandum politique, éditorial, testament, rapport scientifique, essai philosophique, commentaire juridique et toutes les formes du discours rituel, codifié et performatif. [...]

Aux temps du monde raconté correspondent d'autres situations de locution: une histoire de jeunesse, par exemple, un récit de chasse, un conte qu'on a soi-même inventé, une légende pieuse, une nouvelle très «écrite», un récit historique ou un roman³.

Weinrich ne lie pas – comme le fait Benveniste – les temps du récit à la troisième personne et ceux du commentaire aux deux premières: la littérature présente en effet trop de cas de compromis. Notre texte en est un exemple; pour ne considérer que *Mauvais sang*, le relevé des formes verbales finies donne le résultat suivant:

	temps du récit	temps du commentaire
1 ^{re} personne	11	49
2 ^e personne	—	5
3 ^e personne	11	50

Si les temps du commentaire sont très nettement prépondérants, ils se répartissent donc presque également entre forme personnelle et forme non personnelle; il en est de même pour les temps du récit.

² *Ibid.*, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 33.

Dans l'ensemble d'*Une Saison en enfer*, la répartition des temps entre récit et commentaire se fait de la manière suivante:

<i>Monde raconté</i>		<i>Monde commenté</i>	
passé simple:	24	présent:	429
imparfait:	106	passé composé:	81
plus-que-parfait:	5	futur et futur antérieur:	58
conditionnel présent et passé:	39		
	<hr/> 174		<hr/> 568
 <i>Formes semi-finies</i>			
subjonctif:	15	(présent: 13, plus-que-parfait: 2)	
infinitif:	20		
impératif:	30		
	<hr/> 65		Total: 807

Le commentaire est donc nettement prédominant. Weinrich décrit ainsi cette situation de locution:

Le locuteur y a une attitude tendue; ses propos s'en trouvent aiguïs, car ce dont il parle le touche de près, et il lui faut également toucher celui à qui il s'adresse. Tous deux sont concernés. Ils ont à agir et à réagir. Tout commentaire est un fragment d'action; si peu que ce soit, il modifie la situation des deux partenaires et les engage ainsi l'un et l'autre⁴.

Lorsque le locuteur reste, de par la forme du texte, aussi insaisissable que dans *Une Saison en enfer*; lorsque le «tu» est, au niveau littéral, un personnage fictif plus ou moins sérieux et n'est jamais évoqué s'il s'agit du lecteur, on obtient cette tension sans motif, cet appel venu du néant qui ne semble pas nous être destiné. L'effet produit est comparable à celui des informations circonstancielles précises qui restent sans référence.

Il est facile de rendre compte de l'emploi des temps en relevant les verbes et en les répartissant selon certains critères. Tout se complique lorsqu'on les replace dans leur contexte et que l'on tente de saisir leur enchaînement: l'analyse des temps verbaux ne constitue pas une explication de la temporalité du texte. La première raison de cet hermétisme

⁴ *Ibid.*, p. 33.

temporel est sans doute l'emploi fréquent du présent, dont les valeurs sont diverses mais le plus souvent indéterminées. Arrêtons-nous un instant sur ce point.

Les différentes valeurs du présent

Le présent (de l'indicatif, du subjonctif et de l'impératif) est le temps le plus fréquent d'*Une Saison en enfer* (471 prédicats). Il est à lui seul plus souvent employé que tous les temps du passé réunis. Son abondance indique bien que le discours occupe une place prépondérante par rapport au récit et que le temps de l'énonciation l'emporte sur celui de l'énoncé. Sans qu'on puisse faire une classification précise des présents, on remarque qu'ils sont tout de même orientés vers quatre types distincts:

1. Le présent du commentaire général, de la réflexion non soumise à la temporalité:

La charité est cette clef. (*Jadis [...]*, p. 93)

La main à plume vaut la main à charrue. (*Mauvais sang*, p. 94)

La morale est la faiblesse de la cervelle. (*Délires II*, p. 110)

2. Le présent qui exprime une caractéristique permanente du narrateur (portrait physique ou moral, goûts, sentiments, croyances):

J'ai de mes ancêtres gaulois l'œil bleu blanc (*Mauvais sang*, p. 94)

Je trouve mon habillement aussi barbare que le leur. (*Ibid.*)

Je suis de race inférieure de toute éternité. (*Mauvais sang*, p. 95)

suis-je bête! (*Mauvais sang*, p. 96)

J'exècre la misère. (*Adieu*, p. 116)

Le même présent sert à exprimer les paroles du narrateur, ses actes et leurs circonstances:

je vous détache ces quelques hideux feuillets de mon carnet de damné.
(*Jadis [...]*, p. 93)

je ne me retrouve qu'aujourd'hui. (*Mauvais sang*, p. 95)

Marchand, tu es négre (*Mauvais sang*, p. 97)

Je me rappelle l'histoire de la France fille aînée de l'Eglise. (*Mauvais sang*, p. 94)

Je sais aujourd'hui saluer la beauté. (*Délires II*, p. 112)

Je me revois la peau rongée par la boue et la peste (*Adieu*, p. 116)

3. En raison de sa généralité, le présent peut aussi remplacer un autre temps, évoquer, par exemple, un futur pressenti, imaginé à partir du «maintenant»:

Ma journée est faite; je quitte l'Europe. L'air marin brûlera mes poumons; les climats perdus me tanneront. (*Mauvais sang*, p. 95-96)

Dans l'exemple suivant, il est au contraire orienté vers le passé: on passe de l'évocation d'un temps révolu au discours direct qui motive l'emploi du présent. Ce temps est ensuite conservé bien que l'on revienne vraisemblablement à l'époque d'avant le discours:

Je me voyais devant une foule exaspérée, en face du peloton d'exécution, pleurant du malheur qu'ils n'aient pu comprendre, et pardonnant! – Comme Jeanne d'Arc! – «Prêtres, professeurs, maîtres, vous vous trompez en me livrant à la justice. [...] [...] – Ce peuple est inspiré par la fièvre et le cancer. Infirmes et vieillards sont tellement respectables qu'ils demandent à être bouillis. (*Mauvais sang*, p. 97)

Le présent reste ensuite le temps de base du texte jusqu'à la fin de *Mauvais sang*. Comme il n'a pas une valeur proprement narrative, il faut le distinguer du quatrième type.

4. On trouve enfin, semble-t-il, quelques cas de présents «historiques»:

Je suis assis, lépreux, sur les pots cassés et les orties (*Mauvais sang*, p. 95)

je danse le sabbat dans une rouge clairière (*Ibid.*)

par exemple, prennent place parmi des verbes à des temps caractéristiques de la narration au passé: le passé simple («souleva») et le conditionnel passé («j'aurais fait», «j'aurais bivaqué»). Mais la valeur des autres présents du contexte est moins nettement «historique».

Ces quelques exemples témoignent de la polysémie du présent, ce qui fait de ce temps un instrument privilégié de l'hermétisme et motive son emploi fréquent.

Le cas de la narration au présent semble si bien résister à l'analyse que les spécialistes n'en traitent souvent que dans leurs notes; ainsi, Weinrich cite-t-il une autre étude:

Dans un roman entièrement écrit au présent, on peut voir comme une généralisation du «présent historique», figure de style qu'enseigne la rhétorique depuis l'antiquité et qu'elle recommande pour rendre le récit «vivant». Mais si c'est tout le roman qui est au présent, on n'a

plus cet encadrement du présent historique par des temps narratifs qui, autrement, est de règle [...]. R. Petsch fait à ce propos une remarque fort pertinente: «un récit continu au présent est comme une lettre où tous les mots sont soulignés»⁵.

Cette remarque s'applique particulièrement bien à *Une Saison en enfer*.

Gérard Genette, quant à lui, définit quatre points de vue temporels possibles pour le récit, selon que la narration est postérieure, antérieure, simultanée ou intercalée par rapport à l'action. C'est à dernier type qu'il faudrait rattacher l'ensemble de notre texte:

Le dernier type est a priori le plus complexe, puisqu'il s'agit d'une narration à plusieurs instances, et que l'histoire et la narration peuvent s'y enchevêtrer de telle sorte que la seconde réagisse sur la première... Il peut être aussi le plus délicat, voire le plus rebelle à l'analyse, quand la forme du journal se desserre pour aboutir à une sorte de monologue après coup à position temporelle indéterminée, voire incohérente⁶.

Ainsi, le prologue d'*Une Saison en enfer* distingue le temps des événements vécus de celui de l'écriture. C'est encore le cas de certains passages de *Mauvais sang* (5, par exemple); mais le plus souvent, aux réflexions non événementielles et atemporelles se mêle une sorte de reportage simultanément des faits. Ce point de vue continue dans *Nuit de l'enfer*. Puis, la *Vierge folle* prend ses distances par rapport au passé, que le discours direct actualise cependant. Plus nette est la séparation dans *Délires II*, au moins jusqu'à l'apparition des guillemets. *L'Impossible* nous replonge dans le passé, mais l'histoire se dissout vite dans des réflexions sans temporalité (mais sur la temporalité). Quant aux trois dernières parties, elles n'évoquent plus le vécu que pour en faire un sujet de méditation actuelle, fondant la vision d'un futur.

Les diverses valeurs du présent lui permettent de suivre toutes ces fluctuations, mais selon deux tendances opposées. Ce temps est d'abord celui de la «parole en acte» («tout commentaire est un fragment d'action», dit Weinrich), celui de la participation maximale du locuteur; c'est celui du récit oral actuel et, depuis bientôt deux siècles, celui de la narration journalistique, du reportage. D'autre part, c'est un temps sans date, qui fait baigner le récit dans l'indétermination ou qui soustrait le

⁵ K. HAMBURGER, *Deutsche Vierteljahrschrift* 27 (1953), p. 352, cité par Harald Weinrich, *op. cit.*, p. 106, note 50.

⁶ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 229.

texte au temps. Cette valeur est en contradiction avec la première car le présent est traditionnellement employé dans des récits dont le narrateur est absent:

certains emplois du présent connotent bien l'indétermination temporelle (et non la simultanéité entre histoire et narration), mais ils semblent curieusement réservés à des formes très particulières de récit («histoire drôle», devinette, problème ou expérience scientifique, résumé d'intrigue)?

Lorsque ce présent de la constatation intemporelle est lié au «je», on aboutit à cette contradiction que le narrateur, qui pourtant parle de lui-même, reste insaisissable, à la fois réel et anéanti. Des expressions comme:

Je me crois en enfer, donc j'y suis. (*Nuit de l'enfer*, p. 100)

Je suis caché et je ne le suis pas. (*Nuit de l'enfer*, p. 102)

en sont des exemples caractéristiques. Mais on en trouve déjà des illustrations dans *Mauvais sang* où, cependant, le présent est d'abord celui du portrait, puis devient historique et se dilate enfin dans l'atemporel:

C'est la vision des nombres. Nous allons à l'*Esprit*. C'est très-certain, c'est oracle, ce que je dis. Je comprends, et, ne sachant m'expliquer sans paroles païennes, je voudrais me taire. (*Mauvais sang*, p. 95)

J'attends Dieu avec gourmandise. Je suis de race inférieure de toute éternité.

Me voici sur la plage armoricaine. Que les villes s'allument dans le soir. Ma journée est faite; je quitte l'Europe. (*Ibid.*)

Les formes semi-finies: infinitif et impératif

Certaines formes vont encore plus loin dans la synthèse du vague et de la précision, de la présence et de l'absence: ce sont les subjonctifs, les participes, et surtout les impératifs et les infinitifs. Il s'agit là de formes que Weinrich qualifie de «semi-finies», en ce sens qu'elles ne donnent pas une information complète sur la situation de locution. Celle-ci comporte trois dimensions:

- l'attitude de locution (monde raconté ou monde commenté)
- la perspective de locution (anticipation, degré zéro ou rétrospection)

⁷ *Ibid.*, p. 228, note 1.

– le relief (avant-plan et arrière-plan). Le français ne connaît cette distinction que pour les temps du passé, où l'imparfait constitue une toile de fond sur laquelle se détachent les temps de la narration proprement dite: passé simple, plus-que-parfait et aussi, dans la langue moderne, passé composé et présent.

Les formes semi-finies sont donc celles auxquelles il manque une ou plusieurs de ces dimensions. Toutes ne nous intéressent pas au même degré et nous ne nous arrêtons qu'aux infinitifs et aux impératifs. Aux premiers parce qu'ils reviennent une vingtaine de fois dans notre texte avec le sens de verbes conjugués. Lorsque la forme est isolée, une temporalité lui est donnée par le contexte. Or, s'il s'agit du présent, nous sommes renvoyés à une nouvelle indétermination:

Je réclame. Je réclame! un coup de fourche, une goutte de feu.
Ah! remonter à la vie! Jeter les yeux sur nos difformités.
(*Nuit de l'enfer*, p. 101)

Et lorsque les infinitifs se succèdent, s'accumulent, l'absence de cadre temporel, d'information sur la situation de locution est plus totale encore: cette cascade de formes ne semble contenue par aucune limite:

C'est dit. Ne pas porter au monde mes dégoûts et mes trahisons.
Allons! La marche, le fardeau, le désert, l'ennui et la colère.
A qui me louer? Quelle bête faut-il adorer? Quelle sainte image attaque-t-on? Quels cœurs briserai-je? Quel mensonge dois-je tenir? – Dans quel sang marcher?
Plutôt, se garder de la justice. – La vie dure, l'abrutissement simple, – soulever, le poing desséché, le couvercle du cercueil, s'asseoir, s'étouffer. Ainsi, point de vieillesse ni de dangers: la terreur n'est pas française. (*Mauvais sang*, p. 96)

Ce passage – où les substantifs contribuent bien sûr au même effet que les infinitifs – est si caractéristique de la thématique et de la structure d'*Une Saison en enfer* qu'il mérite l'attention.

Le contexte qui devrait compléter les infinitifs se résume à deux «est», l'un impersonnel, l'autre négatif: la détermination n'est qu'apparente et se dérobe aussitôt. La référence au «je» de «mes dégoûts et mes trahisons» se dissout dans le même vague que les infinitifs. Associées au thème de la quête, suivent des expressions redoublées, triplées, accumulées comme s'il s'agissait d'une quête des mots. On passe de l'infinitif («à qui me louer?») au présent impersonnel puis au pronom «on» et enfin au «je». Mais il se dérobe aussi, soumis à l'interrogation, et disparaît dans

une nouvelle suite d'infinitifs («marcher», «se garder», «soulever», «s'asseoir», «s'étouffer»), de sorte que la quête formelle figure celle d'un moi qui se cherche ici en passant de l'agressivité (briser, attaquer, marcher dans le sang) à la violence contre soi-même (l'abrutissement, le cercueil, s'étouffer).

L'impératif, quant à lui, nous intéresse en ce qu'il est la seule forme semi-finie qui ne soit pas déterminée par les verbes du contexte. En effet, il est

Dépendant, non point d'un verbe «prépondérant», mais directement de la situation. Contexte linguistique et contexte situationnel sont foncièrement interchangeables. L'impératif est lié à la situation concrète de locution, dont se détachent au contraire le monde raconté, les visions prospectives et rétrospectives, et l'arrière-plan. Si l'énoncé reste clair et univoque, c'est grâce à l'interaction entre l'impératif et la situation concrète⁸.

Mais que savons-nous de la «situation concrète» d'*Une Saison en enfer*? Rien, et l'impératif contribue ainsi à maintenir l'indétermination⁹. Qui plus est, sur les trente impératifs du texte, quatorze sont à la première personne du pluriel. Or, nous savons combien cette personne est vague dans la langue moderne, puisqu'elle est de plus en plus souvent remplacée par «on». A quelle réalité renvoie donc une expression comme:

Recevons tous les influx de vigueur et de tendresse réelle.
(*Adieu*, p. 117)

ou

Reprenons les chemins d'ici, chargé de mon vice
(*Mauvais sang*, p. 96)

où le déictique «ici» renforce l'effet de la question?

La seule «réalité» de référence ne serait-elle pas l'œuvre elle-même?

⁸ Harald WEINRICH, *op. cit.*, p. 287.

⁹ L'impératif est particulièrement fréquent dans *Nuit de l'enfer*: «Voyez», «Va», «Tais-toi», «Venez», «soyons», «Ecoutez», «Fiez-vous», «venez», «pensons», «faisons», «cachez-moi», auxquels on peut ajouter les subjonctifs «Trois fois béni soit», «que je tombe», «Qu'on n'approche pas».

Liste des verbes à la première personne du pluriel de l'impératif

Jadis [...]: –

Mauvais sang

Reprenons les chemins d'ici, chargé de mn̄n vice (p. 96)

Allons! La marche, le fardeau, le désert (p. 96)

Apprécions sans vertige l'étendue de mon innocence. (p. 98)

Nuit de l'enfer

soyons avare comme la mer. (p. 100)

– Et pensons à moi. (p. 101)

Bah! faisons toutes les grimaces imaginables. (p. 101)

Délires I

Écoutons la confession d'un compagnon d'enfer (p. 102)

«Enfin, faisons cette confidence [...]» (p. 102)

Délires II: –

L'Impossible: –

L'Eclair

Allons! feignons, fainéantons (p. 114)

Matin

Esclaves, ne maudissons pas la vie. (p. 115)

Adieu

Et allons. (p. 116)

Recevons tous les influx de vigueur et de tendresse réelle. (p. 117)

Chiffres comparatifs:

Impératif, total: 30

1^{re} personne du pluriel, total: 37

Impératif, 1^{re} personne du pluriel: 14

Les temps du passé

Le passé simple, avec les temps qui lui sont corollaires (imparfait et plus-que-parfait), signale que l'on se trouve dans un passé révolu, celui du récit.

Le passé composé, en mettant l'accent sur les conséquences présentes d'une action passée, implique toujours la présence d'un narrateur et d'un temps de l'énonciation, puisqu'il fait le lien entre «alors» et «maintenant». Il équivaut parfois pratiquement à un présent:

Oh! la science! On a tout repris. Pour le corps et pour l'âme, – le viatique, – on a la médecine et la philosophie (*Mauvais sang*, p. 95)

(«on a repris» et «on a» sont sur le même plan)

Par quel crime, par quelle erreur, ai-je mérité ma faiblesse actuelle? (*Matin*, p. 115)

(le passé composé et le mot «actuelle» sont associés).

Si le passé composé renvoie à la même époque que le passé simple, dans un style apparemment plus familier, c'est en le «mesurant» à partir du temps de l'écriture:

– mais oui, j'ai été bien sérieuse jadis, et je ne suis pas née pour devenir squelette!... (*Délires I*, p. 103)

La comparaison des deux passages suivants montrera bien la différence d'aspect entre les deux temps du passé, même lorsqu'ils renvoient à une époque identique:

J'inventai la couleur des voyelles! [...] Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. (*Délires II*, p. 106)

J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames. J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs sumaturels. Eh bien! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs! (*Adieu*, p. 116)

Dans l'ensemble de l'œuvre, les verbes au passé simple sont les suivants:

Jadis [...]

Je parvins à faire s'évanouir dans mon esprit toute l'espérance humaine. (p. 93)

[...] le démon qui me couronna de si aimables pavots. (p. 93)

Mauvais sang

Ma race ne se souleva jamais que pour piller (p. 94)

Nuit de l'enfer

La lanterne nous le montra debout (p. 101)

Má vie ne fut que folies douces (p. 101)

Délires I

«Jamais un homme n'eut pareil vœu». (p. 104)

«Tristement dépitée, je lui dis quelquefois» (p. 104) (passé simple?)

Délires II

J'inventai la couleur des voyelles! (p. 106)

Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne (p. 106)

je me flattai d'inventer un verbe poétique [...] (p. 106)

Ce fut d'abord une étude. (p. 106)

Je m'habituai à l'hallucination simple (p. 108)

j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots! (p. 108)

Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit. (p. 108)

J'aimai le désert (p. 109)

j'écartai du ciel l'azur (p. 110)

je vécus, étincelle d'or de la lumière *nature*. (p. 110)

Je devins un opéra fabuleux (p. 110)

je vis que tous les êtres ont une fatalité de bonheur (p. 110)

je causai tout haut avec un moment d'une de leurs autres vies. (p. 111)

Ma santé fut menacée. (p. 111)

Je dus voyager (p. 111)

*L'Impossible: -**L'Eclair: -**Matin*

N'eus-je pas *une fois* une jeunesse aimable (p. 115)

celui dont le fils de l'homme ouvrit les portes. (p. 115)

Adieu: -

Au sujet de l'imparfait et du passé composé, nous ne retiendrons que deux points de l'analyse de Weinrich:

- tout d'abord que l'imparfait a pour fonction de constituer une toile de fond sur laquelle se détachent les temps exprimant la succession des actions. Le français ne dispose que de ce temps pour opérer une mise en relief. Il constitue donc aussi souvent l'arrière-plan du récit au présent;
- la suite des actions qui figurent au premier plan est au passé simple ou, de plus en plus souvent depuis deux siècles, au présent. En effet, le passé composé ne peut que rarement le remplacer car il lui est impossible d'exprimer une succession d'actions uniques, ponctuelles¹⁰. En revanche, les auteurs modernes emploient volontiers le passé composé comme forme poétique:

dans la littérature proprement dite, par exemple dans la poésie lyrique, le passé composé se trouve aussi, comme temps de la parole responsable. La littérature moderne est attirée par ces sortes de comptes rendus lyriques comme en témoigne, parmi d'autres, ce poème en prose d'Eluard¹¹.

Dans *Une Saison en enfer*, l'imparfait et le passé composé – assez fréquents par rapport au passé simple – contribuent au même effet: dresser une toile de fond, un décor, où ne viennent pourtant pas se succéder des événements, mais où se prononce une sorte de discours atemporel et peut-être anonyme à force d'être personnel:

Encore tout enfant, j'admirais le forçat intraitable sur qui se referme toujours le baigne; je visitais les auberges et les garnis qu'il aurait sacrés par son séjour; je voyais *avec son idée* le ciel bleu et le travail fleuri de la campagne; je flairais sa fatalité dans les villes. Il avait plus de force qu'un saint, plus de bon sens qu'un voyageur – et lui, lui seul! pour témoin de sa gloire et de sa raison.

Sur les routes, par les nuits d'hiver, sans gîte, sans habits, sans pain, une voix étreignait mon cœur gelé: «Faiblesse ou force: te voilà, c'est la force. Tu ne sais ni où tu vas, ni pourquoi tu vas, entre partout, réponds à tout. On ne te tuera pas plus que si tu étais cadavre.» (*Mauvais sang*, p. 96-97)

¹⁰ Pour le rendre apte à remplir cette fonction, Camus, dans *L'Étranger*, a dû recourir à une quantité d'adverbes de temps, ou à certains artifices analysés par Weinrich. Ce n'est qu'à ce prix que le passé composé peut devenir un temps narratif.

¹¹ Harald WEINRICH, *op. cit.*, p. 92. Le poème en question figure dans: Paul Eluard, *Choix de poèmes*, Paris, Gallimard, 1954, p. 129 sq.

Le théâtre construit, le décor planté, on ne représente pas la pièce, mais on la commente. Car le passé composé est bien aussi un temps du commentaire. Il a, en plus, comme nous l'avons vu, la propriété de lier fortement le présent au passé et d'envisager les faits non pas en eux-mêmes, mais dans leurs conséquences actuelles:

J'ai reçu au cœur le coup de la grâce. Ah! je ne l'avais pas prévu!
Je n'ai point fait le mal. Les jours vont m'être légers, le repentir me sera épargné. (*Mauvais sang*, p. 98)

J'ai avalé une fameuse gorgée de poison. – Trois fois béni soit le conseil qui m'est arrivé! – Les entrailles me brûlent. (*Nuit de l'enfer*, p. 99–100)

Par quel crime, par quelle erreur, ai-je mérité ma faiblesse actuelle? (*Matin*, p. 115)

Le passé composé et l'imparfait ont donc l'un et l'autre pour effet de priver le lecteur du récit qu'il attend depuis l'introduction et qui sans cesse se dérobe, le frustrant de la représentation à laquelle on le prépare, ou lui faisant comprendre qu'elle a déjà eu lieu par le commentaire... à moins qu'elle ne soit annoncée pour une date non précisée:

je quitte l'Europe. L'air marin brûlera mes poumons; les climats perdus me tanneront. (*Mauvais sang*, p. 95–96)

Les transitions temporelles

C'est cependant moins l'emploi des temps en lui-même que leur succession dans le texte qui fait difficulté. Nous nous aiderons ici aussi de l'analyse de Weinrich. Si l'on admet comme lui que toute forme verbale comporte trois dimensions, le passage d'une forme à l'autre pourra modifier une, deux ou aucune de ces trois composantes. Il n'est pas possible, en français, que les trois soient affectées puisque la mise en relief (perspective de locution) n'existe que dans le récit (attitude de locution). Dans le cas où deux mêmes temps se suivent, on parlera de transition homogène; autrement, de transition hétérogène. Cette hétérogénéité sera du premier ou du second degré selon qu'une ou que deux dimensions changeront.

Il serait fastidieux de décrire ces transitions dans toute *Une Saison en enfer*, c'est pourquoi nous nous bornerons à examiner les parties suivantes: *Nuit de l'enfer*, parce que cette partie appartient entièrement à l'univers du discours, *Délires I*, parce qu'elle comporte une singularité dans ce domaine, et *Délires II* qui représente le récit.

	<i>Nuit de l'enfer</i>	<i>Délires I</i>	<i>Délires II</i>
<i>Total des transitions</i>	<u>97</u>	<u>192</u>	<u>63</u>
<i>Transitions homogènes</i>			
Indicatif présent – indicatif présent	67	55	5
Indicatif imparfait – indicatif imparfait	–	30	15
Passé simple – passé simple	–	–	4
Passé composé – passé composé	2	2	–
Conditionnel – conditionnel	–	2	–
Futur – futur	–	11	–
	69	100	24
<i>Transitions hétérogènes du 1^{er} degré</i>			
Indicatif présent – imparfait	6	15	7
Indicatif présent – futur	4	17	–
Indicatif présent – passé composé	7	16	3
Indicatif imparfait – passé simple	1	2	15
Indicatif imparfait – conditionnel	–	9	2
Indicatif imparfait – plus-que-parfait	–	1	2
Passé composé – passé simple	–	–	1
Futur – conditionnel	1	1	–
	19	61	30
<i>Transitions hétérogènes du 2^e degré</i>			
Indicatif présent – passé simple	2	–	6
Indicatif présent – conditionnel	5	12	1
Indicatif présent – plus-que-parfait	2	–	–
Indicatif imparfait – futur	–	3	–
Indicatif imparfait – passé composé	–	7	1
Passé composé – futur	–	7	–
Passé composé – plus-que-parfait	–	1	–
Passé composé – conditionnel	–	1	1
	9	31	9
(Les formes semi-finies sont exclues du relevé.)			

Dans ce tableau, on remarquera l'impressionnante variété des transitions temporelles de *Délires I*. L'insertion des discours directs ne l'explique que dans une petite mesure car le texte dans lequel ils figurent est déjà un discours, ce qui devrait laisser l'attitude de locution inchangée; de toute manière, cette particularité rendrait compte de la fréquence des transitions hétérogènes, et non de leur variété. Le recours au

discours direct n'est d'ailleurs rien d'autre qu'un procédé stylistique auquel l'auteur recourt délibérément: les écarts qu'il implique sont donc intentionnels.

Comme les chiffres du tableau se rapportent à des textes de longueur différente, il est nécessaire de les convertir en pourcentages pour les comparer:

	Transitions homogènes	Transitions hétérogènes	
		1 ^{er} degré	2 ^e degré
<i>Nuit de l'enfer</i>	70%	20%	10%
<i>Délires I</i>	52%	31,5%	16,5%
<i>Délires II</i>	38%	47,5%	14,5%

(Nous arrondissons au ½%.)

La remarquable proportion des transitions hétérogènes – dans les *Délires* surtout – devient significative lorsqu'on la confronte à ce commentaire de Weinrich au sujet d'un récit oral qu'il transcrit:

Evidemment, on peut dire que cette histoire est «mal racontée». La consécution temporelle, en particulier, donne une impression chaotique, ce qui se traduit, en termes techniques, par le nombre assez faible de transitions homogènes, 48, contre 66 hétérogènes. Or, nous savons que *la prédominance relative des transitions homogènes est l'une des conditions de la textualité*¹².

Délires I et *Nuit de l'enfer* n'ont pas, il est vrai, de caractère narratif. Mais il en va autrement de *Délires II*, où les temps du récit prédominent nettement (46, contre 22 commentatifs).

La terminologie de Weinrich devient très intéressante pour nous lorsqu'il qualifie les transitions hétérogènes du 2^e degré de «métaphores temporelles»:

Cette désignation voudrait faire apparaître que, dans une théorie générale de la linguistique textuelle, les transitions temporelles, sous leurs différentes espèces, ne sont pas à traiter comme phénomène isolé.

¹² Harald WEINRICH, *op. cit.*, p. 304. C'est nous qui soulignons.

Qu'est-ce en effet qu'une métaphore? La notion, d'ordinaire ressortit à la sémantique, non à la syntaxe. Mais dans notre conception linguistique, aucune frontière ne court entre ces deux domaines. Tout autant que les lexèmes, les morphèmes ont une signification, qui est seulement d'un autre ordre et répond à d'autres fonctions textuelles [...] un signe ne peut jamais former métaphore à lui seul; il en faut au moins deux (lexèmes ou morphèmes). Toute métaphore suppose donc la notion de texte (au moins minimal). Elle se définit alors comme signe linguistique pris dans un contexte inattendu, surprenant, *contre-déterminant* et tout autant, de notre actuel point de vue, comme signe pris dans une transition hétérogène inattendue. Car la définition vaut aussi bien pour les métaphores lexicales (les «figures» de la sémantique et de la théorie littéraire) que pour celles qui, comme les transitions d'ordre temporel, jouent sur des morphèmes. En d'autres termes, la métaphore n'est qu'un cas particulier des transitions de signe à signe¹³.

Notons que les métaphores temporelles sont surtout fréquentes dans les deux parties où l'écart lexical est peu important, de sorte qu'on les lit le plus souvent littéralement, sans s'apercevoir immédiatement de l'atteinte à la textualité. La métaphore n'en est pourtant pas absente, mais l'écart qu'elle détermine étant du domaine syntaxique, il n'incite pas à allégoriser le texte. Il subsiste néanmoins, altérant sa lisibilité de manière plus insidieuse que s'il se joignait à l'écart sémantique.

¹³ *Ibid.*, p. 226.

CHAPITRE VI

MONDE COMMENTÉ ET RÉFLEXIVITÉ

A) *Fonctionnement du commentaire dans Une Saison en enfer*

Précisons tout d'abord que les faits commentés n'ont ni plus ni moins de chance d'être historiquement vrais que les faits racontés. De même, ni l'un ni l'autre plan n'exclut la métaphore:

Les temps n'ont rien à voir avec la vérité, ils ne décident pas si un récit est vrai et passé ou faux et non-passé. La frontière entre poésie et vérité ne se confond pas avec celle entre monde raconté et monde commenté. Le monde commenté a sa vérité (le contraire en sont l'erreur et le mensonge) et le monde raconté a la sienne (le contraire en est la fiction). De même, l'un et l'autre ont leur poésie: pour le premier, c'est le lyrisme et le drame, pour le second l'épopée¹.

Il n'en reste pas moins que le commentaire implique des faits; que ceux-ci soient réels ou fictifs, ils doivent être connus du destinataire ou lui être exposés par un récit qui les rapporte ou les invente. Or, même dans ses passages narratifs, *Une Saison en enfer* ne donne à connaître au lecteur que bien peu de faits biographiques, et presque par accident: le narrateur s'est récemment «trouvé sur le point de faire le dernier *couac!*» (mais encore?); c'est peut-être à cette occasion qu'il a été sur un lit d'hôpital (notons que ce bref renseignement événementiel ne vaut pas une phrase: dans le prologue comme dans *L'Eclair*, il fait partie d'un complément circonstanciel). Auparavant, il a vécu une aventure esthétique et démiurgique qui a failli se terminer très mal: l'Alchimie du verbe. Mais même dans cette partie narrative – la seule –, la place de l'événement est dérisoire: le narrateur a étudié, est resté oisif, s'est désorganisé l'esprit et les sens, est tombé gravement malade, a dû voyager. Cette aventure a probablement succédé à une enfance errante et

¹ Harald WEINRICH, *op. cit.*, p. 103–104.

solitaire, qui n'est d'ailleurs pas racontée, mais déduite d'un passage descriptif:

Encore tout enfant, j'admirais le forçat intraitable sur qui se referme toujours le baigne [...] (*Mauvais sang*, p. 96)

Tout le reste de l'œuvre appartient pratiquement au commentaire. Il en existe de trois types:

1. le commentaire de faits non narrés
2. le commentaire, immédiat ou à distance, d'un fait narré
3. le commentaire, immédiat ou à distance, d'un autre commentaire.

1. Le commentaire de faits non narrés

Le commentaire n'ayant pas pour fonction de rapporter directement des faits, ceux-ci sont entrevus, supposés. Le début de la troisième section de *Mauvais Sang*, par exemple,

Le sang païen revient! L'Esprit est proche, pourquoi Christ ne m'aide-t-il pas

paraît commenter une impossible tentative de conversion qui peut difficilement se rapporter à l'événement «Les blancs débarquent», situé deux pages plus loin. Mais il semble entendu que ces faits sont connus, et le lecteur finit d'ailleurs par le croire. De même, une phrase comme:

Oui, l'heure nouvelle est au moins très sévère. (*Adieu*, p. 116)

peut commenter l'accession du héros à un stade de sa vie spirituelle qui n'a pas été restituée en tant que fait.

Du même type sont les commentaires au discours direct: il ne nous est pas raconté que le damné est soumis à une entreprise de tentation par Satan, on le déduit de l'interpellation:

Satan, farceur, tu veux me dissoudre, avec tes charmes. (*Nuit de l'enfer*, p. 101)

On suppose qu'une scène, qu'une situation motive l'accusation:

Vous êtes de faux oègres, vous maniaques, féroces, avarés. (*Mauvais sang*, p. 97)

empereur, vieille démangeaison, tu es nègre (*Ibid.*)

mais cette scène a été jouée ailleurs, sans nous. Il semble, de plus, que les faits auxquels le commentaire se rapporte soient évoqués sans ordre, qu'aucun lien ne les unisse: même fictivement, ils paraissent ne pas exister...

2. Le commentaire, immédiat ou à distance, d'un fait narré

Lorsque le commentaire suit immédiatement, il est souvent modal, chargé d'exprimer l'ironie, l'attendrissement, le regret ou en tout cas la distanciation du narrateur. Il est bref, parfois signalé par un tiret et sans verbe:

- Quel siècle à mains! (*Mauvais sang*, p. 94)
- suis-je bête! (*Mauvais sang*, p. 96)
- Il en veut, mon esprit! (*L'Impossible*, p. 113)
- trop de chance! (*Matin*, p. 115)

Nous ne citons ici que des exemples exclamatifs, les plus nets. Mais la liste serait longue.

Cette manière d'entrecouper l'exposé, le tableau, le récit, le discours de commentaires ou d'apartés «connectant» le lecteur sur le temps et le lieu de l'écriture – comme une autre station émettrice vient troubler l'audition d'un programme radiophonique – se trouve aussi dans la correspondance. La plus célèbre des deux lettres dites «du voyant» (qui traite déjà, d'ailleurs, de l'opposition objectif/subjectif) nous en fournit un exemple. Une note comme:

- La suite à six minutes –

ou l'avertissement:

- Ici, j'intercale un second psaume *hors du texte*: veuillez tendre une oreille complaisante, – et tout le monde sera charmé. – J'ai l'archet en main, je commence²

sont entièrement dans le temps de l'écriture: l'impératif, le présent ponctuel, l'auto-ironie et même le commentaire à l'intérieur du commentaire («et tout le monde sera charmé»), tout y est, tout ce qu'on retrouve dans les apartés de *Délires II* ou dans des jugements (personnels ou impersonnels) comme:

- ça passe vite! – (*L'Impossible*, p. 112)
- Comme Jeanne d'Arc! – (*Mauvais sang*, p. 97)
- suis-je bête! (*Mauvais sang*, p. 96)
- Et je m'en aperçois seulement! (*L'Impossible*, p. 112)

et surtout dans la conclusion de *Délires I*:

- Drôle de ménage! (p. 106)

² O.C., p. 251.

Ainsi, ces interventions sont plus particulières à l'auteur qu'à l'œuvre. Elles témoignent d'une distance constamment maintenue à l'égard de ce qu'il écrit et sont comme une affirmation de lucidité, de conscience, de volonté de ne pas être dupe de lui-même et d'échapper au jugement du lecteur en l'anticipant. Les faits narrés sont parfois commentés à distance, comme c'est le cas d'un passage de *Délires II*, qui trouve son écho dans *Adieu*:

<i>Adieu</i>	<i>Délires II</i>
J'ai essayé d'inventer [...] de nouvelles langues.	je me flattai d'inventer un verbe poétique [...]
moi qui me suis dit mage ou ange	j'expliquai mes sophismes magiques
J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels.	Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit.
dispensé de toute morale	La morale est la faiblesse de la cervelle.

Notons que ce genre de commentaire différé rend compte, en partie du moins, des redondances, des retours d'un même thème sous un autre aspect, indépendant de la chronologie et dont nous avons parlé à propos du journal intime.

3. Le commentaire, immédiat ou à distance, d'un autre commentaire

Le dernier des exemples de la liste précédente fait déjà partie de ce troisième type: «la morale est la faiblesse de la cervelle» est une opinion du narrateur. Les termes d'*Adieu* commentent donc déjà un commentaire, comme dans *Nuit de l'enfer*, où la constatation:

– La théologie est sérieuse, l'enfer est certainement *en bas*

est à son tour commentée par:

– et le ciel en haut.

Répété et à distance, le procédé peut aboutir à une sorte de commentaire en cascade à partir de la première mention d'un fait:

Encore tout enfant, j'admirais le forçat [...] Il avait plus de force qu'un saint, plus de bon sens qu'un voyageur – et lui, lui seul! pour témoin de sa gloire et de sa raison. Sur les routes, par des nuits d'hiver, sans gîte, sans habits, sans pain (*Mauvais sang*, p. 96–97)

évoque une situation commentée dans *L'Impossible*:

Ah! cette vie de mon enfance, la grande route par tous les temps, sobre surnaturellement, plus désintéressé que le meilleur des mendiants, fier de n'avoir ni pays, ni amis, quelle sottise c'était.

commentaire à son tour commenté par

– Et je m'en aperçois seulement! (p. 112)

et dont on trouve encore dans *Adieu* un rappel affaibli et elliptique:

Ah! les haillons pourris, le pain trempé de pluie, (p.116)

Ici, l'enfance vagabonde est rapportée la première fois comme un fait biographique; les résurgences du thème le rappellent et le complétant, sans faire obstacle à la compréhension.

Il n'en est pas de même lorsque la première apparition est déjà une opinion, et qu'elle se répète en se contredisant. C'est le cas, entre autres, lorsque le narrateur s'exprime au sujet de la science, du progrès, de la modernité:

La science, la nouvelle noblesse! Le progrès. Le monde marche! Pourquoi ne tournerait-il pas? (*Mauvais sang*, p. 95)

est ironique et semble nier la valeur du progrès. Plus loin, il n'est plus reproché à la science que de manquer de rapidité:

Ah! la science ne va pas assez vite pour nous! (*L'Impossible*, p. 113)

[...] et la science est trop lente. (*L'Eclair*, p. 114)

Le narrateur conclut pourtant en faveur de la modernité:

Il faut être absolument moderne. (*Adieu*, p. 116)

Ce qui étonne après la question:

Pourquoi un monde moderne, si de pareils poisons s'inventent!
(*L'Impossible*, p. 113)

Ainsi, les parois de cette œuvre close se renvoient, à intervalles plus ou moins longs, l'écho des pensées du narrateur, ses traits de caractère et ses opinions, parfois contradictoires, de sorte que cet être et sa vie se cachent sous le texte et ne se pressentent qu'indirectement.

Commentaire et économie du texte

La composante commentative détermine deux ressorts du fonctionnement du texte, qui agissent parfois simultanément. Le premier laisse supposer un sens caché sous celui qui se dérobe: l'œuvre mime une autobiographie, mais cette imitation masque un autre sens que celui de l'histoire d'une vie. Les signaux du genre sont là, mais faussés; les critères de contenu propres au journal intime sont, en gros, satisfaits, mais le pacte autobiographique n'est pas signé. L'étiquette ne correspond pas au

contenu. Cette façon d'escamoter la matière annoncée est aussi celle des passages narratifs dont le sens, apparemment littéral, crée l'attente de faits, d'événements, qui ne viennent pas. S'ils ont eu lieu, c'est à notre insu, bien qu'on en parle ici comme d'une chose entendue. A y regarder de plus près, la langue littérale de ces épisodes narratifs est truffée d'effets de style où l'écart est maximal, mais sans images. Ils passent donc souvent inaperçus puisque nous avons vu qu'au-delà d'un certain éloignement entre le signifié sous-entendu et celui des mots utilisés, la figure ne peut plus se lire que littéralement:

Oh! le moucheron enivré à la pissotière de l'auberge, amoureux de la bourrache, et que dissout un rayon! (*Délires II*, p. 109)

Que de malices dans l'attention dans la campagne... Satan, Ferdinand, court avec les graines sauvages... (*Nuit de l'enfer*, p. 101)

Et pourtant les cadavres des méchants et des fainéants tombent sur le cœur des autres (*L'Eclair*, p. 114)

— loin des gens qui meurent sur les saisons. (*Adieu*, p. 116)

Lorsque ces mots étrangers les uns aux autres imposent leur sens propre, la substance signifiante du discours glisse hors du monde rationnel et devient insaisissable pour qui s'attendait à une évolution logique des idées. On cesse alors de croire que les situations, les faits, le locuteur existent, bien que cachés. Le texte fonctionne ici selon un autre principe, celui de la non-référence; l'œuvre se tisse sur le vide, se prend pour thème, se redit et se contredit. Ce ressort est déjà celui des commentaires en cascade et du discours dont les indicateurs ne renvoient à aucune situation extérieure réelle; il doit être examiné de plus près.

B) *Le principe de la non-référence*

En ce qui concerne les contradictions du texte, on pourra dire, selon le premier mode de lecture, que le jugement du narrateur évolue et se modifie, pour une raison non révélée. Entre l'interrogation incrédule de *L'Impossible*:

Pourquoi un monde moderne, si de pareils poisons s'inventent!

et le credo d'*Adieu*:

Il faut être absolument moderne.

a pu intervenir une conversion au progrès que le texte n'explicité pas. De même, entre l'orgueil désabusé de

— Et dire que je tiens la vérité, que je vois la justice (*Nuit de l'enfer*, p. 100)

et l'acceptation plus humble

la vision de la justice est le plaisir de Dieu seul. (*Adieu*, p. 117)

le locuteur a pu être atteint par la grâce. Mais on se souvient alors qu'au début de l'œuvre, le narrateur, converti, proclamait sa foi :

Ce ne sont plus des promesses d'enfance. Ni l'espoir d'échapper à la vieillesse et à la mort. Dieu fait ma force, et je loue Dieu. (*Mauvais sang*, p. 98)

ce qui ne l'empêchait pas, plus loin, de tourner le christianisme en ridicule en parodiant l'évangile (*Nuit de l'enfer*), puis en constatant :

M. Prudhomme est né avec le Christ. (*L'Impossible*, p. 113)

Ses propos sur la foi et le christianisme ne peuvent plus être déchiffrés comme un reflet de son opinion. La religion devient un motif récurrent, une constellation de mots qui réapparaît au fil du texte avec des variations de ton, de modalité, de point de vue : on est dans le domaine de la non-référence. Il ne sert à rien de regrouper les passages qui traitent d'un même thème pour en dégager le sens : le locuteur fait une confidence

quitte à la répéter vingt autres fois, – aussi morne, aussi insignifiante ! (*Délires I*, p. 102)

et le fait de *redire* compte peut-être plus que ce qu'on dit. Plus que le retour d'une idée, certaines reprises sont d'ailleurs des variations dans l'association des mots :

– Je suis assis, lépreux,
sur les pots cassés et les
orties, au pied d'un mur
rongé par le soleil.
(*Mauvais sang*, p. 95)

Je me revois la peau rongée
par la boue et la peste³
(*Adieu*, p. 116)

Ici, la boue rappelle le mur, le participe passé «rongé» suivi du complément d'agent se rapporte cette fois au sujet, le pouvoir corrosif de la peste remplaçant celui du soleil. Nous n'avons plus affaire à un commentaire, mais à une modulation sonore et grammaticale où le signifié des mots n'a plus guère d'importance.

C'est donc au même principe de la non-référence que nous attribuons les jeux formels qui parsèment le texte et parfois anéantissent le sens. *L'Impossible*, par exemple, s'annonce comme un texte explicatif. Il

³ Précisons que, selon le contexte, la première citation n'est pas un fait, mais déjà un souvenir.

peut d'ailleurs se déchiffrer comme tel, en partie. Mais le sérieux de l'explication est déjà mis en doute par l'esquisse d'anaphore assez drôle:

[...] je m'évade!
Je m'évade!
Je m'explique. (p. 112)

Puis, après un «exposé» hermétique, parsemé d'interrogations et d'exclamations, le narrateur commente avec ironie:

Bon! voici que mon esprit veut absolument se charger de tous les développements cruels qu'a subis l'esprit depuis la fin de l'Orient... Il en veut, mon esprit! (p. 113)

où le jeu sur «l'esprit» et «mon esprit» se prolonge dans l'assonance «sont finis» («... Mes deux sous de raison sont finis!»). Le développement semble alors guidé par le son des mots plus que par leur sens:

faire : taire
voulais : envoyais
art : pillards
inventeurs : ardeur
sagesse première : paresse grossière

Après l'ironie, ce jeu de rimes et d'assonances entame sérieusement le crédit qu'on pouvait accorder à l'explication. Le narrateur continue d'ailleurs à assister, amusé, à ses «divagations spirituelles»: comme les autres êtres humains, mais dans un sens un peu différent, il «se joue», il met en scène son esprit et interpelle la vedette de ce «show»:

Mon esprit, prends garde. (p. 113)

Il l'encourage:

Exerce-toi! (p. 113)

pour constater enfin que son esprit dort, ce qui porte un dernier coup au sens de son explication.

Cela ne prouve pas, répétons-le encore, l'inanité des propos du locuteur: le texte a une cohérence thématique qui fonde la recherche d'un sens; l'intérêt de cette écriture nous semble précisément être la présence simultanée ou presque des deux modes de lecture possibles. Notre but est seulement de montrer l'existence d'une trame non référentielle, visible, entre autres, lorsque le texte s'enferme dans le cadre de sa propre énonciation en commentant son écriture. Mais même aux points où cette trame affleure, l'interprétation sémantique est motivée. Au début de

Mauvais sang, par exemple, quand le narrateur énumère les vices qu'il a hérités de sa race, il s'arrête pour commenter :

– magnifique, la luxure (*Mauvais sang*, p. 94)

remarque dont le potentiel expressif a été mis en évidence par Albert Henry⁴. Il est possible que l'exclamation soit causée par la beauté sonore du mot, que le scripteur s'étonne de sa trouvaille, mais il reste que, dans le contexte, l'admiration pour l'esthétique d'un vice se justifie.

Le jeu de mots est plus net dans l'exemple suivant, tiré de *Nuit de l'enfer* :

– La théologie est sérieuse, l'enfer est certainement *en bas* – et le ciel en haut. – (p. 101)

La théologie est ici beaucoup moins sérieuse que l'étymologie, puisque «enfer» vient du latin ecclésiastique *infernum*, «lieu d'*en bas*».

A la fin de cette même partie, c'est le mot «vers» qui donne probablement lieu à un jeu sur son double sens⁵ :

je m'en vais aux vers, horreur de l'horreur! (p. 101)

(rappelons que le narrateur est en train de brûler en enfer et non de pourrir dans un tombeau humide).

«Vers» pourrait fort bien être compris ici au sens prosodique et commenter les rimes internes et les assonances qui précèdent :

	enfer:	colère enfer enfer concert enfens
et qui suivent:	horreur:	horreur farceur
où l'on entend l'écho de:		erreurs malheur bonheur Seigneur, j'ai peur. Je meurs

Ces assonances soulignent bien sûr la lassitude qu'engendre le retour sans fin des jours et des nuits; elles sont donc aussi en accord avec «l'heure» qui sonne au clocher, lui-même image du temps cyclique et de la répétition.

⁴ Albert HENRY, *Etudes de syntaxe expressive*, PUF, 1960, p. 165 sq.

⁵ Il est possible qu'un tel jeu de mots apparaisse déjà dans la troisième des *Proses «évangéliques»*: «j'aurais pu voir tout ce que ce rayon seul éveillait de bourgeons et de cristaux, et de vers, dans ce reflet, pareil à un ange blanc couché sur le côté, tous les reflets infiniment pâles remuaient» (*O.C.*, p. 163). Il faut aussi rappeler que certaines phrases du prologue sont presque des vers.

Il n'en reste pas moins que ce «vers» à double sens ronge, comme dans un fruit, le tragique apparent de la situation. Il n'est pas impossible que le même jeu de mots se retrouve dans *Adieu*:

des vers plein les cheveux et les aisselles et encore de plus gros vers
dans le cœur (p. 116)

Ces jeux sur la forme ne sont évidemment pas constants. Ils indiquent néanmoins que Rimbaud prend ses distances à l'égard du sens. Sa volonté, son ambition de créer une langue universelle prouve bien que celle dont il dispose ne le satisfait pas. Peut-être parce que la forme, les sons ne suggèrent pas pour tous et nécessairement le même sens; peut-être, en d'autres termes, parce qu'il a eu l'intuition de ce qu'on appellera plus tard l'arbitraire du signe.

Sa méfiance à l'égard du sens de son discours, ou plutôt à l'égard de la possibilité de le communiquer, peut expliquer en partie son intérêt pour l'écriture en tant qu'acte et que forme. Mais prendre cette forme pour thème peut être dangereux et aboutir à écrire seulement qu'on écrit. *Une Saison en enfer* ne se situe bien sûr qu'au début de cette pente vers l'absurde: elle est simplement, çà et là, dans le lexique⁶, dans des passages localisés ou dans des commentaires assez abondants, une œuvre réflexive.

Le terme de réflexivité qualifie une situation linguistique de rétroaction où le message, retournant à l'émetteur, se nourrit de sa propre substance. Pierre Foulquié, dans son *Dictionnaire de la langue philosophique*, en donne la définition suivante: «retour de l'esprit (du récit) sur ses états et sur ses actes»⁷. Lucien Dällenbach rapproche justement ce type moderne d'écriture des théories des premiers romantiques allemands sur la poésie qui, selon Friedrich Schlegel, est réflexion sur le monde mais doit «élever perpétuellement cette réflexion à la puissance et la multiplier comme par une suite infinie de miroirs» ou encore «se représenter elle-même dans chacune de ses représentations et être partout simultanément poésie et poésie de la poésie»⁸.

⁶ A ce propos, il faut relever une fréquence particulièrement élevée de formes verbales réfléchies. Nous en avons dressé la liste qui figure en annexe, p. 119.

⁷ *Op. cit.*, Paris, PUF, 1969, p. 620.

⁸ Lucien DÄLLENBACH, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Le Seuil, 1977, p. 222. L'auteur traduit plusieurs passages de Friedrich Schlegel, «Athenäum Fragmente», *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, hsg. von H. Eichner, Zurich, Thomas-Verlag, 1967, p. 182 et 204.

Nous examinerons plus loin si le reflet peut également jouer un rôle au niveau de la structure; selon Margaret Davies, il en joue en tout cas un entre les différentes «voix» du texte, particulièrement entre l'Époux infernal et la Vierge folle. Cette dernière reproduit l'image de son compagnon, tantôt selon un principe de similitude, tantôt en l'inversant:

C'est toujours de la part du narrateur le jeu éblouissant des miroirs. Par cette pantomime déformant et déformée de la Vierge folle qui reflète le jeu de l'Époux infernal en en soulignant son côté mélodramatique, il crée une mise en abyme de ses propres difformités et notamment ici de son besoin et de l'amour divin et de l'amour terrestre. Dégoût de l'amour, révolte qui s'exprime par la violence et par la bestialité, élans vers la charité – ce sont les mêmes jalons qui ont été notés dans l'avant-propos et dans ce même ordre précisément. Il est clair que c'est la fonction de ce personnage de la Vierge folle de repasser à travers sa propre sensibilité tous les éléments qui ont contribué à une expérience partagée⁹.

Une œuvre qui parle d'elle-même est par définition close; aussi inscrivons-nous dans cette même optique de la non-référence et de l'autothématique l'impression de fermeture que donne *Une Saison en enfer*. Ce sentiment est peut-être dû à la présence d'un temps cyclique: le mot «saison» est dans le titre, le printemps dans le prologue, l'automne est évoqué au début d'*Adieu*. Le cycle annuel est moins oppressant que la succession sans fin des jours et des nuits: *Nuit de l'enfer*, comme nous venons de le voir, exprime combien cet éternel retour est lassant, mais même la saison en enfer passée, on retrouve cet ennui:

Du même désert, à la même nuit, toujours mes yeux las se réveillent à l'étoile d'argent, toujours, sans que s'émeuvent les Rois de la vie, le cœur, l'âme, l'esprit. (*Matin*, p. 115)

Pour Atle Kittang, la fermeture est due à des causes extérieures de nature sociologique, à «la clôture historique où le texte se trouve pris»¹⁰. Ce critique cite aussi Robert Klein:

Le livre n'est pas composé; il rappelle plutôt le vol d'une mouche dans une bouteille¹¹.

Le JE et la réflexivité

Le JE enfermé dans l'espace de cette œuvre, élaborée par lui et pour lui, est bien sûr intimement concerné par le reflet et la non-référence.

⁹ Margaret DAVIES, *op. cit.*, p. 63–64.

¹⁰ Atle KITTANG, *op. cit.*, p. 140.

¹¹ Robert KLEIN, «Pensée, confession, fiction», *Archivio di filosofia*, 2, p. 107.

Cela ne signifie pas que l'auteur se réfléchit dans le narrateur: ce truisme s'applique à n'importe quelle œuvre autobiographique, même non réflexive. A ce sujet, plus intéressante est la remarque de Margaret Davies: elle signifie que le JE d'*Une Saison en enfer* se dédouble en s'objectivant; semblables et antithétiques, séparés dans l'écrit mais émanant d'une source unique, les deux JE mettent en scène dans le texte l'effet de miroir qui sépare et unit l'auteur et le héros-narrateur.

Mais la propriété réflexive de ce texte clos a un autre effet: tentant d'énoncer quelque chose à son propos, le JE s'engue à tout moment dans l'acte d'énonciation qui devient son propos. Le danger qui le guette est de tomber dans le vide du «je dis que je dis», «j'écris que j'écris», c'est-à-dire d'être réduit au silence.

L'acte de dire devenant thème de l'œuvre, il n'est pas étonnant que les termes relatifs à la parole soient si abondants¹²:

injurier (p. 93)
 appeler (p. 93, 93)
 se récrier (p. 93)
 oracle (p. 95)
 dire (p. 95, 96, 100, 100, 103, 104, 104, 105, 105, 108, 116)
 paroles (p. 95)
 cris (p. 97, 98)
 crier (p. 100, 102, 114)
 chant (p. 101)
 prières (p. 101)
 parler (p. 102, 103, 105, 113, 116, 117)
 muette (p. 104)
 s'adresser (p. 105)
 s'expliquer (p. 105, 112)
 causer (p. 111)
 redire (p. 111)

Pour la langue écrite et la littérature, la liste est beaucoup plus modeste¹³ et se limite presque exclusivement à *Délires II*, ce qui ne surprend pas:

écrivain (p. 93)
 plume (p. 94)
 écrire (p. 106)
 poésie (p. 106)
 livres (p. 105, 106, 106)
 littérature (p. 106)
 romans (p. 106)
 poétique (p. 108)

¹² 35 occurrences en ce qui concerne la langue orale.

¹³ 10 occurrences.

Prisonnier de l'acte d'énonciation, le locuteur est hanté par la menace du silence. Impuissant à témoigner de l'existence d'un autre «moi» que le «moi» écrivant, il n'a en plus comme outils que des mots traîtres par essence:

Connais-je encore la nature? me connais-je? – *Plus de mots.*
(*Mauvais sang*, p. 97)

La difficulté à se dire devient si insurmontable et l'entreprise si torturante qu'il est tenté de se taire:

C'est la vision des nombres. Nous allons à l'*Esprit*. C'est très-certain, c'est oracle, ce que je dis. Je comprends, et ne sachant m'expliquer sans paroles païennes, je voudrais me taire. (*Mauvais sang*, p. 95)

Mais ce serait faire le jeu de l'ennemi: tout se ligue pour le réduire au silence: c'est en cela aussi que consiste sa damnation:

Tais-toi, mais tais-toi!... C'est la honte, le reproche, ici (*Nuit de l'enfer*, p. 100)

j'étouffe, je ne puis crier. C'est l'enfer, l'éternelle peine! (*Ibid.*)

Le narrateur ne reconnaît plus sa langue; et déjà, lorsqu'il évoquait sa vie dans les siècles antérieurs, il s'interrogeait sur son mode d'expression d'alors:

même, quelle langue parlais-je? (*Mauvais sang*, p. 95)

et il n'est pas impossible de donner un sens linguistique et non physique au mot «langue» dans l'expression:

Mais! qui a fait ma langue perfide tellement (*Mauvais sang*, p. 94)

Il est clair que le véritable enfer n'est pas celui dont il développe la métaphore. Dans *Matin* encore, il souligne sa difficulté ou son incapacité de s'exprimer:

Moi, je ne puis pas plus m'expliquer que le mendiant avec ses continuels *Pater* et *Ave Maria*. Je ne sais plus parler! (*Matin*, p. 115)

C'est qu'il n'y a qu'un enfer qui se prolonge au-delà de l'«ancien, celui dont le fils de l'homme ouvrit les portes», celui de Satan: c'est l'écriture de l'œuvre qui en parle. L'épreuve qui figure dans *Une Saison en enfer* est celle que constitue l'élaboration d'*Une Saison en enfer*. La référence du JE ne pouvant être, littéralement, un damné qui parle depuis l'enfer, il reste à sa place un vide que l'énonciation de l'œuvre cherche à cacher, si ce n'est à remplir.

Dans une seule section, le JE de l'auteur n'a pas besoin de s'écrire pour exister, de se créer par la quête verbale: *Délires II*, où les poèmes antérieurs qui entrecourent le texte attestent la réalité du JE de l'écrivain. Libéré de cette fonction, le texte peut ainsi être narratif. Mais ailleurs, la première personne est un rôle et on peut lui appliquer ce que Philippe Lejeune dit au sujet du discours théâtral:

Quand la Berma joue *Phèdre*, qui dit «je»? La situation théâtrale peut certes remplir la fonction de guillemets, signalant le caractère fictif de la personne qui dit «je». Mais ici, le vertige doit commencer à nous prendre, car l'idée effleure même le plus naïf, que ce n'est pas la personne qui définit le «je», mais peut-être le «je» la personne – c'est-à-dire qu'il n'y a de personne que dans le discours...¹⁴

Et c'est d'ailleurs ce qui rapproche la première personne dramatisée de celle de l'autobiographie, éclairée par la psychanalyse:

Si la psychanalyse apporte une aide précieuse au lecteur d'autobiographie, ce n'est point parce qu'elle explique l'individu à la lumière de son histoire et de son enfance, mais parce qu'elle saisit cette histoire dans son discours et qu'elle fait de l'énonciation le lieu de sa recherche¹⁵.

Mais n'est-ce pas aussi ce qu'enseigne la linguistique?

C'est dans et par le langage que l'individu se constitue comme *sujet*; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d'«ego»¹⁶.

C'est peut-être aussi ce qui fait d'*Une Saison en enfer* une œuvre au carrefour de l'autoportrait, du drame et du discours psychanalytique. Pour un auteur d'autobiographie classique, il n'y a pas de doute que son «moi» intégral préexiste à l'œuvre; celle-ci aura pour mission d'explorer son être, d'en transmettre une image fidèle ou de l'éclairer par son histoire. Ici, au contraire, l'œuvre part du néant et doit créer l'être pour le révéler. Il n'est donc pas étonnant qu'elle nous soit annoncée à la fois comme une autobiographie et son antithèse: l'énigme de l'auteur tient dans ces mots:

Je suis caché et je ne le suis pas. (*Nuit de l'enfer*, p. 102)

¹⁴ Philippe LEJEUNE, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁶ Emile BENVENISTE, *op. cit.*, p. 259.

La figure du reflet dans la structure

Puisque l'écriture en action et l'autobématique marquent *Une Saison en enfer* d'un filigrane dont nous tentons de saisir les contours, il serait aussi possible que la réflexivité joue un rôle dans l'organisation de l'œuvre et que la figure du miroir en sous-tende l'architecture. On pense immédiatement à la mise en abyme, qui est l'une des formes les mieux étudiées de l'écriture réflexive. C'est dans le *Journal* d'André Gide que l'on en trouve la première application à la littérature:

J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des *Ménines* de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans *Wilhelm Meister*, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans *La Chute de la maison Usher*, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans *La Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second «en abyme»¹⁷.

Lucien Dällenbach a consacré une longue étude à ce procédé auquel Gérard Genette s'était déjà référé dans *Figures III*. La définition du terme fonde une grande partie de la recherche du premier de ces critiques. Pour lui, la mise en abyme dépend essentiellement de deux critères:

Le premier, traditionnel [...], prescrit de reconnaître que c'est l'ensemble qui donne sens à chacun de ses segments et que l'on ne saurait par conséquent attribuer valeur réflexive à telle ou telle séquence à moins d'y être autorisé par la totalité du récit¹⁸.

Les exemples cités par Dällenbach au long de son étude manifestent une conception du récit assez large pour ne pas exclure *Une Saison en enfer*. L'auteur sort même du domaine purement littéraire lorsqu'il considère comme des mises en abyme de *A la recherche du temps perdu* le

¹⁷ André GIDE, *Journal 1889-1939*, «La Pléiade», Gallimard, 1948, p. 41.

¹⁸ Lucien DÄLLENBACH, *op. cit.*, p. 69-70.

septuor de Vinteuil ou la représentation du port de Craquetuit par Elstir. Passons à l'autre critère:

Le second, qui [...] est complémentaire, engage à ne pas pratiquer d'allégorèse réflexive sur des textes où la réflexivité ne se trouverait pas thématifiée et ne donnerait point la garantie d'une certaine systématité¹⁹.

En ce qui nous concerne, ce deuxième critère nous semble satisfait.

Mauvais sang mis en abyme?

S'il suffit donc de trouver un segment bien délimité du texte qui le reproduise dans son ensemble, *Mauvais sang* pourrait assez bien se prêter à cette définition: par sa forme d'abord, puisque cette partie se compose de huit sections et que, si l'on excepte l'introduction, il en est de même de l'œuvre; par sa thématique ensuite, qui se retrouve souvent ailleurs:

- les ancêtres barbares (dans *Délires I*)
- le mensonge et la paresse du narrateur (dans *Délires I*, *L'Eclair* et *Adieu*)
- le rejet du travail d'écrivain (dans *Délires II* et *Adieu*)
- le manque d'ancêtres historiques (dans *L'Impossible*)
- le manque de confiance dans la science (dans *L'Impossible* et *L'Eclair*)
- l'attrance et le rejet du christianisme (dans *Nuit de l'enfer*, *Délires II*, *L'Impossible*, *L'Eclair*, *Matin* et *Adieu*)
- le départ, la séparation et le voyage lointain (dans *Délires I*, *Délires II* et *Matin*)
- l'abrutissement et l'auto-agressivité (dans *Nuit de l'enfer*, *Délires I* et *Délires II*)
- l'enfance solitaire et vagabonde (dans *L'Impossible* et *Adieu*)
- les sentiments contradictoires de peur, de désir et de révolte envers la vie et la mort (dans *Nuit de l'enfer*, *Délires II*, *L'Eclair*, *Matin* et *Adieu*).

Ces correspondances sont trop nombreuses pour ne pas être significatives. A. Kittang y est aussi sensible qui note que *Mauvais sang* et *Nuit de l'enfer* forment une sorte de «miniature de l'enfer rimbaldien»²⁰. Dans cette existence d'un être étendue aux dimensions de l'humanité, dans cette vie individuelle projetée sur l'écran de l'histoire, il n'y a pas, à

¹⁹ *Ibid.*, p. 70.

²⁰ Atle KITTANG, *op. cit.*, p. 143.

proprement parler, multiplication du moi du narrateur, mais plutôt changement d'échelle. Ce «je» est celui de la race des gens qui n'ont pas nommément participé aux événements marquants de l'Occident mais qui, sans laisser de traces, ont fait son histoire. La vie du narrateur est le lieu où se réfléchit la biographie de toute une humanité et cette biographie, encadrée dans l'œuvre, réfléchit à son tour l'histoire personnelle du locuteur. Il s'agirait donc là de ce que Dällenbach appelle une mise en abyme généralisante:

[...] microcosmes de la fiction elles se surimposent, sémantiquement, au macrocosme qui les contient, le débordent et, d'une certaine manière, finissent par l'englober à son tour²¹.

Les parties finales mises en abyme?

Si l'on s'en tient aux critères très généraux de Dällenbach, il faut reconnaître que *Mauvais sang* n'est pas la seule partie de l'œuvre qui la réfléchisse dans son ensemble. Les deux dernières, en effet, reprennent ce qui précède en le résumant. Dans *Adieu*, d'abord, les «vieilles amours mensongères», les «couples menteurs» et «l'enfer des femmes» de la fin rappellent *Délires I*. Remontons dans le texte: «Point de cantiques [...] la vision de la justice est le plaisir de Dieu seul» évoque la problématique chrétienne qui parcourt *Mauvais sang*; «les sifflements de feu, les soupirs empestés» sont ceux de *Nuit de l'enfer*. Juste au-dessus se trouve le passage déjà cité qui reprend *Délires II* («moi qui me suis dit mage ou ange»); c'est enfin au tour de *L'Impossible* de renvoyer son écho, à travers «le pain trempé de pluie» et «les haillons pourris» qui pourraient être ceux de l'enfant vagabond.

Dans *Matin* ensuite: la fin de cette partie offre un net parallélisme avec celle de *Mauvais sang* 6:

Le chant des cieux, la marche des peuples! Esclaves, ne maudissons pas la vie. (*Matin*, p. 115)

Le chant raisonnable des anges s'élève du navire sauveur [...]
Le monde est bon. Je bénirai la vie. (*Mauvais sang*, p. 98)

Quant aux phrases:

Moi, je ne puis pas plus m'expliquer que le mendiant avec ses continuels *Pater* et *Ave Maria*. Je ne sais plus parler! (*Matin*, p. 115)

elles évoquent aussi bien *Délires II* que *L'Impossible*.

²¹ Lucien DÄLLENBACH, *op. cit.*, p. 81.

Toutefois, le texte de *Matin* nous prévient que l'histoire du séjour en enfer est quasi terminée: «je crois avoir fini la relation de mon enfer». Le point final est donc dès à présent annoncé. Il l'est d'ailleurs bien antérieurement puisque cette vie que le narrateur était censé nous restituer semble sur le point de s'achever dans *L'Eclair* («Ma vie est usée.»), peut-être sans espoir de prolongement («l'éternité serait-elle pas perdue pour nous!»). Dès lors, ne peut-on pas penser que le travail dont il est question dans cette partie est aussi celui de l'écrivain, l'œuvre qu'il élabore pour combler la vacuité de son être, «l'explosion qui éclaire [son] abîme de temps en temps»? L'effort d'expression, dont la réalisation est toujours en retard par rapport à la pensée, le rend impatient:

Je connais le travail; et la science est trop lente. (*L'Eclair*, p. 114)

Ce travail prend chez l'écrivain la forme d'un devoir d'écolier, qui est ici pratiquement terminé:

on se passera de moi. J'ai mon devoir, j'en serai fier à la façon de plusieurs, en le mettant de côté. (*Ibid.*)

On peut penser à «plusieurs autres auteurs» mais aussi à «plusieurs autres devoirs» déjà accomplis. Celui-ci s'achève en tout cas puisque *L'Impossible* n'était déjà qu'un épilogue, un regard rétrospectif sur l'œuvre et la vie, pour les juger:

Ah! cette vie de mon enfance, la grande route par tous les temps, sobre surnaturellement, plus désintéressé que le meilleur des mendiants, fier de n'avoir ni pays, ni amis, quelle sottise c'était. (*L'Impossible*, p. 112)

Et ici aussi viennent se refléter les parties antérieures: la caresse, les femmes, rappellent la Vierge folle; les soupirs du damné *Nuit de l'enfer*; le narrateur retrouve maintenant pour «deux sous» de la raison qu'il avait perdue dans *Délires II*. S'il s'évade, c'est peut-être de son texte qu'il va feindre d'expliquer par les lumières de son esprit. L'explication est sujette à caution puisqu'il s'aperçoit ensuite que son esprit dort... De toute manière «Par l'esprit on va à Dieu!», c'est-à-dire, s'il y a jeu de mots, à la dernière partie du texte!

L'œuvre qui s'annonçait longuement finit de même. Avait-elle commencé?

Le ton plus serein de la fin, où certains ont vu une conversion, ou un regain de confiance dans la solidarité humaine, ou encore l'apaisement d'une névrose, peut s'expliquer, dans notre optique, justement et seulement parce que c'est la fin. Si *Une Saison en enfer* retrace l'enfer que fut

son écriture, il est naturel que lorsque le point final s'annonce, les thèmes qui tissent son enveloppe soient envisagés d'une façon moins pessimiste.

La reprise, dans les parties finales, de la thématique antérieure, n'est pas imputable à la seule redondance: toute l'œuvre se tient au seuil de ces lignes bourrées d'allusions rétrospectives; l'aspect a changé, comme nous le montrions par la différence des temps verbaux entre *Délires II* et *Adieu*.

Nuit de l'enfer mise en abyme?

Une autre partie de l'œuvre encore peut être considérée comme un reflet: si la mise en abyme est une «projection sur l'axe syntagmatique d'un (équivalent) métaphorique»²², *Nuit de l'enfer* en est une, puisqu'elle ne fait que développer la métaphore infernale. En effet, on peut définir cette section comme l'affirmation répétée, variée, plus ou moins amplifiée, que le narrateur est en enfer:

C'est l'enfer, l'éternelle peine! Voyez comme le feu se relève!
 Et c'est encore la vie! – Si la damnation est éternelle!
 Je me crois en enfer, donc j'y suis. C'est l'exécution du catéchisme.
 – C'est la vie encore!
 C'est la honte, le reproche, ici
 C'est bien ce que j'ai toujours eu
 C'est le tombeau, je m'en vais aux vers
 C'est le feu qui se relève avec son damné. (*Nuit de l'enfer*, p. 100–102)

On notera que la forme «c'est» n'introduit pas une explication, une «traduction» de l'image infernale: elle se contente de répéter une affirmation, sur le mode de la juxtaposition plus que selon une progression. A force de redire l'existence de l'enfer, sa réalité, son sens littéral, l'auteur semble viser à l'usure de la métaphore.

Ces définitions alternent avec le discours personnel du damné, qui dit son supplice: un tourment «classique», conforme à l'imagerie traditionnelle de l'enfer, sans imprévu: il crie, il brûle, il appelle en vain à l'aide; il a des hallucinations qui, avec ses réflexions sur les causes de son châtiement, constituent les seules échappées de l'affirmation ressassée de sa situation.

²² *Ibid.*, p. 77.

Ses cris font d'ailleurs éclater l'artificialité du discours direct et du style parlé: la douleur extrême ne se dit pas pendant qu'elle se subit, un homme dans les flammes ne traduit pas ses impressions à l'égard du public, le cri ne s'écrit pas, «je crie» n'est pas un cri.

Ainsi, alors que le sens propre de l'enfer s'impose par redondance, le discours qui veut se situer tout entier dans ce sens propre ferme la possibilité de le comprendre comme tel: aussi vraie, aussi littérale que soit la parole, elle reste conventionnelle et appelle un autre sens: «l'enfer est certainement *en bas*», mais il est aussi toutes ces définitions approximatives que l'auteur en donne et qu'il pourrait indéfiniment allonger.

De plus, c'est cette contradiction du langage qui constitue l'enfer de l'écrivain; la recherche d'une impossible authenticité s'exprime de manière diffuse tout au long de l'œuvre, mais elle est plus saisissable dans *Nuit de l'enfer*, et c'est dans ce sens que cette section réfléchit la problématique du texte entier.

Il semble donc que les parties liminaires d'*Une Saison en enfer* la reflètent, prospectivement ou rétrospectivement, soit au niveau de sa surface thématique, soit dans sa problématique profonde, soit encore dans l'élaboration même de son écriture. Mais peut-on parler de mises en abyme quand elles sont si nombreuses? Si nous avons forcé les choses, la généralité excessive des critères adoptés met néanmoins en évidence la clôture réflexive du texte et focalise l'intérêt sur les deux parties centrales, plus aptes encore que les autres, par leur position, à refléter l'ensemble de l'œuvre.

Annexe: liste des verbes réfléchis ou pronominaux conjugués

Dans *Jadis [...]*, *Mauvais sang* (sections 2, 4, et 8) et *L'Impossible*, les verbes réfléchis représentent un quart ou plus des formes verbales, ce qui constitue une fréquence «anormalement» élevée.

s'accorder (p. 104)	s'étouffer (p. 93, 96)	se prouver (p. 113)
s'accroître (p. 98)	s'évader (p. 104, 112, 112)	se rappeler (p. 94)
s'adresser (p. 105)	s'évanouir (p. 93)	se reconnaître (p. 112)
s'aigrir (p. 108)	s'éveiller (p. 95)	se récrier (p. 93)
s'allonger (p. 93)	s'expliquer (p. 95, 112, 115)	se refermer (p. 96)
s'allumer (p. 95)	se fier (p. 101)	se relever (p. 100, 102)
s'amuser (p. 114)	se figurer (p. 104, 113)	se rendre (p. 99)
s'apercevoir (p. 112, 113)	se flatter (p. 106)	se répliquer (p. 104)
s'appeler (p. 105)	se garder (p. 96)	se retrouver (p. 95, 112)
s'armer (p. 93)	se gonfler (p. 113)	se réveiller (p. 105, 115)
s'arrêter (p. 100)	s'habiller (p. 98)	se revoir (p. 95, 116)
s'asseoir (p. 96)	s'habituer (p. 99, 108)	se révolter (p. 114)
se connaître (p. 97)	s'indigner (p. 105)	se rouler (p. 103)
se croire (p. 99, 100)	s'inventer (p. 113)	se sécher (p. 93)
se déguster (p. 112)	se jeter (p. 99)	se servir (p. 94)
se dessécher (p. 100)	se jouer (p. 113)	se soulever (p. 94)
se déplacer (p. 113)	se lever (p. 111)	se soumettre (p. 98)
se dévouer (p. 105)	se louer (p. 113)	se souvenir (p. 93, 95)
se dire (p. 116)	se modérer (p. 116)	se taire (p. 95, 100, 100)
s'effacer (p. 116)	se mutiler (p. 100)	se tatouer (p. 103)
s'élever (p. 98)	se nourrir (p. 116)	se tenir (p. 102)
s'émouvoir (p. 115)	s'offrir (p. 109)	se tordre (p. 103)
s'emporter (p. 103)	s'ouvrir (p. 93)	se traîner (p. 109)
s'en aller (p. 101, 103, 105)	se passer (p. 112, 114)	se tromper (p. 97, 97)
s'enfuir (p. 93)	se percer (p. 103)	se trouver (p. 93, 104)
s'ennuyer (p. 113)	se plaindre (p. 114)	se tuer (p. 99)
s'en taire (p. 100)	se poster (p. 103)	se vanter (p. 106)
s'entourer (p. 104)	se pressentir (p. 105)	se venger (p. 116)
s'envoler (p. 99)	se promener (p. 104)	se voir (p. 95, 97)

CHAPITRE VII

RÉFLEXIVITÉ ET NIVEAUX DE L'ŒUVRE

L'Introduction et *Délires I*

La mise en abyme est soumise à des conditions plus précises chez Gérard Genette, qui n'emploie ce terme que pour qualifier un segment constituant un deuxième niveau du récit, un *métarécit*. Celui-ci doit en plus offrir une certaine ressemblance thématique avec le récit premier. Genette classe selon trois types les relations possibles d'un *métarécit* avec l'œuvre qui le contient :

Le premier type est une causalité directe entre les événements de la métadiégèse et ceux de la diégèse, qui confère au récit second une fonction *explicative* [...].

Le deuxième type consiste en une relation purement *thématique*, qui n'implique donc aucune continuité spatio-temporelle entre métadiégèse et diégèse : relation de contraste [...] ou d'analogie [...]. La fameuse *structure en abyme*, si prisée naguère par le « nouveau roman » des années 60, est évidemment une forme extrême de ce rapport d'analogie, poussée jusqu'aux limites de l'identité [...].

Le troisième type ne comporte aucune relation explicite entre les deux niveaux de l'histoire : c'est l'acte de la narration lui-même qui remplit une fonction dans la diégèse, indépendamment du contenu métadiégétique¹.

Les parties que nous avons examinées jusqu'ici appartiennent à un même niveau de l'œuvre, que l'on hésite à appeler sa diégèse, en raison de son manque de direction narrative. Mais le récit s'entendant ici dans son sens le plus large, la terminologie de Gérard Genette peut être appliquée à *Une Saison en enfer*.

Il n'y a que deux parties de l'œuvre dont le niveau peut sembler différent de celui des autres : l'Introduction et *Délires I*.

¹ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 242-243. L'auteur cite, comme exemple de ce troisième type de *métarécit*, les contes des *Mille et une nuits*.

L'Introduction Jadis, si je me souviens bien [...]

La section liminaire ne saurait être considérée comme une mise en abyme au sens où l'entend Gérard Genette. La notion de diégèse peut néanmoins apporter un éclairage intéressant sur la fonction de cette page: peut-on l'appeler «prologue», «avertissement au lecteur»? Fait-elle ou non partie de la diégèse? La dénomination de «prologue» lui convient dans la mesure où elle désigne un exposé extradiégétique dont le contenu se rapporte au récit; le prologue présente, selon Robert, «des événements antérieurs à l'action proprement dite». De plus, dans son sens traditionnel, il introduit une tragédie. L'étiquette est donc en accord avec l'aspect dramatique d'*Une Saison en enfer*. De l'avertissement au lecteur, l'Introduction adopte le point de vue: procédant à un renversement chronologique, elle pose au seuil de l'œuvre un regard sur l'œuvre achevée. Ce départ sur la conclusion est propre aux auteurs qui ressentent le besoin de préciser la portée, l'intention, le but de leur ouvrage. Il a une fonction d'authentification («attention, ce qui va suivre n'est pas de l'affabulation littéraire») qui accroît ou au contraire diminue la responsabilité de celui qui s'exprime et qui pourra être ensuite relayé par un autre narrateur. Ce préliminaire convient donc aussi bien à l'œuvre de fiction qui vise au réalisme qu'à celle de confession qui vise à la vérité. Rousseau l'utilise pour authentifier le *je* et son histoire, donc pour annuler la distance qui sépare l'auteur du narrateur: il revendique la totale responsabilité de ce qu'il écrit. Dans les œuvres de fiction, cet avertissement peut devenir une préface de mise au point, une lettre liminaire, une note de l'éditeur. On en trouve des exemples dans des œuvres aussi différentes que *L'Atlantide* de Pierre Benoît et *Adolphe* de Benjamin Constant.

Dans la première, le narrateur nous prévient que «Si les pages qui vont suivre voient un jour la lumière du soleil, c'est qu'elle lui aura été ravie.» Voilà pour la fatalité mystérieuse et tragique. Et voici la note pour la vraisemblance:

Cette lettre ainsi que le manuscrit qu'elle accompagne – celui-ci sous enveloppe spéciale cachetée – furent confiés au maréchal des logis Châtelain, du 3^e spahis par le lieutenant Ferrières, le 10 novembre 1903... Le maréchal des logis avait ordre de les remettre, lors de sa première permission, à M. Leroux, conseiller honoraire à la cour d'appel de Riom, le plus proche parent du lieutenant Ferrières².

² Pierre BENOÎT, *L'Atlantide*, Paris, Albin Michel, 1920, p. 9.

Après de tels détails, comment ne pas croire à la réalité historique de l'in vraisemblable histoire qu'on va lire? Les ruses de la littérature populaire étant moins subtiles, il est facile d'analyser ici les fins et les moyens de l'auteur: l'optique étant réaliste, il renforce la crédibilité du récit par des références précises à l'univers réel: détails géographiques, chronologiques, sociaux, militaires. L'instrument de l'authentification est un narrateur intermédiaire (M. Leroux) entre Pierre Benoît qui signe le livre et Ferrières qui dit «je». L'artifice sépare donc ici radicalement l'auteur du narrateur.

Adolphe présente un cas similaire: l'éditeur qui écrit l'«avis» introductif joue le même rôle que M. Leroux dans *L'Atlantide*. Endossant la responsabilité de la publication, il éloigne l'auteur de son œuvre et de son héros-narrateur. L'avis explique comment cet intermédiaire fictif est entré en possession du manuscrit qu'il édite par devoir moral. Dans un même souci de réalisme, il précise:

Je parcourais l'Italie, il y a bien des années. Je fus arrêté dans une auberge de Cerenza, petit village de Calabre, par un débordement du Nero³.

Il suffit de ces deux exemples pour mesurer la distance qui sépare l'introduction d'*Une Saison en enfer* d'un classique avertissement au lecteur. Mais voyons d'abord les ressemblances.

Avant d'avoir lu l'œuvre, on peut penser que l'Introduction la résume au niveau métaphorique, ou qu'elle prend appui sur le passé pour expliquer le présent. L'ouvrage est en tout cas présenté par la dernière phrase: «je vous détache ces quelques hideux feuillets de mon carnet de damné», qui pourrait être considérée comme une dédicace, si Satan figure une personne. S'il en est ainsi, cette page est effectivement extra-diégétique, ou plus exactement «pré-diégétique», et le «je» est celui de l'auteur se distinguant du narrateur. On trouve enfin des indications temporelles: «jadis», «un soir», «le printemps», «tout dernièrement»; mais l'imprécision de ces notations nous éloigne déjà plus qu'elles ne nous rapprochent du traditionnel avertissement au lecteur. Ce vague n'est compensé par aucune localisation, par aucune référence historique ou sociale, par aucun nom propre même, ce qui indique d'emblée une visée autre que réaliste. Le niveau métaphorique agit dans le même sens: on n'est jamais sûr de bien «traduire» une figure et rien ne mine

³ Benjamin CONSTANT, *Adolphe*, Paris, Librairie Générale Française, 1972, p. 13.

davantage la crédibilité que cette possible équivoque: plus l'information peut être interprétée et moins on y croit.

Le lecteur n'a donc pas l'impression d'être en marge de l'univers fictif du livre: il a déjà pénétré dans sa diégèse. Cet a priori sera confirmé ensuite, lorsqu'il retrouvera les thèmes de l'enfer, de la damnation, le personnage de Satan, sans que soient données du monde infernal une «traduction», une explication qui eussent pu faire croire à un premier emploi métaphorique. La manière de dire de l'Introduction ne cachait donc pas un mystère que la suite se chargerait d'expliquer, comme dans *L'Atlantide*: c'était déjà le sens littéral et l'in vraisemblance qui donnent leur ton à l'œuvre.

Un indice typographique s'oppose aussi à l'aspect extradiégétique de l'Introduction: les guillemets, qui s'ouvrent ici déjà et non avant *Mauvais sang*.

Le regard sur le livre achevé, le résumé métaphorique d'événements passés, la dédicace faisaient croire à la nature extradiégétique de l'Introduction. Avant même que la suite de la lecture ne détruise cette impression, un minuscule signe typographique annonce le démenti à venir.

Délires I, métarécit?

Selon la conception de Gérard Genette, le métarécit met en œuvre des personnages nés du récit premier et non pas créés directement par une instance extérieure. Quand celui qui raconte l'histoire ne lui doit en rien son existence, il est extradiégétique. Mais lorsqu'un personnage raconte lui-même un autre récit – dans lequel il joue un rôle ou non –, il y a métadiégèse.

Pour la même raison qu'il est difficile de décider si l'Introduction est dans ou hors de l'univers du récit, la position du narrateur d'*Une Saison en enfer* est ambiguë: intradiégétique s'il parle en tant que damné, car il serait une création de la diégèse, extradiégétique quand il parle en diariste, en «autobiographe» et semble s'assimiler à l'auteur. De toute manière, que l'on parte d'un premier ou déjà d'un deuxième niveau, la seule partie de l'œuvre qui opère le décrochement décrit par Genette est *Délires I*.

Apparemment, le métarécit commence après la première phrase:

Ecoutons la confession d'un compagnon d'enfer (p. 102)

qui constitue la seule mise en œuvre du personnage de la Vierge folle. Celle-ci ne jouera plus aucun rôle une fois son discours prononcé. Elle

s'élabore en fait elle-même, par le début de sa confession, parallèlement à la démarche du premier narrateur. La présentation succincte et le rôle presque nul du personnage dans le reste de la diégèse pourraient faire douter d'un changement véritable de l'instance narrative. Ne s'agit-il pas d'un simple travestissement du «je» que l'on a suivi jusqu'ici? Si l'on se porte au début de la partie suivante, on trouve un nouveau changement de voix; le personnage qui prend la parole s'introduit par les mots: «A moi» (p. 106); on ne le ressent pas comme un nouveau locuteur, mais comme celui qui disait «je» avant le discours de la Vierge folle. Et pourtant, la présentation de cette dernière n'était guère différente; ce qui change, c'est que la phrase qui introduit *Délires I*, aussi brève soit-elle, reste extérieure au discours de la narratrice, alors que le «A moi» fait déjà partie de celui de l'alchimiste. La forme «Ecoutons» inclut d'autre part le narrateur précédent, qui donne ainsi clairement la parole à quelqu'un d'autre. Précisons davantage: celui qui passe ainsi le témoin est le locuteur qui auparavant commentait, jugeait, gardait une distance lucide, ironique à l'égard de celui qui s'analysait en se confessant. Il reste donc possible que la nouvelle locutrice représente une partie du précédent narrateur, que les deux protagonistes de *Délires I* consacrent, en la théâtralisant, la scission de l'objectivité et de la subjectivité propre au discours sur soi. Le «je» lucide et conscient se retirerait ainsi provisoirement de la scène pour laisser l'être spontané et sentimental qui se tient tout entier dans sa parole.

Cette dualité ne tarde pas à se concrétiser par l'apparition de l'Epoux infernal, qui vient ajouter son «je» à ceux de la Vierge folle et du narrateur-commentateur; la même question se pose à son sujet: est-ce le premier narrateur ou un nouveau personnage? Il serait assez tentant de le rapprocher de l'alchimiste qui parlera ensuite, si l'on pouvait accorder une valeur significative à la présentation typographique de l'édition originale: les caractères des sous-titres «Vierge folle» et «Epoux infernal» ne sont pas les mêmes (capitales romaines plus grasses et plus serrées pour le second) alors qu'au contraire ceux de «Vierge folle» et d'«Alchimie du verbe» sont identiques. Mais il s'agit là d'indices trop ténus pour nous guider.

Nous ne sommes guère plus avancés en nous tournant vers les critiques car cette question d'identification se pose souvent à eux sous la forme d'une référence extérieure à l'œuvre. Leur position est ainsi résumée par André Peter:

En ce qui concerne la signification de ce texte, il y a deux tendances dans la critique: la plus forte est celle qui veut voir dans ce chapitre la

description de la relation Rimbaud-Verlaine à travers la bouche de Verlaine qui est représenté par la *Vierge folle* [...].

L'autre tendance, développée par Raymond Clauzel et ardemment soutenue par M. A. Ruff, voit l'interprétation suivante: la *Vierge folle* est l'âme du premier Rimbaud, soumise et tournée vers Dieu, mais qui, comme dans la parabole, n'avait pas la réserve d'huile suffisante, et qui est maintenant entraînée par le Rimbaud libéré, devenu pour elle l'*Epoux infernal*⁴.

A ces deux tendances, on pourrait ajouter celle de R. Klein: les protagonistes représenteraient deux faces permanentes d'un même être, il s'agirait d'une illustration du «je est un autre». Cette formule concerne cependant un programme littéraire, ce qui est du domaine de *Délires II*.

On peut aussi faire un rapprochement entre le trio narrateur-Vierge folle-Epoux infernal et les trois «mages» – le cœur, l'âme, l'esprit – qui sont évoqués dans *Matin*. La relation entre le narrateur lucide et l'esprit fait l'objet de la «démonstration» de *L'Impossible*. Quant au rapport entre l'âme et la Vierge folle, il a depuis longtemps été souligné, notamment par Raymond Clauzel et M. Ruff. L'Epoux infernal appelle d'ailleurs sa compagne «chère âme». En ce qui concerne le cœur, il serait une sorte de synthèse de l'âme et de l'esprit.

Aucune de ces interprétations ne nous indique cependant dans quelle mesure la Vierge folle peut être assimilée, même en partie, au narrateur du début.

La Vierge folle ressemble au narrateur

La comparaison des autoportraits et des déclarations des deux locuteurs de *Délires I* dissipe-t-elle la brume où baigne leur identité? Non: la Vierge folle, en parlant d'elle-même, use de termes semblables à ceux du précédent narrateur: à la fin de *Délires I*, dans le passage compris entre «Tout de suite je me pressentais» et «mon petit ami!» (p. 105 et 106) on reconnaît une grande partie du lexique de *Mauvais sang* 6 et 7: dix-neuf substantifs, quinze verbes et trois adjectifs leur sont communs, sans qu'il y ait, la plupart du temps, de changement de catégorie grammaticale:

⁴ André PETER, «*Une Saison en enfer*», commentaire du texte, plus particulièrement des chapitres «*Mauvais sang*» et «*Matin*», thèse aku-Fotodruck, Zurich, 1974, p. 179.

<i>Substantifs</i>	<i>Verbes</i>	<i>Adjectifs</i>
vertige	quitter	frivole
promesse	travailler	seul
charité	vouloir	fort
bonté	oublier	
peine	rester	
monde	laisser	
grâce (grâce à)	prier (prière)	
vie	pleurer	
idéal	se dévouer (dévouement)	
mort	aimer	
espoir	jouer (jouet)	
heure	regretter (regret)	
Dieu	sauver	
saint (sainte)	se soumettre (être soumis)	
sort	remonter	
jour		
folie (folle)		
ami		
cœur (charitable/sensible)		

Ces mots sont certes fréquents dans l'ensemble de l'œuvre. Il est néanmoins remarquable d'en trouver autant en commun dans deux passages aussi courts. Devant cette identité lexicale, on serait tenté de conclure que seul un même narrateur peut user d'un vocabulaire si voisin; et si le locuteur s'identifie au personnage, *Délires I* ne peut pas être un métarécit.

Gérard Genette ne met pas directement en rapport les propriétés du métarécit avec celles, homo- ou hétérodiégétiques, du narrateur (homo-diégétique, le narrateur raconte sa propre histoire; hétérodiégétique, il raconte l'histoire d'un autre). Il est inutile de le faire tant que narrateur et personnage sont clairement distincts. Swann et le narrateur de *A la recherche du temps perdu* ont des traits communs, des destinées qui se ressemblent mais ils ne se confondent en aucune manière; Swann est un personnage élaboré par le narrateur, alors que ce dernier est la création d'une instance extérieure à l'histoire. De ce fait, *Un amour de Swann* est un récit second, même s'il n'y a pas de changement de narrateur; d'intradiégétique, il devient extradiégétique et cela suffit pour qu'il y ait métarécit.

Il n'en est pas de même pour *Délires I*, puisque l'espace entre le «je» du narrateur et le «je» de la Vierge folle se mesure dans une seule phrase: «Écoutons la confession d'un compagnon d'enfer». Il suffirait qu'on comprenne «écoutons ce que je puis confesser quand je laisse parler ma sentimentalité» pour que disparaisse le métarécit.

Cependant, quand on lit cette si brève introduction, on ne sait rien de la Vierge folle, rien qui la fasse ressembler au narrateur et permette de la lui assimiler; aussi cette mise en œuvre suffit-elle à créer le métarécit, ou une illusion de métarécit.

Nous retrouvons ici le procédé fondamental de l'écriture rimbaldienne, qui consiste à créer une attente par un procédé «classique», par une annonce faite de quelques phrases ou de quelques mots qui rappellent d'autres œuvres, un style, un genre reconnaissables, puis à démentir ces prémisses, le plus souvent brusquement. Le glissement du connu à l'inconnu peut aussi être progressif: l'autobiographie annoncée en tête de l'Introduction est déjà douteuse à la fin de celle-ci, littéralement impossible dans *Mauvais sang*. La métaphore que laisse prévoir le titre ne se veut plus telle dans *Nuit de l'enfer*. Il en est de même ici: le nouveau narrateur, la Vierge folle, se fonde progressivement dans la personnalité de son prédécesseur. L'incertitude naît peu à peu, au fur et à mesure que la locutrice s'exprime, on l'entend user de tournures calquées sur celles du narrateur:

A présent, je suis au fond du monde! [...] Est-ce bête! (p. 102)

De profundis Domine, suis-je bête! (*Mauvais sang*, p. 96)

{...} j'ai peur. Un peu de fraîcheur, Seigneur, si vous voulez, si vous voulez bien! (p. 103)

Pitié! Seigneur, j'ai peur. J'ai soif, si soif! (*Nuit de l'enfer*, p. 100)⁵

Les termes sont parfois répétés avec une variante significative: le cri de douleur est permis à la narratrice, pas à son prédécesseur, mais ils le disent sur le même rythme ternaire et avec des sons similaires:

Ah! je souffre, je crie. Je souffre vraiment. (p. 102)

Je meurs de soif, j'étouffe, je ne puis crier. (*Nuit de l'enfer*, p. 100)

S'ils n'ont pas le même maître, ils constatent leur soumission dans les mêmes termes:

Je suis esclave de l'Époux infernal (p. 102)

Je suis esclave de mon baptême. (*Nuit de l'enfer*, p. 100)

⁵ L'assonance «peur»: «fraîcheur»: «seigneur» semble un écho de celle que nous soulignons dans *Nuit de l'enfer*, «seigneur»: «peur»: «heure»: «horreur»: «farceur».

Le discours de *Mauvais sang* 5, dont l'instance reste mystérieuse, est repris par la Vierge folle, dont l'identité n'est justement pas beaucoup plus claire:

Je vais où il va, il le faut. (p. 103)

Tu ne sais ni où tu vas, ni pourquoi tu vas (*Mauvais sang*, p. 97)

– on ne me tuera pas! – (p. 102)

On ne te tuera pas plus que si tu étais cadavre. (*Mauvais sang*, p. 97)

Les paroles de la Vierge folle miment donc bien celles du damné. Faut-il aller jusqu'à parler de pastiche?

Comme le narrateur, la Vierge folle crie son impossibilité de s'exprimer:

– Comment vous le décrire! Je ne sais même plus parler. (p. 102)

Dans *Nuit de l'enfer*, le damné traduit cette impuissance par une image physique:

J'ai un oreiller sur la bouche (p. 100)

Par un retournement significatif, c'est la bouche de son amant que la Vierge a sur les yeux («cette bouche sur tes yeux»): le baiser, geste d'amour, provoque ici la cécité.

L'analogie est parfois plus diffuse, mais les thèmes associés restent les mêmes:

Plus tard, je connaîtrai le divin Epoux. Je suis soumise à Lui. – L'autre peut me battre maintenant! (p. 102)

Je ne serais plus capable de demander le réconfort d'une bastonnade. Je ne me crois pas embarqué pour une noce avec Jésus-Christ pour beau-père. (*Mauvais sang*, p. 98–99)

De même, on peut voir dans la tristesse de la narratrice un effet de la joie «étranglée» de l'Introduction et dans son ivresse un rappel du «sommeil bien ivre sur la grève» de *Mauvais sang*.

De tels rapprochements peuvent aussi s'effectuer, nous l'avons vu, entre d'autres parties de l'œuvre, mais le réseau des analogies est ici nettement plus dense. Si cela ne faisait qu'assimiler la Vierge folle au premier narrateur, on croirait simplement avoir été trompé au sujet du changement de locuteur qu'annonçaient «Écoutons» et «compagnon d'enfer». Mais plus nombreuses encore sont les ressemblances entre l'Epoux infernal et ce premier narrateur!

L'Epoux infernal ressemble au narrateur

Dans une liste qui ne se veut pas exhaustive, nous avons relevé une quinzaine d'exemples de ces ressemblances:

Il dit: «Je n'aime pas les femmes. L'amour est à réinventer, on le sait.» (p. 103)

Mais l'orgie et la camaraderie des femmes m'étaient interdites. (*Mauvais sang*, p. 97)

J'ai essayé d'inventer [...] de nouvelles chairs (*Adieu*, p. 116)

Je me ferai des entailles par tout le corps, je me tatouerais (p. 103)

Un homme qui veut se mutiler est bien damné, n'est-ce pas? (*Nuit de l'enfer*, p. 100)

Ma richesse, je la voudrais tachée de sang partout. (p. 103)

J'aurai de l'or: je serai oisif et brutal. (*Mauvais sang*, p. 96)

Oh! ces jours où il veut marcher avec l'air du crime! (p. 103)

Je me suis séché à l'air du crime. (*Jadis [...]*, p. 93)

Parfois il parle, en une façon de patois attendri, de la mort qui fait repentir, des malheureux qui existent certainement, des travaux pénibles, des départs qui déchirent les cœurs. (p. 103)

Les jours vont m'être légers, le repentir me sera épargné.

(*Mauvais sang*, p. 98)

Vais-je être enlevé comme un enfant, pour jouer au paradis dans l'oubli de tout le malheur! (*Ibid.*)

J'ai laissé des âmes dont la peine s'accroîtra de mon départ! (*Ibid.*)

Je disais adieu au monde dans d'espèces de romances

(*Délires II*, p. 108)

[...] il voulait tant s'évader de la réalité. (p. 104)

J'ai eu raison [...] puisque je m'évade! (*L'Impossible*, p. 112)

Enfin sa charité est ensorcelée, et j'en suis la prisonnière. (p. 104)

Seules, sa bonté et sa charité lui donneraient-elles droit dans le monde réel? (p. 105)

O mon abnégation, ô ma charité merveilleuse! (*Mauvais sang*, p. 96)

Je nous voyais comme deux beaux enfants, libres de se promener dans le Paradis de tristesse. (p. 104)

Vais-je être enlevé comme un enfant, pour jouer au paradis dans l'oubli de tout le malheur! (*Mauvais sang*, p. 98)

Mais, après une pénétrante caresse, il disait (p. 104)

Je devrais avoir [...] l'enfer de la caresse (*Nuit de l'enfer*, p. 101)

Quoique ce ne soit guère ragoûtant..., chère âme... (p. 105)

Alors, - oh! - chère pauvre âme, l'éternité serait-elle pas perdue pour nous! (*L'Eclair*, p. 115)

Il n'a pas une connaissance, il ne travaillera jamais. (p. 105)
 J'ai horreur de tous les métiers (*Mauvais sang*, p. 94)
 [...] plus oisif que le crapaud, j'ai vécu partout. Pas une famille
 d'Europe que je ne connaisse (*Ibid.*)
 Je n'en finirais pas de me revoir dans ce passé. Mais toujours seul; sans
 famille (*Mauvais sang*, p. 95)

il passe des heures à me faire honte de tout ce qui m'a pu toucher au
 monde, et s'indigne si je pleure. (p. 105)
 il riait affreusement, longtemps. (p. 105)
 Un bel avantage, c'est que je puis rire des vieilles amours mensongères,
 et frapper de honte ces couples menteurs (*Adieu*, p. 117)

nous voyagerons, nous chasserons dans les déserts, nous dormirons sur
 les pavés des villes inconnues, sans soins, sans peines. (p. 105)
 Que les villes s'allument dans le soir. Ma journée est faite; je quitte
 l'Europe. L'air marin brûlera mes poumons; les climats perdus me
 tanneront. (*Mauvais sang*, p. 96)

Ou je me réveillerai, et les lois et les mœurs auront changé, – grâce à
 son pouvoir magique (p. 105)
 Je rêvais croisades, voyages de découverte dont on n'a pas de relations,
 républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de
 mœurs, déplacements de races et de continents: je croyais à tous les
 enchantements. (*Délires II*, p. 106)

Oh! la vie d'aventures qui existe dans les livres des enfants, pour me
 récompenser, j'ai tant souffert, me la donneras-tu? (p. 105)
 Ah! cette vie de mon enfance, la grande route par tous les temps, sobre
 surnaturellement [...] quelle sottise c'était. (*L'Impassible*, p. 112)
 J'aimais [...] la littérature démodée [...] petits livres de l'enfance
 (*Délires II*, p. 106)

et je ne sais plus prier. (p. 105)
 Moi, je ne puis pas plus m'expliquer que le mendiant avec ses
 continuels *Pater* et *Ave Maria*. Je ne sais plus parler! (*Matin*, p. 115)

En résumé, l'Époux infernal et le narrateur ont en commun le mépris
 d'un amour conventionnel qu'ils visent à transformer; leur désir de l'or,
 qu'ils associent à la brutalité; l'auto-agressivité physique, avec des
 moments d'attendrissement sur eux-mêmes et sur les autres; une charité
 mystérieuse; un besoin d'évasion qui les incite à rêver d'aventures et de
 pays lointains; la haine du travail et un rire méprisant.

Les similitudes entre le premier narrateur et chacun des acteurs de
Délires I ne sont toutefois pas rigoureusement symétriques. On constate
 d'abord que c'est par le contenu du discours surtout que l'Époux infernal
 ressemble au narrateur, alors que c'est la forme de l'expression qui

en rapproche la Vierge folle. En d'autres termes, elle se rapproche du narrateur en tant que locuteur et lui ressemble au héros, à l'objet du discours.

La deuxième différence est de position et touche à la structure de l'œuvre: le portrait de l'Époux infernal, qui figure au centre et à la fin de *Délires I*, trouve son écho aussi bien avant qu'après cette partie. En revanche, au discours de la Vierge folle, qui figure au début de la section, correspondent uniquement des passages antérieurs⁶. Le premier ressemble au narrateur du reste de l'œuvre, tandis que la seconde calque ce qu'elle dit d'elle-même sur des expressions déjà employées. On peut ajouter que c'est dans la première moitié de *Délires I* que le discours et l'autoportrait de la Vierge folle se mettent peu à peu à correspondre à ceux du narrateur. Curieusement, elle cesse de lui être identifiable à peu près quand apparaissent, en italique, les mots «*changer la vie*». A partir de ce passage, ce qu'elle dit d'elle et de son ami ne ressemble plus guère, ni dans le style, ni dans les thèmes, aux paroles du précédent narrateur.

Il est donc peu probable que les deux protagonistes représentent deux tendances permanentes de la psychologie de l'auteur, ni deux Rimbaud successifs, dont l'un renie l'autre. Il s'agit plutôt de deux *fonctions*, tantôt séparées, tantôt confondues, qu'assume le narrateur et qui donnent à l'œuvre sa structure réflexive. Même sans chercher dans la référence, extérieure au texte, dans la vie de l'auteur, il n'est guère possible de voir dans les deux instances en question les composantes féminine et masculine du couple.

En effet, les dénominations des deux héros révèlent un brouillage sexuel et généalogique systématique. Alors que les sous-titres annoncent deux membres d'un couple hétérosexuel, l'introduction du narrateur pose une première ambiguïté: celle qui va parler est «un compagnon» et non une compagne d'enfer. La confession suggère que leurs relations sont de mère à enfant: la vierge est en fait une veuve et l'Époux «presque un enfant». Pas forcément masculin, d'ailleurs, puisqu'«il s'en allait avec des gentilles de petite fille au cathéchisme». Cela n'empêcherait ni l'identification de la Vierge folle à Verlaine, ni l'explication psychologique. Mais on n'en reste pas là. La différence d'âge s'éclipse lorsque la Vierge folle voit dans leur amour celui de «deux bons enfants». La situation s'inverse même tout à fait quand l'Époux reprend «ses

⁶ A une seule exception près, d'un contenu très particulier: «Je ne sais même plus parler» (p. 102) se retrouve dans *Matin* (p. 115): «Je ne sais plus parler!» Mais nous avons noté la portée fondamentale de ces expressions.

manières de jeune mère, de sœur aimée». Si la pénitente parle bien, pour finir, de son «petit ami», il n'en demeure pas moins que dans la comparaison avec le couple du jeune élégant et de la femme dévouée, l'Époux infernal s'identifie à la femme!

Sommes-nous d'ailleurs toujours dans un monde où ces distinctions ont un sens? Le drame s'inscrit-il encore dans un cadre humain? «*Ce n'est pas un homme*», souligne la Vierge folle, «Jamais homme n'eut pareil vœu» (celui de sortir de la réalité).

Il n'y a donc véritablement ni homme ni femme, ni couple; ce qui ne nous aide guère à trouver qui parle: après le changement annoncé dans l'instance narrative, la nouvelle locutrice se met progressivement à parler comme son prédécesseur; elle cède elle-même la parole à l'Époux infernal, qui ressemble comme un frère au premier narrateur. On est donc tenté de conclure en faveur de la continuité narrative, malgré la mise en scène.

Le niveau diégétique de Délires I

Si les deux protagonistes représentent, momentanément scindés, le narrateur qui crie sa damnation et celui qui commente sans cesse ce cri, les contradictions sexuelles et généalogiques perdent de leur importance; cela signifie alors que l'on n'a pas changé de «voix» et que, par conséquent, *Délires I* n'est ni un métarécit, ni une mise en abyme au sens où l'entend G. Genette. Lorsque les guillemets se referment sur «l'assomption [du] petit ami», la ressemblance entre ceux qui viennent de parler et le narrateur est si bien établie qu'on doute d'avoir changé d'univers diégétique et cependant, les trois derniers mots de conclusion rétablissent la situation de départ: «Drôle de ménage!» Cette seule exclamation fait ressurgir brusquement le deuxième niveau du récit. L'identification des voix narratives redevient impossible.

La figure sur laquelle se termine *Délires I* est l'inverse de celle que Genette appelle la métalepse: lorsque l'auteur révèle qu'il est en fait un des personnages du récit ou qu'au contraire il feint de rencontrer dans la vie réelle un personnage de l'histoire, il opère une réduction des niveaux narratifs, une métalepse. Ici, c'est le contraire qui se produit: la ressemblance de l'un des personnages ou des deux avec le narrateur a progressivement effacé l'impression qu'il s'agit d'un récit second et l'exclamation conclusive rétablit *Délires I* dans son statut de métarécit.

Faut-il en déduire que cette partie met *Une Saison en enfer* en abyme?

Dans une image qui signale une nouvelle fois que l'œuvre se réfère à sa propre écriture, la Vierge folle, à partir du moment où elle évoque l'assomption de son ami, disparaît définitivement elle-même. Autre type de reflet: la diversité des temps verbaux. Toute la gamme, ou presque, des transitions temporelles de l'ensemble du texte est reproduite ici. L'échelle étant réduite, cela provoque des inconséquences chronologiques plus flagrantes que dans le reste de l'ouvrage. Il y a plus: comme le discours du narrateur contient celui de la Vierge folle, ce dernier contient celui de l'Époux infernal.

Sur un point, la relation de *Délires I* avec l'ensemble n'est pas d'analogie mais d'opposition: si le narrateur s'adresse à Satan, la Vierge invoque Dieu ou le Christ. La symétrie n'en est pas moins frappante.

On a l'impression d'être ici au centre du reflet, dans le miroir même, là où les contraires s'équivalent, où les contradictions sont des égalités. La féminité de la Vierge folle est le reflet inversé de la virilité de l'Époux, mais leur sexe est interchangeable. Dans cette partie, on passe d'un texte qui *se dit* à un texte qui *se contredit*, au niveau thématique d'abord, puisque les inconséquences dispersées ailleurs sont condensées ici dans un lexique moins vaste où elles éclatent en contradictions, de sexe, de génération, de temps, de lieu, de sentiments:

Je suis veuve... – J'étais veuve...?

La Vierge dit qu'elle n'est pas au monde, qu'elle est au fond du monde et qu'elle projette de parcourir le monde. Elle a faim de la bonté d'un amant qui l'«épouvante mortellement»; il ne la fera pas mourir, mais «sa douceur aussi est mortelle». C'est elle qui veille «à côté de son cher corps endormi», mais elle envisage le moment où, peut-être, elle s'éveillera. Elle redoute qu'il la quitte et c'est elle qui le tue («Tu me feras mourir comme il a fait mourir cette femme»). Elle lui attribue un pouvoir magique, bien qu'il soit incapable de «changer la vie» et de lui donner «la vie d'aventures».

En rapprochant ces notations, on se demande si le délire de cette section n'est pas l'expression du désordre de sentiments passionnels excessifs.

Ce que *Délires I* reproduit, ce n'est pas tant le contenu de l'œuvre, toujours fuyant, toujours absent, que son code, son principe de fonctionnement. Le couple ne représente en fait ni personnages réels, ni traits de

¹ *Délires I*, p. 103 sq. *Ibid.* pour les citations suivantes.

caractère: il est l'union de l'image et de son reflet. L'image peut s'inverser; le reflet lui-même se refléter. Le jeu peut théoriquement se poursuivre à l'infini. Image et reflet ne font qu'un, restent deux, fusionnent et se séparent selon l'angle de vision. Ils tentent de s'unir amoureusement ou agressivement, dans le travail ou dans le rêve. Mais le miroir ne contient pas l'image: il est ce «palais vide» qu'elle vient habiter par une illusion comparable à l'union en un seul être des deux membres du couple. Dans le miroir, en fait, «on voit son Ange, jamais l'Ange d'un autre». Et pourtant, l'image ne peut échapper à son reflet:

Je vais où il va, il le faut.

Pour nous, rechercher à quelles personnes historiques correspondent les deux acteurs équivaut à vouloir identifier la «goule» que «cette» montre du doigt; répondre que la Vierge folle est Verlaine revient à identifier «gauche» et «droite» avec des lieux géographiquement déterminés, qui figureraient sur une carte. Les deux personnages ne sont pas des figures dont la traduction littérale serait Verlaine et Rimbaud, mais le couple infernal est la mise en scène, la dramatisation de la réflexivité qui gouverne le texte.

La figure conjugale de *Délires I* n'est pas le seul élément de l'œuvre qui en thématise le code. L'image du carnet de l'Introduction en est un autre. On pourrait aussi citer à ce sujet l'équivalence entre les catégories de l'espace et du temps suggérée dans *L'Impossible* par les philosophes:

Les philosophes: Le monde n'a pas d'âge. L'humanité se déplace, simplement. Vous êtes en Occident, mais libres d'habiter dans votre Orient, quelque ancien qu'il vous le faille, – et d'y habiter bien. (p. 113)

Les philosophes sont ici chargés de fonder un rapport rationnellement arbitraire entre le lieu du couchant et les notions de progrès, de modernité. Le voyage dans les déserts de l'Orient devient par opposition synonyme d'exploration du passé. Rétrospectivement, la lecture de *L'Impossible* ajoute un sens à *Mauvais song*: l'ici et le maintenant de la déchéance occidentale sont le triste aboutissement d'un passé oriental glorieux que le futur doit s'efforcer de retrouver.

De telles indications ne sauraient fournir la clé de l'œuvre: il ne s'agit que de métaphores isolées – comme le «carnet» –, filées ou même théâtrales (le couple) dont l'interprétation peut s'étendre à l'œuvre entière.

Conclusion

Délires I n'est certainement pas un métarécit mis en abyme, mais cette partie commence et finit comme si elle en était un, ce qui n'est pas sans rappeler la manière dont l'œuvre s'annonce et se nie autobiographique: les nouveaux narrateurs ne sont que des figures destinées à séparer, en les personnifiant, les voix entremêlées qui précédemment commentaient, pleuraient et jugeaient, l'une complaisante, l'autre cynique. Ces voix n'ont pas changé, mais *Délires I* est encadré par les signaux du métarécit alors que son contenu dément le décrochement diégétique.

Chacune des parties d'*Une Saison en enfer* reflète l'œuvre sous un autre angle, si ce n'est que les trois dernières parties sont unies par leur orientation rétrospective. Ce sont des miroirs différemment orientés autour d'un centre, mais ce foyer est sans véritable contenu, transparent; de sorte que dans chaque miroir, on ne voit que les autres. Il n'y a pas de progression, le prétexte autobiographique ne donne pas à l'œuvre une direction chronologique. Il semble plutôt choisi comme forme privilégiée de la réflexivité: il donne à croire qu'un espace temporel sépare le narrateur du héros, la narration du narré, l'écriture de la vie, alors qu'il n'y a qu'un effet de miroir indifférent au temps.

CHAPITRE VIII

DÉLIRES II

Délires II a pour particularité sa forme narrative et le fait d'être coupé par des pièces en vers composées antérieurement. On considère quasi unanimement que cette partie fait allusion à un épisode de la vie de l'auteur, décrit ses goûts, ses croyances, sa doctrine, sa «méthode» à l'époque des poèmes cités. Il s'agit donc de création littéraire et de ses répercussions existentielles, bien que l'expérience soit raillée. *Délires II* peut, par conséquent, être considéré comme un reflet «en contraste plus ou moins net» d'*Une Saison en enfer*, si le propos de cette œuvre est de retracer son écriture. Les circonstances (le lieu, le temps) ont changé, se répercutant sur l'acte d'écrire et modifiant les conceptions esthétiques de l'auteur. Or, c'est ce changement même qui est «mis en abyme» à l'intérieur d'*Alchimie du verbe*, puisque les poèmes cités sont modifiés!

Il nous importe donc de savoir de quelle manière et dans quel but ils l'ont été. La question n'est pas simple et va nous retenir assez longuement.

Modifications volontaires ou accidentelles?

Il s'agit tout d'abord pour nous de savoir si les changements sont intentionnels ou s'ils sont simplement dus à des trous de mémoire: il serait vain d'en dégager un sens s'ils étaient accidentels. Si l'on peut établir que certains changements au moins sont volontaires, il s'agira d'examiner l'intention qui y a présidé. Cet examen est bien sûr lié au sens des poèmes: contiennent-ils eux aussi une thématique du reflet? Quelle est la place qu'y tient l'acte de l'écriture, les variantes ont-elles tendance à l'augmenter? Si c'était le cas, nous serions en présence d'un reflet double: d'une part, les poèmes participent d'une recherche et d'une esthétique différentes de celle d'*Une Saison*, c'est ce que dit l'ensemble de *Délires II*. D'autre part, malgré leur forme versifiée, ils affirmeraient que toute écriture est nécessairement réflexive et que dans tout poème, l'auteur parle de l'œuvre qu'il est en train de créer. Les

poèmes cités figureraient comme un reflet dans le reflet, traduisant un vertige que Rimbaud assimile au délire.

Rimbaud cite ses vers en les modifiant et en abrégant sensiblement la version antérieure. Ces remaniements ont été jugés très différemment par la critique. Aucune des variantes ne trouve grâce aux yeux de Suzanne Bernard:

Rimbaud cite ses vers avec une telle dérision qu'il se soucie peu d'en altérer la «musique» en donnant un texte déformé¹

Sans les juger séparément, Antoine Adam écrit laconiquement:

Ces différences sont loin d'être des améliorations².

Cet avis semble tributaire de celui de Bouillane de Lacoste. Mais ce dernier, notons-le, ne se prononce pas à propos d'*Une Saison en enfer*: il donne son opinion en tant qu'éditeur des *Poésies*. Il considère qu'en présence de deux versions des mêmes poèmes, il se doit de choisir et motive son choix. Après avoir examiné le sort des titres et fait la liste des modifications, dont une seule lui paraît heureuse (celle du quatrain liminaire et conclusif de *L'Eternité*), il constate:

Enfin, si nous considérons la qualité de ces textes, on se convaincra vite qu'ils sont loin de représenter une amélioration des vers de 1872³.

A l'autre extrême, on peut citer ce jugement d'André Thisse:

Les poèmes cités dans ce chapitre d'*Une Saison en enfer* ont presque tous été améliorés par Rimbaud et rendus plus concis. De nombreux critiques affirment le contraire [...] J'invite le lecteur à les comparer un à un en les écoutant et sans trop compter sur ses doigts; peut-être partagera-t-il ma conclusion: les «délires» du poète ont plus de tenue que les délires de ses critiques...⁴

On trouve enfin des opinions plus nuancées, comme celle de Pierre Petitfils, qui voit dans *Larme* un «exemple d'heureuse correction» mais juge sévèrement la nouvelle version d'*Eternité*:

Le rythme d'*Eternité* a disparu: un détail a suffi pour détruire le mélodieux équilibre de la première strophe⁵.

¹ Arthur RIMBAUD, *Œuvres*, éd. Bernard et Guyaux, Paris, Garnier, 1981, p. 470.

² O.C., p. 967, note 1.

³ Arthur RIMBAUD, *Poésies*, éd. critique. Introduction et Notes par H. de Bouillane de Lacoste, (4^e éd.), Mercure de France, 1939, p. 232.

⁴ André THISSE, *Rimbaud devant Dieu*, José Corti, 1975, p. 53, n. 13.

⁵ Pierre PETITFILS, «Les manuscrits de Rimbaud», *Etudes rimbaldiennes* 2, 1969, *Lettres modernes*, 1970, p. 51.

Son jugement posé, Henry de Bouillane de Lacoste émettait deux hypothèses pour expliquer ce qu'il considérait comme une dégradation :

Que conclure de ces comparaisons? Rimbaud a-t-il voulu donner dans *Une Saison en enfer* le texte définitif de ces sept poèmes? Nous croyons, tout au contraire, qu'il les a défigurés; soit involontairement, parce que sa mémoire n'était pas assez fidèle pour conserver, en l'absence des manuscrits, la teneur exacte de toutes ces pièces; soit même volontairement, pour en donner une sorte de caricature: n'oublions pas que le but poursuivi dans *Alchimie du verbe* est de tourner en ridicule ses productions passées⁶.

De ces deux hypothèses, la première est généralement retenue par ceux qui jugent la version de 1873 inférieure. On n'hésite parfois même plus à considérer l'oubli comme un fait acquis et, en inversant les données, à y voir une preuve de dégradation. Antoine Adam pense que depuis l'historique détaillé qu'a fait Pierre Petitfils de la tradition manuscrite, on ne peut plus douter que Rimbaud ait été contraint de recourir à sa mémoire pour citer ses poèmes. Il vaut donc la peine d'examiner cet article pour reconstituer l'histoire de nos poèmes.

Histoire des poèmes

– Pendant l'été 1872, à Bruxelles, Verlaine demande à son ami de

recopier pour lui sa production la plus récente. Rimbaud s'exécuta et lui remit l'essentiel de ce qu'il avait écrit au cours de l'année 1872, ainsi que ses tout derniers poèmes⁷.

Parmi ces copies négligées, sans titre ni ponctuation, se trouvent les six poèmes cités dans *Alchimie du verbe* (de la pièce qui commence par *Le loup criait sous les feuilles [...]*, nous n'avons que la «deuxième version»; nous verrons plus loin ce que cela nous semble signifier). C'est selon ces copies que la majorité des poèmes parut dans *La Vogue* en 1886, après avoir passé dans les mains de Charles de Sivry.

– Après cette publication par Gustave Kahn d'une partie des manuscrits, ceux-ci furent dispersés. Un certain nombre put être récupéré pour l'édition des *Poésies complètes* de 1895. Parmi eux figure celui de *Fêtes de la faim*. Les autres passèrent en des mains mystérieuses, si bien que

⁶ Arthur RIMBAUD, *Poésies*, édition citée, p. 233.

⁷ Pierre PETITFILS, *op. cit.*, p. 72. C'est nous qui soulignons.

lorsqu'un manuscrit refait parfois accidentellement surface, on est tenté de l'attribuer à cette source :

Nous pensons que le manuscrit sans titre et sans ponctuation de « Bonne pensée du matin », retrouvé par P. Berrichon chez Messein, le successeur de Vanier, et par lui publié dans les *Œuvres* de Rimbaud en 1912 (Mercure de France) provenait de cette source⁸.

Il en est peut-être de même d'un brouillon de *Ô Saisons, ô châteaux*, resurgi lors d'une vente du libraire Blaizot, et reproduit en fac-similé dans le catalogue (vente de M. E.-H., 24-25 mars 1931).

– De deux autres de nos poèmes en revanche, on possède des autographes qui ne peuvent pas être confondus avec les copies de Verlaine : ils ont été donnés par Rimbaud à Jean Richepin, dont il avait fait la connaissance en 1872. Il s'agit de *L'Eternité* et de *Chanson de la plus haute tour*.

– Aucune possibilité de confusion non plus avec les copies négligées de Verlaine, sans titre ni ponctuation, pour le cas de *Larme* et de *Bonne pensée du matin* : ce sont les autographes

titrés, établis avec soin, datés et signés, que Louis Barthou put se procurer. Nous pensons qu'ils avaient été donnés par Rimbaud à l'un de ses amis au cours de l'été 1872⁹.

En résumé donc, et sans tenir compte du fait que ces manuscrits nous soient ou non accessibles aujourd'hui, les six poèmes de *Délires II* figurent chacun, dès l'origine, dans deux autographes au moins :

1. *Larme* (« Loin des oiseaux[...] ») :
 - a) copie négligée faite pour Verlaine, publiée par *La Vogue* en 1886 et reproduite jusqu'à la découverte de
 - b) copie soignée (avec titre, majuscules et ponctuation) publiée dans les *Poésies* (Mercure de France, 1912)
2. *Bonne pensée du matin* (« A quatre heures du matin[...] ») :
 - a) copie pour Verlaine
 - b) copie soignée, de provenance inconnue (*Poésies*, Mercure de France, 1912)
 - c) (?) manuscrit retrouvé chez Messein par Paterné Berrichon et qui n'est probablement pas un autre que a)

⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁹ *Ibid.*, p. 127.

3. *Chanson de la plus haute tour*:
 - a) copie pour Verlaine (*La Vogue*, 1886)
 - b) manuscrit de Richepin (*Mercure de France*, 1914)
4. *L'Eternité*:
 - a) copie pour Verlaine («Les Poètes maudits», *Lutèce*, 1883)
 - b) manuscrit de Richepin (*Mercure de France*, 1914)
5. *Ô Saisons, ô châteaux [...]*:
 - a) copie pour Verlaine (*La Vogue*, 21-27 juin 1886)
 - b) copie comprenant quatre vers de plus (mais barrés), publiée par H. de Bouillane de Lacoste dans *Rimbaud et le problème des Illuminations* (*Mercure de France*, 1949)
 - c) brouillon reproduit en fac-similé dans le catalogue Blaizot (vente de M. E.-H., 24-25 mars 1931)
6. *Fêtes de la faim (Faim)*:
 - a) copie faite pour Verlaine (*Poésies complètes*, Vanier, 1895)
 - b) manuscrit daté, signé et corrigé, reproduit dans le recueil Messein (cf. fac-similé, p. 180). Ces corrections et adjonctions n'ont pu être faites sur a) car celui-ci a été retrouvé et sert de base à l'édition de H. Matarasso (*Œuvres de Rimbaud*, Hazan, 1956): il est vierge de ratures. Petitfils examine le problème dans *Le Bateau ivre* du mois de juillet 1962 (N° 26) et nous en discuterons en détail plus loin.

La première version de nos six poèmes semble donc avoir une histoire presque commune. Comment ne pas être frappé dès lors du destin particulier de *Le loup criait sous les feuilles [...]*, dont on a fait un septième poème? On ne retrouve la trace d'aucun manuscrit de ces vers et ils ne nous sont connus que sous la forme où ils figurent dans *Alchimie du verbe*. Nous serions tentée, quant à nous, d'y voir la seule version qui ait jamais existé. Il s'agirait alors de trois strophes destinées à remplacer celles qui ont été supprimées de *Fêtes de la faim*. Pierre Petitfils, suivi par Antoine Adam, émet une opinion assez voisine:

M. Pierre Petitfils (*Etudes rimbaldiennes*, 2, p. 51) considère comme très possible que ces vers aient fait partie d'une version plus complète et maintenant disparue de *Faim*. Il croit de toute façon qu'on a eu tort d'y voir un poème indépendant: c'est là le bon sens même¹⁰.

Nous reprendrons ce point en comparant *Fêtes de la faim* et *Faim*.

Auparavant, nous pouvons déduire de l'état des manuscrits que si Rimbaud a recopié ses poèmes pour Verlaine, c'est d'après ses brouillons ou ses propres copies. Rien ne prouve qu'il n'ait pas pu disposer de ces

¹⁰ O.C., p. 949.

mêmes documents au moment de rédiger *Une Saison en enfer*. Si toutefois il avait été contraint de s'en passer, nous savons que Verlaine n'était pas le seul à qui il eût pu s'adresser pour retrouver ses poèmes: de presque tous il existait une seconde copie (au moins: d'autres ont pu se perdre). Ces manuscrits étaient en diverses mains, comme nous le montre leur histoire. Il serait tout de même étonnant que Rimbaud n'ait pas réussi à en récupérer une partie au moins. La critique externe ne plaide donc pas en faveur du défaut de mémoire.

S'il demeure possible qu'un fait objectif ait contraint le poète à modifier ses textes pour les publier dans *Une Saison en enfer*, la convergence de ces transformations témoigne d'un travail conscient et non d'oubli et de négligence. Comme nous allons le voir, la critique interne est en accord avec l'histoire.

Examen des corrections

Il semble que pour trois ou quatre de nos poèmes, il y ait une version intermédiaire, imprimée par *La Vogue* ou dans les *Poésies complètes* (il s'agirait donc là des copies de Verlaine). De deux choses l'une: ou bien il faut chaque fois appliquer le raisonnement que fait M. Petitfils à propos de *Fêtes de la faim* et penser que ces textes ont été systématiquement corrigés par une autre main pour être rapprochés de ceux de la *Saison*; ou bien Rimbaud avait lui-même modifié ses poèmes, peut-être en les recopiant pour Verlaine et l'on est en présence d'un stade intermédiaire attestant une évolution dans l'esthétique du poète.

Peu de critiques ont tiré parti des modifications de Rimbaud dans un but interprétatif. Henry de Bouillane de Lacoste émettait pourtant, à côté du défaut de mémoire, une seconde hypothèse: celle de la dégradation volontaire, plus exactement de la «caricature» de ses productions passées. C'est assez difficile à admettre, du fait que la première version n'était pas publiée: on ne peut se rendre compte de la caricature et l'apprécier que si l'on connaît l'original. Les poèmes de 1872 étaient vraisemblablement connus d'un cercle d'amis, mais *Une Saison en enfer* vise un public.

Plus récemment, Claude Zilberberg a utilisé les variantes de *Délires II* pour interpréter la première version du poème *Bonne pensée du matin*¹¹.

¹¹ Claude ZILBERBERG, «Un essai de lecture de Rimbaud: *Bonne pensée du matin*», in Algirdas-Julien Greimas, *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, 1972, p. 140-155.

Il est aussi possible de les envisager dans ce qu'elles apportent à la prose d'*Alchimie du verbe*. C'est ce que suggère M. Ruff dans son édition des *Poésies*:

Nous pecons simplement que Rimbaud a modifié les textes en fonction de ce qu'ils représentent dans ce chapitre d'*Une Saison en enfer*, et aussi, peut-être, en accord avec ce qu'il ressent au moment où il écrit ces pages¹².

M^{me} Margaret Davies a précédemment exploité cette voie avec méthode. Les modifications subies par les deux premiers textes illustrent, selon elle, le mépris où le narrateur tient ses anciennes recherches formelles:

Si autrefois il s'était appliqué à travailler sur les voyelles, les consonnes et les rythmes, maintenant, en faisant des entorses à son texte premier, et substituant des variantes qui ont de tout autres sons et d'autres rythmes, c'est qu'il ne fait plus grand cas de ce genre de travail¹³.

M^{me} Davies conclut, en accord avec son analyse de la prose, que les transformations et les suppressions adaptent le style et le message des poèmes au contexte d'*Alchimie du verbe*:

[Rimbaud] se sert de ses œuvres d'autrefois en les imbriquant dans une nouvelle structure à des fins tout à fait différentes¹⁴.

Il n'est pas certain qu'un examen attentif des textes et de leurs variantes dissipe toute équivoque au sujet de leur histoire; on ne peut cependant faire l'économie de ces seuls témoins lorsqu'on cherche à établir le rôle joué par les poèmes dans *Délires II*.

Un tel examen n'a de raison d'être que très minutieux mais, afin de ne pas suspendre trop longtemps notre développement, nous n'en donnons ici que les conclusions et mettons le détail en annexe. *Chanson de la plus haute tour* et *Ô saisons, ô châteaux [...]* sont deux textes qui offrent certaines parentés de style et de structure. L'examen des transformations qu'ils ont subies dans la version de *Délires II*¹⁵ donne à penser qu'à l'époque de la composition des poèmes, Rimbaud doutait déjà de pouvoir communiquer un message issu d'une référence extérieure à son discours. *Ô saisons, ô châteaux [...]* n'a peut-être déjà pas d'autre signification que de s'affirmer poème-ritournelle et répétition. Nous ne souscrivons pas à l'explication kabbalistique de Jean Richer, mais nous

¹² Arthur RIMBAUD, *Poésies*, éd. critique. Introduction, classement chronologique et notes par Marcel A. Ruff, Nizet, 1978, p. 186.

¹³ Margaret DAVIES, *op. cit.*, p. 77.

¹⁴ *Ibid.*, p. 91.

¹⁵ Cf. Annexe I, p. 161-165.

remarquons que pour lui aussi ce poème se construit sur une sorte de vide sémantique:

Il est assez frappant de voir le poète placer à la fin de son ensemble de poèmes kabbalistiques celui qui traduit *le renoncement à toute véritable signification* et même à cette maîtrise de l'énergie solaire d'abord évoquée, mais qui n'est plus, désormais, qu'une ambition déjà dépassée¹⁶.

Cela rappelle certaines de nos remarques à propos de l'écriture d'*Une Saison en enfer* et pourrait contribuer à éclairer les rapports entre cette œuvre et les poèmes qui y sont cités.

Entre *Larme*, *Bonne pensée du matin*, *L'Eternité* et *Fêtes de la faim*, l'analogie est d'un autre type: ils ont à peu près la même histoire. Après la mort – littéraire au moins – de Rimbaud, ils ont suivi des chemins qui se ressemblent. Mais de son vivant déjà, il les a traités de la même manière, si l'on en croit les manuscrits. Tous ont été repris et corrigés une première fois, assez légèrement. Rimbaud les a remaniés ensuite plus profondément et c'est cette troisième version qui figure dans *Délires II*. On verra dans notre étude des variantes (annexe II, p. 166–183) que les premières, bien que légères, préfigurent les profondes modifications ultérieures. Les trois versions de *Larme* en sont un exemple. Elles témoignent aussi de la volonté qui a présidé à ces changements: après un examen attentif, il semble exclu d'accepter l'hypothèse d'un trou de mémoire pour les expliquer. De plus, il nous paraît que dans leur dernière version, les poèmes font plus nettement allusion à leur propre écriture et que la figure du reflet y tient plus de place.

En résumé, un certain nombre de modifications relève de l'amélioration technique, de l'adaptation à l'évolution esthétique de l'auteur: ce sont celles qui s'annoncent déjà dans une partie des copies de 1872. On rangera dans cette catégorie les préférences pour un lexique et une grammaire plus familiers, de même que la tendance à libérer le vers en multipliant et en variant les mètres et les césures, en pratiquant l'enjambement ou en supprimant la ponctuation¹⁷.

¹⁶ Jean RICHER, *L'Alchimie du verbe de Rimbaud ou les jeux de Jean-Arthur*, Paris – Bruxelles – Montréal, Didier, 1972, p. 123. C'est nous qui soulignons.

¹⁷ La richesse expressive de ce moyen fait aujourd'hui encore l'objet de recherches, comme en témoigne Roland Barthes dans son essai, *Sollers écrivain* (Le Seuil, 1979, p. 6): «La ponctuation, parfois, c'est comme un métronome bloqué; défaits le corset, le sens explose; c'est plus lent à lire, parce que c'est plus riche; et parce que c'est plus lent, paradoxalement, ça brûle les étapes.»

Une autre tendance générale peut parfois opérer dans un sens opposé: elle vise à rouvrir des œuvres autrefois achevées pour les investir d'un sens correspondant au propos du nouveau discours. Il ne s'agit pas de mutiler des textes pour les plier à une autre œuvre achevée, qui serait la prose d'*Alchimie du verbe*, mais d'utiliser le matériau qu'ils proposent, de le marier au texte en train de s'écrire en un alliage intitulé *Délires II*. A ces poèmes isolés et peut-être gratuits, il s'agit de donner une direction commune, une *fonction*. Le narrateur devient ainsi lecteur de l'auteur (passé), ce qui est encore une manière, conforme au propos de la *Saison*, de vivre une écriture, tout en écrivant un vécu. Dans ces poèmes, l'acte littéraire est certainement présent au niveau thématique. De *Chanson de la plus haute tour*, par exemple, Rimbaud supprime les deux strophes et les vers du refrain qui ne peuvent avoir, même métaphoriquement, de rapport avec cet acte. Dans la version tronquée, l'image (strophe 1) qui se reflète ensuite (strophe 2), se dessine dans le champ lexical de la patience, de la douleur et de la soif, ce qui rappelle l'étude préalable à la création («Ce fut d'abord une étude»), la folie mortelle du créateur et son désir d'exprimer, jamais assouvi.

Il pourrait dès lors sembler curieux que les vers 12 et 13 de *Ô saisons, ô châteaux [...]* soient supprimés:

*Que comprendre à ma parole
Il fait qu'elle fuie et vole*

mais, dans ce texte qui évoque un bonheur et dans un contexte qui se réfère à la création littéraire, il n'était pas possible de conserver deux vers qui disent que la parole est heureuse – un bonheur d'écriture. C'est la souffrance du damné que de ne pas être universellement compris et le ton léger du poème ne convenait pas ici.

L'aube, que Rimbaud affectionne, est une heure favorable à l'inspiration qui, en cet instant de grâce, «disperse les efforts». On trouve ici, comme dans le texte en prose, la mention de l'étude, liée à la magie de l'alchimie verbale («J'ai fait la magique étude»). Et si «l'heure du trépas» sonne lorsque cette grâce cesse, c'est qu'ici aussi la vie et l'écriture coïncident. Cette équivalence n'est pas explicite, encore moins expliquée: elle est. Comme bien des objets et des notions de l'univers rimbaldien, elle est un donné, sans cause ni effet, un présent surgi d'aucun passé, sans avenir. L'écriture est vie, c'est pourquoi les poèmes cités illustrent aussi bien des faits, des comportements, qu'une recherche littéraire:

Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges. (p. 106)

Mon caractère s'aigrissait. Je disais adieu au monde dans d'espèces de romances (p. 108)

Enfin, ô bonheur, ô raison, j'écartai du ciel l'azur, qui est du noir, et je vécus, étincelle d'or de la lumière *nature*. De joie, je prenais une expression bouffonne et égarée au possible (p. 110)

(On notera la bivalence du mot «expression».)

La suppression de certains vers de *Larme* procède d'une autre cause: la nouvelle version est plus condensée et moins conventionnelle. La thématique de la création poétique y court cependant aussi, en métaphore filée. Désir, besoin physique de s'exprimer sont traduits par la soif et le verbe devient élément liquide. La concrétisation d'un sens dans une forme n'est pas un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur: elle est ingestion, absorption. Mais la réflexion du sujet dans l'objet et inversement fait que le poète désire ce qu'il sécrète: ses larmes, sa sueur. Le poème est cette «liqueur d'or» distillée par un organisme qui ne pourrait se désaltérer que d'elle:

En outre, cette sudation ne décrirait-elle pas, en termes lyrico-humoristiques [...], le mécanisme de la création poétique, le poème étant la «liqueur d'or», l'or potable?¹⁸

Boire l'eau vive, la distiller dans l'officine de son être, puis la suer en eau-de-vie... Mais l'eau se perd, absorbée par le sol, ou l'eau se gèle. La nouvelle version du poème va dans le sens de la référence à l'écriture, l'impuissance remplaçant l'indifférence:

Dire que je n'ai pas eu souci de boire.

devient

Pleurant, je voyais de l'or – et ne pus boire. –¹⁹

Le texte se clôt sur le dessèchement du poète qui a pleuré *Larme*. A genoux dans la rivière, tout près de la source (les noisetiers sont les coudriers des sourciers), enveloppé d'eau compacte (le brouillard), dans une nature dont la fertilité proclame l'humidité, le poète ne peut assouvir sa soif et se tarit pour une larme. Il regarde son supplice avec une certaine dérision: la distillation intérieure de la liquidité universelle fait de lui «une louche enseigne d'auberge».

¹⁸ Jean RICHER, *op. cit.*, p. 51.

¹⁹ Autre façon, peut-être, de dire «J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable.»

Dans le dernier vers, une nouvelle image enrichit le texte d'une dimension mythique: le poète penché sur l'eau évoque Narcisse. L'effet de miroir inhérent à l'acte littéraire est évoqué par une allusion au mythe, qui reste d'ailleurs implicite. On ne le retrouve à aucun autre endroit de la *Saison* car celui qui la sous-tend, et qui est plus traditionnellement celui du poète, est le mythe d'Orphée, qui raconte ici son exploration du monde souterrain et défendu du langage, et peut-être de l'inconscient.

La deuxième version de *Bonne pensée du matin* n'est pas tronquée et peu modifiée. Tel quel, le poème peut cependant être interprété en accord avec les précédents: une des dimensions de son champ sémantique participe de la même métaphore, à peine plus diffuse ici.

Si l'on admet que les charpentiers représentent les poètes, on notera que c'est aussi à l'aube que Rimbaud situe leur travail. L'aube marque la frontière entre la dissolution dans le sommeil (comme à la dernière strophe de *Le loup criait sous les feuilles [...]*) et la lucidité douloureuse du créateur²⁰. Seuil entre la léthargie et l'activité créatrice, l'aube l'est du même coup entre l'humidité et la sécheresse:

*Sous les bocages s'évapore
L'odeur du soir fêté.*

Mais c'est la grâce de cet instant que d'associer eau et soleil en fécondité: les déserts sont moussus, le «soleil des Hespérides» est celui d'un jardin.

L'écriture, la vie et la soif (ou la faim), dont nous avons vu qu'elles s'impliquaient dans *Larme*, fusionnent aussi dans cette *eau-de-vie* portée aux charpentiers-poètes.

Dans le poème précédent, la création, l'expression vidaient le poète de sa substance: s'imprégnant de l'eau cosmique, il la réduisait ensuite à une goutte de son être par laquelle il s'épuisait. Ici, c'est le versant heureux de l'acte poétique: la force apparemment renouvelée, entretenue jusqu'à une sorte de paroxysme énergétique sur lequel se clôt le poème: la lumière intense de midi, l'immensité de la mer où il n'est plus seulement question de boire mais de plonger. Malheureusement, cette fin est optative («Que leurs forces [...]») et les charpentiers *attendent* le *bain* – fusion du verbe et de la vie –, comme le poète attend l'écriture

²⁰ On songe bien sûr aussi à l'*Aube des Illuminations*, où la chasse du poète-enfant se termine, une fois la vie donnée, par une retombée dans le sommeil matinal:

L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.
Au réveil il était midi. (O.C., p. 140)

facile et heureuse. Il faut noter que *Bonne pensée du matin* ne figure pas dans le brouillon d'*Alchimie du verbe*. A sa place était prévu *Age d'or*, où l'aisance de l'expression et le bonheur de l'écriture sont aussi évoqués («Reconnais ce tour, si gai, si facile» [p. 80]). Mais le poème se termine sur une note moins positive: la voix de celui qui dit «moi» n'est pas entendue.

La deuxième version de *Chanson de la plus haute tour* reproduit la figure du reflet dans sa structure. Se rattachant aussi au thème de la soif, «malsaine», il rappelle à l'esprit la présence exigeante de la matière. C'est l'irréductible et inacceptable coexistence des contraires: l'encens avec la mouche, la fleur avec la mauvaise herbe, l'oubli et la patience avec le désir inassouvi («Et la soif malsaine» et non pas «Mais la soif malsaine»).

La fusion avec le temps signifie l'oubli, mais aussi la mort («Je disais adieu au monde» introduit le poème) et l'impuissance créatrice.

Faim et *Le loup criait sous les feuilles [...]*, comme les poèmes précédents, nous semblent faire allusion à la création poétique; *Faim* se réfère à la matière brute sur laquelle travaille le poète. L'alchimie consiste moins à la transformer en signification qu'en beauté. Le rapport du poète avec la sonorité de la matière verbale est exprimé clairement au centre du poème:

[...] *Paissez, faims,*
Le pré des sons.

La faim indique le besoin physique, organique de s'exprimer. Le poète est voué à dominer par sa parole, à ingérer l'univers puis à opérer en lui la transformation alchimique qui lui permettra de le restituer verbalement. Les psychologues disent que l'allusion à la faim traduit un besoin primaire et passionné de domination, de possession, comme l'expriment certaines tournures du langage amoureux familier: on dit de celle qu'on aime qu'elle est «à croquer», les amants «se mangent des yeux».

La substance dont se nourrit le poète se signale d'abord par sa dureté (sauf pour l'air; mais ne faut-il pas voir dans ce mot une allusion à la lettre R, dont la sonorité est à la rime de ces quatre vers?). La terre se compose de minéraux que l'affamé ne peut avaler, dont l'envie est vouée à une éternelle insatisfaction. La terre représente pourtant aussi la fertilité, elle produit le végétal qui peut alimenter... ou empoisonner. En surface, elle se laisse consommer, mais elle est alors dangereuse.

Le loup criait sous les feuilles [...] est sans doute le prolongement de *Faim* et s'inscrit dans la même thématique. Dans son interprétation,

Jean-Pierre Richard²¹ laisse entendre qu'il le considère comme un équivalent sémantique des strophes supprimées de *Fêtes de la faim*: cet «hymne apparent à la sécheresse» débouche en fait sur l'humidité et la fertilité du renouveau, que ce soit dans le sillon printanier de la première version ou dans *Le loup criait sous les feuilles [...]*.

Jean Richer, quant à lui, note la parenté lexicale des deux pièces:

Dans ce poème, comme dans *Fêtes de la faim*, Rimbaud nous apparaît comme profondément imprégné de l'imagerie et du vocabulaire chrétien, alors même qu'il s'efforce de blasphémer²².

A partir de son analyse des variantes, Mme Margaret Davies est amenée elle aussi à lier *Faim* et *Le loup criait [...]*; elle conclut que les corrections mettent en évidence le niveau symbolique du poème: la manne qui devient pierre exprime un espoir religieux déçu, et cette faim spirituelle inassouvie est symbolisée par celle du loup²³.

L'observation du texte renforce notre impression que les deux poèmes sont étroitement liés: par le mètre d'abord: comme dans le poème précédent, les vers ont sept syllabes avec, ici aussi, des exceptions (les vers 5 et 12 sont des hexamètres). De plus, comme dans *Faim*, les strophes sont des quatrains.

Rappelons aussi qu'aucun manuscrit de ce poème n'a été retrouvé, ce qui serait étonnant si son histoire, sa genèse, la date et le lieu de sa composition étaient similaires à ceux des autres textes du corpus.

On ne peut nier enfin que *Le loup criait [...]* entretienne une ressemblance sonore, lexicale et thématique avec l'une au moins des strophes supprimées du premier poème. Comme on le voit en comparant les trois versions du poème, l'avant-dernière strophe de *Fêtes de la faim* fournit deux rimes à notre texte: «feuilles» (vers 1) et «violettes» (vers 8). La «doucette» a disparu, mais on trouve «Les salades» (vers 5). De part et d'autre, il est question de «fruits». Le premier remaniement avait fait disparaître du poème le règne animal: l'âne. On le retrouve ici dans le loup, les volailles et l'araignée. L'image des feuilles a peut-être appelé celle des plumes. Le poète-loup ne peut consommer que la chair des volailles, il est contraint de rejeter ce qui fait leur beauté: la vraie faim demeure et le menace de consommation. L'«araignée de la haie», où nous voyons une autre forme du moucheron ivre d'amour pour la bourrache,

²¹ Jean-Pierre RICHARD, *Poésie et profondeur*, Paris, Le Seuil, 1955, p. 208-209.

²² Jean RICHER, *op. cit.*, p. 68.

²³ Margaret DAVIES, *op. cit.*, p. 83.

est dans le même cas que le loup: au lieu de s'alimenter du végétal nourrissant, elle ne recherche que la fleur en sa beauté.

La deuxième strophe du poème rappelle le processus de dissolution par le soleil dont il vient d'être question dans le texte en prose. Il faut peut-être entendre dans la rime «bouille»: «rouille» (ce dernier mot reprend «oxyde») un écho des «gargouilles»; «Cédron» et «Salomon» assonnent avec «rayon», «moucheron», «salons»...

L'extrême chaleur abolit l'opposition du sec («terre sèche», «poussière», «poudre») et du liquide («gargouilles», «pissotière», «bouille», «bouillon», «Cédron»): ils ne se neutralisent pas mais intensifient l'un par l'autre leur puissance d'anéantissement (dissolution de l'être ou sommeil).

Il semble donc bien que le poème reflète l'inépuisable peine causée par l'expression verbale de la réalité: la saison en enfer du poète. Il n'est pas vraiment un exemple illustrant la prose qui l'encadre: il dit la même chose.

On ne se baignera pas dans la mer à midi, on ne s'éprendra pas du temps, qui ne s'arrêtera pas avec le poète, car l'éternité,

*C'est la mer mêlée
Au soleil.*

et l'âme, vouée au supplice, est exclue de cette union. La frontière s'abolit entre beauté et morale, entre bonheur de l'écriture et bonheur de la vie. Le dernier poème semble accepter l'instant. Brève encore est l'union de la matière – un corps, qui a son bonheur – et de l'âme imparfaite («Quelle âme est sans défauts?»). Mais ce «charme» qui prend «âme et corps» clôt *Délires II* sur une idée qui rappelle la fin de la *Saison*: «posséder la vérité dans une âme et un corps».

Ce que Rimbaud condamne dans ses vers, ce n'est pas tant la manière (il accentue au contraire parfois leurs particularités stylistiques) que les illusions qu'il se faisait sur leur pouvoir expressif; il croyait possible de communiquer au-delà des mots, qui sont arbitraires, par des formes où l'agencement de ces mots aurait une signification *nécessaire*, où leur répétition incantatoire régénère leur puissance d'évocation et exprime un message «universel». En d'autres termes, il croyait au pouvoir symbolique du langage. Sa désillusion pourrait expliquer le retour, dans les corrections, à une langue plus commune, plus familière, où il reconnaît les limites du langage et ce que le signe a toujours de conventionnel.

Prose de Délires II: la narration

Un texte est pour nous narratif lorsqu'il raconte une histoire. Or, la phrase introductive de *Délires II* annonce précisément l'histoire d'une des «folies» du narrateur.

Dans cette section, l'usage est largement respecté en ce qui concerne la grammaire du récit au passé, c'est-à-dire essentiellement l'emploi des temps.

Comme nous le savons, les actions ponctuelles qui constituent le squelette d'un récit sont de règle au passé simple. Or, sur les vingt-quatre verbes de l'œuvre à ce temps, quinze figurent dans *Délires II*²⁴.

Tout aussi régulièrement, l'imparfait est employé pour indiquer

sous l'aspect duratif [...], un fait qui était encore inachevé [...] au moment où se situe le sujet parlant; il montre ce fait en train de se dérouler dans sa durée, en l'excluant de l'actualité présente, et sans en faire voir la phase initiale ni la phase finale²⁵.

Le plus-que-parfait est un temps complémentaire des récits au passé. Il renvoie à ce qui a précédé les événements; par exemple: «Il avait oublié son portefeuille et l'avoua en rougissant.» Ce temps est étonnamment rare dans *Délires II*.

J'avais été damné par l'arc-en-ciel

en est le seul exemple. La proportion est donc de 6,6% par rapport au nombre des passés simples. A titre comparatif, un bref sondage sur quelques pages de prose de différents auteurs donne les chiffres suivants:

Maupassant	: 16,6%
G. Nouveau	: 21,8%
Barbey d'Aureville	: 62%
Lautréamont	: 66,6%
Zola	: 72%

La rareté du plus-que-parfait frappe particulièrement dans cette partie narrative, mais elle est constante dans l'œuvre: on n'y trouve, en effet, que quatre autres occurrences de ce temps:

je ne l'avais pas prévu! (p. 98)

J'avais entrevu la conversion au bien et au bonheur (p. 100)

²⁴ La liste figure plus haut, au chapitre V, p. 93.

²⁵ Maurice GREVISSE, *Le Bon Usage*, Paris-Gembloux, Duculot, 1980, p. 833.

Ses délicatesses mystérieuses m'avaient séduite. (p. 103)

S'il avait été éveillé [...] s'il avait toujours été bien éveillé²⁶

On notera que, dans le dernier exemple, le plus-que-parfait fait partie d'une séquence hypothétique: se prenant au jeu, le narrateur s'exprime comme s'il faisait une leçon de grammaire sur l'emploi des temps dans la conditionnelle!

Au subjonctif, le plus-que-parfait est encore plus rare (deux occurrences), ce qui est assez normal, ou plutôt qui le serait si ce temps était remplacé par le passé du même mode, comme l'autorise l'usage moderne de la concordance des temps. Or, il n'y a pas davantage de subjonctifs passés que de subjonctifs plus-que-parfaits.

Quant au passé antérieur, il est tout simplement inexistant.

Nous avons d'abord pensé que l'emploi du discours direct rendait compte de la basse fréquence de ces temps. «Je disais: <J'ai fait...>», par exemple, deviendrait en effet «Je disais que j'avais fait» dans le discours indirect. Mais ce type de transformation n'ajouterait que peu de plus-que-parfaits à *Une Saison en enfer*. Dans *Mauvais sang*, on aurait ainsi – lorsque le narrateur se voit devant le peloton d'exécution: «Je leur disais [il n'y a pas de verbe introductif dans le texte] que je n'aurais jamais été chrétien...»

Il n'y a guère que ce passage qui soit concerné par notre explication et la raison en est simple: le cas grammatical de l'antériorité dans le passé est presque inexistant dans *Une Saison en enfer*. Les rares plus-que-parfaits du texte n'évoquent pas un temps antérieur à un passé révolu; leur contact souvent direct avec un présent ou un futur crée un fossé comparable à celui de la métaphore temporelle; ils n'ont pas non plus de fonction explicative (comme dans «Il avait oublié son portefeuille et ne put régler l'addition») et cela rend leur rareté d'autant plus surprenante puisque le narrateur aime assez s'excuser du présent par le passé.

De même que les autres passages de l'œuvre qui évoquent l'«autrefois», *Délires II* est sans antériorité. Le seul plus-que-parfait du texte:

Sur la mer, que j'aimais comme si elle eût dû me laver d'une souillure, je voyais se lever la croix consolatrice. J'avais été damné par l'arc-en-ciel. (p. 111)

ressemble à une constatation a posteriori et, s'il réfère à une époque précédant les imparfaits du contexte, ce seul cas ne suffit pas à constituer l'antériorité, à plus forte raison parce qu'il est métaphorique.

²⁶ O.C., p. 114; il s'agit de l'esprit.

L'époque antérieure au récit se devine cependant sous l'expression «Depuis longtemps» qui figure au début de la section; mais le portrait qu'elle introduit est encore valable au moment de l'histoire, contemporain des procès au passé simple.

Notre récit semble se dérouler en marge de l'écoulement du temps. Il se construit sur le seul dialogue entre un présent fixe et un passé unique.

La succession, le décalage des faits étant une condition du récit, ils sont pourtant exprimés par des adverbes:

Ce fut d'abord une étude. (p. 106)

Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots! (p. 108)

Enfin, ô bonheur, ô raison, j'écartai du ciel l'azur (p. 110)

ou, dans un cas, par une périphrase:

Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit. (p. 108)

Mais ces passés successifs ne déterminent pas, vus du présent, des degrés d'antériorité, le décalage s'estompe par la suite et ils ne suffisent pas à créer un effet de perspective dans cette «peinture naïve» qui n'a que deux dimensions.

La nature des faits narrés contribue bien sûr à atténuer le caractère narratif du texte: une succession d'attitudes mentales ne peut donner la même impression d'obligation logique que des événements. Quelle raison y a-t-il à ce que la recherche de l'expression du silence précède ou suive l'explication de «sophismes magiques avec l'hallucination des mots»? Pourquoi le caractère de l'alchimiste s'aigrit-il avant qu'il n'aime le désert?

La métaphore est sans doute l'autre ennemie du récit. Elle semble à peu près inexistante au début de *Délires II*, dont le premier passage en prose fait la quasi-unanimité des critiques quant à sa référence biographique. Il serait en effet difficile de nier que l'allusion à la couleur des voyelles ne soit l'écho du sonnet de ce titre. De même, le «verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens» ne peut que rappeler la «langue universelle» recherchée par le voyant. Et pourtant, même dans ce texte si univoque en apparence, il y a souvent deux références possibles. La première, qui se rapporte à la vie de Rimbaud, accomplit l'identification du narrateur à l'auteur. La seconde, moins constante, plus ponctuelle, maintient le doute puisqu'elle renvoie aux parties antérieures de l'œuvre. Les croisades dont rêve le narrateur d'*Alchimie du verbe*

peuvent bien sûr se rapporter aux songes de Rimbaud en 1871 ou 1872. Mais le maudit de *Mauvais sang* ne rêvait-il pas précisément:

J'aurais fait, manant, le voyage de terre sainte (p. 94)

voyage «de découvertes» aussi puisqu'il mène à Byzance et aux «remparts de Solyme» à travers les «plaines souabes»? Mais de ces voyages, «on n'a pas de relations»: le manant, sans antécédents dans l'histoire de France, ne prend pas part à l'Histoire écrite. Et si ce manant crie, pour se défendre, qu'il n'a «jamais été chrétien», n'est-ce pas lors d'une «guerre[s] de religion étouffée[s]»? De tels rapprochements pourraient se multiplier, et pas seulement avec *Mauvais sang*: n'est-ce pas une «révolution[s] de mœurs» que de dire «L'amour est à réinventer» (p. 103)? Quant au «latin d'église», il parsème le texte et les références peuvent être multiples comme, d'ailleurs, en ce qui concerne le voyage, qui est un des fils conducteurs d'*Une Saison en enfer*.

Délires II, par sa grammaire, reste donc un récit au passé, mais pas purement autobiographique: l'histoire de cette «folie» est une tranche de vie suspendue dans le vide, n'ayant pas d'antériorité. Elle est au contraire au centre d'une œuvre qui se réfère à elle-même et se prend volontiers pour thème. Et surtout, elle entretient des rapports particuliers avec la métaphore en intégrant des poèmes. Ces rapports sont-ils simplement d'opposition? C'est ce qu'il nous faut examiner maintenant.

Rapports prose-vers dans Délires II

Au début de cette section et dans la ligne finale, tout est clair: la prose d'aujourd'hui s'oppose aux vers d'hier jusque dans le détail grammatical. La prose, logique et linéaire, ne s'écarte pas du niveau principal, auquel viennent s'ajouter ici ou là trois compléments de temps détachés et surtout des appositions à la chaîne. Il n'y a jamais deux segments de nature différente dans la même phrase²⁷, pas de relatives explicatives, pas de participiales, pas de subordonnées circonstancielles ni de comparatives. A ce «degré zéro» de la syntaxe correspond un lexique sans métaphores: rien ici qui ne soit compréhensible au sens propre, au point que la référence biographique de ce morceau de prose est, nous l'avons dit, largement admise.

²⁷ Selon les critères établis par le Centre d'Etudes Arthur-Rimbaud de Neuchâtel. Nous complétons ici nos remarques sur le niveau de langue de *Délires II*, examiné plus haut en fonction des brouillons (chapitre III).

Les deux poèmes qui suivent («Loin des oiseaux [...]» et «A quatre heures du matin [...]») ou, si l'on se porte à la fin de la section, le poème qui précède les deux phrases finales (*Ô saisons, ô châteaux [...]*) offrent des structures grammaticales très différentes de la prose liminaire. Les premiers sont les seuls des poèmes cités à présenter une telle variété et une telle complexité syntaxique. «A quatre heures du matin [...]», en particulier, ne comporte qu'une phrase qui reste au niveau principal et, fait exceptionnel dans cette section, on y compte deux phrases dont les segments sont de trois types différents ainsi qu'une phrase où ils sont de cinq types différents (le maximum est ailleurs de deux):

*Ô, pour ces Ouvriers charmants
Sujets d'un roi de Babylone,
Vénus! quitte un instant les Amants
Dont l'âme est en couronne.*

contient en effet une exclamation détachée, suivie d'une adresse commençant par un circonstanciel détaché et contenant une apposition; le segment principal, qui suit, renferme encore une relative explicative. Nous n'arrivons pas ici à la complexité syntaxique des premières *Poésies*, mais nous sommes loin de la linéarité de la prose introductive.

Le dernier poème cité, *Ô saisons, ô châteaux [...]*, s'oppose à cette prose d'une autre manière: la syntaxe qui prédomine est ici affective; exclamative ou interrogative, elle cherche à épouser les élans du cœur et de l'âme et non à les décomposer en particules qui entrent dans les catégories logiques de la grammaire.

En résumé donc, aux deux seuils de cette section, prose et vers s'opposent en termes clairs: la première suit la raison et représente la simplicité; les seconds suivent l'affectivité et représentent la recherche formelle, la complexité syntaxique. Si on en reste là, on ne peut que souscrire à l'opinion répandue que la prose renie les vers.

Mais il n'en est pas de même dans le corps de la section. Les phrases de *Faim* et de *Le loup criait sous les feuilles [...]*, en particulier, ne dépassent jamais, en complexité, celles de la prose liminaire. Elles contiennent d'autre part moins de tournures expressives que les phrases de prose qui les entourent: c'est dans celles qui précèdent que l'on trouve l'adresse:

Général, s'il reste un vieux canon sur tes remparts en ruines
(p. 109)

où la syntaxe affective – verbes à l'impératif, phrases sans verbe – est soulignée par la ponctuation. Ce type d'expression déborde d'ailleurs le

discours direct et continue dans la phrase qui est censée introduire le poème:

Oh! le moucheron enivré à la pissotière de l'auberge, amoureux de la bourrache, et que dissout un rayon! (p. 109)

Parallèlement à la simplification des phrases des poèmes, on assiste au contraire à une augmentation de la variété dans celles de la prose: dans le deuxième morceau, on va jusqu'à deux éléments syntaxiquement différents dans la même proposition (celle qui commence par «J'étais oisif [...]» contient aussi bien des appositions qu'une relative détachée); dans le troisième, le quatrième et le cinquième, jusqu'à quatre. La phrase («Oh! le moucheron [...]») que nous venons de citer en contient trois: un segment exclamatif, un segment apposition et un relatif.

Le Bonheur! Sa dent, douce à la mort, m'avertissait au chant du coq, – *ad matutinum*, au *Christus venit*, – dans les plus sombres villes (p. 111)

comporte aussi des segments de trois types différents (exclamation, apposition, circonstanciel détaché), cependant que

Enfin, ô bonheur, ô raison, j'écartai du ciel l'azur, qui est du noir, et je vécus, étincelle d'or de la lumière *nature*. (p. 110)

va jusqu'à quatre types différents (exclamation, apposition, circonstanciel détaché et relative explicative).

Du point de vue syntaxique déjà, on ne peut plus, au cœur d'*Alchimie du verbe*, reconnaître à la prose et aux vers des caractéristiques qui les opposent.

La ponctuation qui introduit les poèmes confirme que leur relation avec la prose suit un mouvement qui part d'une opposition, progresse vers une assimilation, pour finir sur une nouvelle distinction. Il s'agit d'abord d'un point, qui n'exprime rien d'autre que la séparation; puis de deux points, ceux qui lient la théorie à l'exemple; ensuite d'un point d'exclamation: l'expressivité a pris le pas sur l'explication. Mais s'agit-il toujours d'*introduire* le poème? On revient enfin aux deux points pour les deux derniers poèmes.

Le rapprochement progressif de la prose et des vers est encore plus net dans les domaines de la métaphore et du récit. Le deuxième morceau de prose commence par la critique:

La vieillerie poétique avait une bonne part dans mon alchimie du verbe. (p. 108)

qui referme très logiquement la parenthèse sur les deux poèmes précédents. L'énumération des hallucinations simples qui suit introduit l'étrange, l'in vraisemblable: on passe des réalités curieuses du début («enseignes», «livres érotiques sans orthographe», «opéras vieux») à des *irréalités* curieuses («école de tambours faite par des anges», «salon au fond d'un lac»). Le terrain est tout préparé pour la métaphore:

un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi. (p. 108)

On retrouve ensuite le récit et le sens propre («Puis j'expliquai», «Je finis») mais l'évocation de la lourde fièvre agit comme celle de l'hallucination: le contenu des mots contamine la logique grammaticale et ouvre la brèche de l'écart sémantique: les chenilles représentent «l'innocence des limbes» et les taupes «le sommeil de la virginité». Tout se passe comme si les chansons (les «refrains naïfs», les «rythmes naïfs»?), les belles folies de mots citées ensuite (*Chanson de la plus haute tour, Faim, L'Eternité*) déteignaient sur la prose qui les encadre, de sorte que l'on serait bien en peine, désormais, de la comprendre au sens propre. *Le loup criait [...]* reprend en écho, nous l'avons vu, les phonèmes des phrases qui précèdent *Faim*. Vers et proses vivent ici en symbiose et il serait tout aussi hors de propos de chercher une référence au «général», à son canon, aux magasins, à la «pissotière de l'auberge» qu'à la prairie «fleurie d'encens et d'ivraie», aux «vieilles pierres d'églises» ou aux «braises de satin». L'apparence de récit biographique n'a, il est vrai, pas totalement disparu: «je vécus», dit le narrateur; mais qu'est-ce que vivre «étincelle d'or de la lumière *nature*»?

La prose qui suit *L'Eternité* amorce le decrescendo: l'étrangeté est à nouveau extérieure au texte («Ce monsieur [...] est un ange. Cette famille est une nichée de chiens [...] j'ai aimé un porc.» [p. 111]) comme c'était le cas dans l'hallucination simple. La folie ne pénètre plus l'écriture: son évocation même la cantonne dans l'énoncé

Aucun des sophismes de la folie, – la folie qu'on enferme, – n'a été oublié par moi. (p. 111)

On retrouve aussi, comme dans le deuxième morceau de prose, les thèmes du sommeil, de l'abattement, de la folie qui mène à la mort: le narrateur disait «adieu au monde», il est ici «mûr pour le trépas». Du même coup, la référence biographique au «dérèglement de tous les sens» redevient possible, mais pas plus. En fait, le texte opère ici un virage en direction de la morale, de la spiritualité et de la religion qui ramène cette

fin d'*Alchimie du verbe* au niveau thématique des parties qui précèdent les *Délires*.

La prose de *Délires II* n'est donc séparée ni du reste de l'œuvre ni des poèmes qui l'entrecouperont et dont, au contraire, elle reflète l'écriture.

La forme de cette section, prose et vers en alternance, fait penser à un texte de deux ans antérieur et qui, sans être destiné à la publication, n'en est pas moins fort «littéraire» par certains aspects: la (double) lettre du Voyant. Ici aussi, les poèmes dont Rimbaud illustre sa théorie «valent et ne valent pas pour exemple»²⁸: ils réfléchissent la prose directement et par antithèse.

Comme dans les lettres du Voyant, un certain laps de temps sépare la prose des vers et donne à l'auteur la distance qui permet la critique. Dans *Délires II*, le reflet commande donc la structure. Il est moins immédiatement lié à l'acte d'écrire que dans *Mauvais sang* ou *Nuit de l'enfer*, où il est imbriqué dans l'image au fil de l'écriture. Ici, il fonde d'une part l'architecture des poèmes et les pièces en vers se réfléchissent à leur tour, mais à distance, dans la prose.

Cette sorte de reflet pourrait d'ailleurs opérer d'un bout à l'autre de l'œuvre de Rimbaud. Elle a été si brève qu'on est tenté d'expliquer par là son unité thématique. En tout état de cause, le champ sémantique recouvert par les *Poésies* est proche aussi bien de celui d'*Une Saison en enfer* que de celui des *Illuminations*²⁹. Dans cette belle continuité, seule la période de la Commune, avec son orientation politique et sociale, fait exception. La critique a d'ailleurs souvent été aidée par cette réflexion à distance qui permet d'utiliser les textes relativement simples du début pour interpréter l'hermétisme des dernières œuvres.

Ce qui est plus curieux, c'est la modalité dans laquelle ces thèmes sont traités. Il n'y a pas à proprement parler d'évolution dans la manière d'envisager la nature, l'amour, le progrès, soi-même, Dieu: elle est la même ou exactement l'inverse, quand ce n'est pas conjointement l'un et l'autre. La nature, la marche dans le monde végétal entre ombre et lumière sont ressenties positivement dans *Sensation* comme dans *Aube* ou *Vie I*, négativement dans *Le Dormeur du val* et dans *Enfance IV*.

et je vécus, éiincelle d'or de la lumière nature.

²⁸ Arthur RIMBAUD, *Lettres du voyant: 13 et 15 mai 1871*, éd. par Gérard Schaeffer, Genève, Droz; Paris, Minard, 1975, p. 151.

²⁹ Cf. l'index dressé par Albert Py en annexe de son édition. Cette constance lexicale et sémantique est d'ailleurs soulignée par toutes les études thématiques.

reflète positivement

Ô nature! ô ma mère! [...]
Quelle chérie!³⁰

et à très peu de temps de distance. Cet exemple, qui pourrait être multiplié, nous incite à la prudence quand il s'agit du rapport entre la prose et les vers de *Délires II*.

L'attitude envers le travail, la société, le bonheur, l'amour, la nature est depuis longtemps ambivalente. L'opinion de Rimbaud à leur sujet a déjà pu être simultanément positive et négative. Il n'y a donc en aucun cas à s'étonner s'il y a des contradictions entre les poèmes et la prose de notre texte et il ne faut pas forcément parler de reniement.

On dira qu'à ce niveau superficiel, la contradiction est sans importance car ce que Rimbaud critique, juge et renie, ce n'est pas le sujet de ses vers, mais leur poétique. Dans ce cas, le jugement ne se borne pas à ces quelques poèmes: s'il rejette les «enchantelements» passés, les «hallucinations [...] innombrables», qu'il a «toujours eues», devraient être condamnées aussi. Pourquoi, dès lors, rendent-elles jaloux «poètes et visionnaires» et font-elles de lui «mille fois le plus riche» (*Nuit de l'enfer*, p. 100)?

Autre exemple: le rêve d'aller au-delà – le voyage – est une illusion passée aussi bien que présente et à venir: dans l'irréel du passé, le narrateur se dit:

J'aurais fait [...] le voyage de terre sainte (p. 94)

Sur le mode réel, il raconte:

Sur les routes, par des nuits d'hiver, sans gîte, sans habits, sans pain,
une voix étreignait mon cœur gelé (p. 97)

Au présent:

Allons! la marche, le fardeau (p. 96)

Et au futur:

Quand irons-nous, par delà les grèves et les monts (p. 115)

Ces exemples montrent qu'entre deux parties de la même œuvre, il peut y avoir, chez Rimbaud, autant de distance qu'entre des œuvres appartenant à des époques distinctes de son activité créatrice. Nous avons même vu qu'il renie souvent ce qu'il écrit dans le moment qui suit:

– Mais je m'aperçois que mon esprit dort. (p. 113)

³⁰ Lettre à Ernest Delahaye, mai 1873, O.C., p. 267.

En résumé, s'il existe un rapport de réflexivité entre la prose et les vers de *Délires II*, ce n'est pas parce que l'une condamne les autres: ils disaient la souffrance de l'écriture, elle y ajoute l'impuissance.

Avec *Délires II*, nous touchons à ce qui fait le tragique d'*Une Saison en enfer*. Il n'est ni dans les lamentations de la Vierge folle, ni dans les cris du damné: il est dans l'impuissance à dire autre chose que ce qui est déjà dit, dans l'impuissance aussi à diriger, à adresser le message.

**Annexe I: les deux versions de *Chanson de la plus haute tour*
et de *O saisons, ô châteaux***

*Chanson de la plus haute tour*¹

1. *Oisive jeunesse*
2. *A tout asservie,*
3. *Par délicatesse*
4. *J'ai perdu ma vie.*
5. *Ah! Que le temps vienne*
6. *Où les cœurs s'éprennent.*

7. *Je me suis dit: laisse,*
8. *Et qu'on ne te voie:*
9. *Et sans la promesse*
10. *De plus hautes joies.*
11. *Que rien ne t'arrête*
12. *Auguste retraite.*

13. *J'ai tant fait patience*
14. *Qu'à jamais j'oublie;*
15. *Craintes et souffrances*
16. *Aux cieus sont parties.*
17. *Et la soif malsaine*
18. *Obscurcit mes veines.*

19. *Ainsi la Prairie*
20. *A l'oubli livrée,*
21. *Grandie, et fleurie*
22. *D'encens et d'ivraies*
23. *Au bourdon farouche*
24. *De cent sales mouches.*

25. *Ah! Mille veuvages*
26. *De la si pauvre âme*
27. *Qui n'a que l'image*
28. *De la Natre-Dame!*
29. *Est-ce que l'on prie*
30. *La Vierge Marie?*

*Chanson de la plus haute tour*²

1. *Qu'il vienne, qu'il vienne,*
2. *Le temps dont on s'éprenne.*

3. *J'ai tant fait patience*
4. *Qu'à jamais j'oublie.*
5. *Craintes et souffrances*
6. *Aux cieus sont parties.*
7. *Et la soif malsaine*
8. *Obscurcit mes veines.*

9. *Qu'il vienne, qu'il vienne,*
10. *Le temps dont on s'éprenne.*

11. *Telle la prairie*
12. *A l'oubli livrée,*
13. *Grandie, et fleurie*
14. *D'encens et d'ivraies,*
15. *Au bourdon farouche*
16. *Des sales mouches.*

¹ O.C., p. 77-78 (texte du ms. Richepin).

² O.C., p. 108 (texte de *Délires II*).

31. *Oisive jeunesse*
32. *A tout asservie*
33. *Par délicatesse*
34. *J'ai perdu ma vie.*
35. *Ah! Que le temps vienne*
36. *Où les cœurs s'éprennent!*

17. *Qu'il vienne, qu'il vienne,*
18. *Le temps dont on s'éprenne.*

Chanson de la plus haute tour

De la première version de ce poème, nous possédons deux manuscrits. Celui que nous reproduisons³ a été donné à Jean Richepin à une date que nous ignorons. L'autre avait servi de base à l'édition de *La Vogue* (7 juin 1886); il ne diffère pas essentiellement de celui de Richepin: la cinquième strophe (vers 25-30) passe en troisième position et le premier vers de cette même strophe offre la variante: «*O mille veuvages*». Le reste du texte étant semblable, on peut parler ici d'une seule version, s'opposant à celle de *Délires II*, beaucoup plus courte et de structure différente. Des première et dernière strophes, il ne reste qu'un refrain de deux vers, répété une troisième fois au centre du poème. La deuxième et la cinquième strophe de la «version Richepin» sont supprimées. Dans ce qui est conservé, les rimes restent les mêmes, mais la métrique est légèrement modifiée: alors que la première version ne comporte que des vers de cinq syllabes, la version d'*Alchimie du verbe* présente un hexamètre (le second vers du refrain) et un vers de quatre syllabes:

Des sales mouches

On pourrait conclure à l'erreur dans ce dernier cas, le reste de la strophe n'ayant pratiquement pas été modifié. Mais en ce qui concerne le refrain, il est bien improbable que Rimbaud ait écrit trois fois le même vers sans s'apercevoir qu'il comportait une syllabe de trop. Il est plus difficile encore d'admettre qu'il ait oublié deux strophes entières de son poème alors qu'il «se souvient» avec une parfaite exactitude des deux autres. Ni le défaut de mémoire, ni la négligence ne rendent compte ici des suppressions. Selon M^{me} Margaret Davies, elles trouvent leur explication dans les allusions à Verlaine et les références au christianisme. Non que Rimbaud évite pudiquement de parler de son ami, mais ses relations avec lui faisant l'objet de *Délires I*, elles n'ont plus leur place ici. Cette explication n'est pas certaine: on voit mal Rimbaud soucieux d'éviter les répétitions dans une œuvre où la redondance est un procédé systématique. Il en est de même des références au christianisme, qui parcourent toute l'œuvre. Enfin, ces raisons ne peuvent expliquer la suppression de la deuxième strophe et des premiers vers du refrain.

A notre avis, c'est la forme à laquelle aboutissent les transformations qui les explique le mieux. Dans la deuxième version, l'alternance des strophes et du refrain correspond plus nettement à la forme d'une chanson. Mais surtout, le poème s'organise maintenant symétriquement par rapport au refrain central, suggérant une équivalence de contenu entre

³ Texte reproduit en fac-similé dans le recueil Messein (IV, 6b).

les deux strophes: l'être psychique et physique du poète a son écho dans la nature, l'oubli règne en lui comme il s'étend sur la prairie. D'elle monte l'encens comme disparaissent aux cieux les souffrances et les craintes. Mais dans la calme et plane étendue du pré comme dans la longue indifférence de l'âme qui oublie, grouille une vie malsaine: la soif, les mouches.

Loin d'être gratuites, les suppressions ont fait de cette chanson la parfaite expression de l'image et de son reflet.

- | 1 | 2 |
|--------------------------------------|----------------------------------|
| 1. Ô saisons, ô châteaux | 1. Ô saisons, ô châteaux! |
| 2. Quelle âme est sans défauts? | 2. Quelle âme est sans défauts? |
| 3. Ô saisons, ô châteaux, | |
| 4. J'ai fait la magique étude | 3. J'ai fait la magique étude |
| 5. Du Bonheur, que nul n'étude. | 4. Du bonheur, qu'aucun n'étude. |
| 6. Ô vive lui, chaque fois | 5. Salut à lui, chaque fois |
| 7. Que chante son coq gaulois. | 6. Que chante le coq gaulois. |
| 8. Mais! je n'aurai plus d'envie, | 7. Ah! je n'aurai plus d'envie: |
| 9. Il s'est chargé de ma vie. | 8. Il s'est chargé de ma vie. |
| 10. Ce Charme! il prit âme et corps, | 9. Ce charme a pris âme et corps |
| 11. Et dispersa tous efforts. | 10. Et dispersé les efforts. |
| 12. Que comprendre à ma parole? | |
| 13. Il fait qu'elle fuie et vole! | |
| 14. Ô saisons, ô châteaux! | 11. Ô saisons, ô châteaux! |
| 15. [Et, si le malheur m'entraîne, | |
| 16. Sa disgrâce m'est certaine. | |
| 17. Il faut que son dédain, las! | 12. L'heure de sa fuite, hélas! |
| 18. Me livre au plus prompt trépas! | 13. Sera l'heure du trépas. |
| 19. — Ô Saisons, ô Châteaux!] | 14. Ô saisons, ô châteaux! |

Ô saisons, ô châteaux

montre des corrections d'un tout autre type. De nos jours, la première version du poème est généralement imprimée selon l'autographe de la collection Berès, avec les vers barrés entre crochets. Il est impossible de savoir si c'est ce manuscrit ou un autre, perdu, qui a servi de base à l'édition de *La Vogue* en juin 1886. De l'élaboration du poème, nous possédons le témoignage du brouillon étudié par Bouillane de Lacoste³; il est extrêmement précieux en ce qui concerne la genèse et l'interprétation du poème mais son examen sort de notre propos car il représente un état manifestement antérieur à la première version. Entre celle-ci et celle qui figure dans *Une Saison en enfer*, les différences sont moins radicales, plus dispersées que dans la *Chanson*. On note aussi des suppressions mais, dans les vers conservés, les modifications n'atteignent jamais ni le mètre ni les rimes. Le vers qui fait office de refrain est lui aussi déplacé par rapport à l'ensemble; il est cependant difficile d'inférer, comme

¹ O. C., p. 88-89 (texte de l'autographe Berès).

² O. C., p. 111-112 (texte de *Délires II*).

³ Henry DE BOUILLANE DE LACOSTE, *Rimbaud et le problème des Illuminations*, Paris, Mercure de France, 1949, p. 150.

dans l'autre poème, des raisons d'ordre structural; en effet, on ne sait pas si Rimbaud a fini par opter pour une première version de 14 ou de 19 vers. Le chant du coq et le thème du bonheur, qui figurent dès l'origine, font penser qu'ici, c'est la prose de *Délires II* qui a été composée en fonction du poème plutôt que celui-ci adapté pour s'y conformer. Cela étant, il reste pratiquement impossible de motiver toutes les suppressions et les variantes: celles des vers 7 ou 8, par exemple, semblent insignifiantes. Dans la première version, l'étude du bonheur est celle «*que nul n'élude*» (v. 5), «*qu'aucun n'élude*» dans la deuxième. Le changement pourrait bien avoir des raisons euphoniques, bien que la première forme compte autant d'adeptes que la seconde... Plus intéressante peut-être est la suppression des majuscules aux mots «*bonheur*», «*charme*», «*saisons*» et «*châteaux*» (v. 5, 10 et 19): elle est trop systématique pour ne pas être volontaire mais reste difficile à interpréter.

Au vers 6, «*Ô vive lui*» devient «*Salut à lui*», peut-être pour réserver le vocatif au refrain.

Les modifications subies par les vers 10 et 11 sont plus significatives car elles se rapprochent formellement de variantes d'autres poèmes du corpus: la nouvelle forme obéit à une conception de la langue poétique moins littéraire. Au premier abord, il semble que ce soit le contraire: au vers 10, la rupture et la reprise du sujet par un pronom est une construction plus orale que celle, linéaire, adoptée dans l'autre version. Mais cette correction vient du remplacement du passé simple par le passé composé (plus en accord, d'ailleurs, avec le contexte). Cette modification va dans le même sens que l'adoption d'un lexique plus familier: dans les vers 12 et 13 de la deuxième version, le seul mot littéraire qui soit conservé est à la rime («*trépas*»).

La suppression des vers 15 et 16 nous paraît résulter d'un effort de concentration: les corrections de Rimbaud vont très généralement dans le sens du plus dense et du plus elliptique. Mais on ne peut expliquer de même la disparition de

*Que comprendre à ma parole?
Il fait qu'elle fuie et vole!*

Le gommage de cette allusion à l'obscurité du discours poétique, qui figurait déjà dans le brouillon, nous semble important. La disparition de ces vers peut s'expliquer ainsi: le vide sémantique participe au sens profond d'une œuvre qui vise à dire sa littéralité et sa gratuité et le poète supprime une allusion aussi explicite parce qu'il renie l'inspiration de cette pièce.

Si nous avons examiné *Chanson de la plus haute tour* et *Ô saisons, ô châteaux* en premier, c'est que les autres poèmes ont déjà été remaniés dans leur première version: les manuscrits témoignent que des variantes préfigurent les transformations plus profondes de la version de *Délires II*.

Annexe II: comparaison des variantes de *Larme*, de *Bonne pensée du matin*, de *L'Éternité* et de *Fêtes de la faim*

Le tableau ci-dessous reproduit les vers¹ qui figurent dans deux copies de la première version d'une part et dans *Alchimie du verbe* avec des variantes d'autre part. On observera que pour les quatre poèmes il existe un état du texte de 1872 qui se rapproche plus ou moins de la forme adoptée dans *Désires II*.

<i>Larme</i> ²	3		4
v. 2. <i>Je buvais, accroupi dans quelque bruyère</i>	<i>Je buvais à genoux dans quelque bruyère</i>		<i>Que buvais-je, à genoux dans cette bruyère</i>
v. 7. <i>Que tirais-je à la gourde de colocase?</i>	<i>Boire à ces gourdes vertes loin de ma case</i>		<i>Boire à ces gourdes jaunes, loin de ma case</i>
v. 8. <i>Quelque liqueur d'or, fade et qui fait suer</i>	<i>Claire quelque liqueur d'or qui fait suer</i>		<i>Chérie? Quelque liqueur d'or qui fait suer.</i>
v. 9. <i>Tel, j'essse été mauvaise enseigne d'auberge.</i>	<i>Effet mauvais pour une enseigne d'auberge</i>		<i>Je faisais une touche enseigne d'auberge.</i>
v. 14. <i>Le vent, du ciel, jetait des glaçons aux mares</i>	<i>Le vent de Dieu jetait des glaçons aux mares</i>		<i>Le vent de Dieu jetait des glaçons aux mares;</i>
<i>Bonne pensée du matin</i> ³	6		7
v. 5. <i>Mais là-bas dans l'immense chantier</i>	<i>Or là-bas dans l'immense chantier</i>		<i>Là-bas, dans leur vaste chantier</i>
v. 9. <i>Dans leur désert de mousse, tranquilles,</i>	<i>Dans leurs déserts de mousse tranquilles</i>		<i>Dans leurs Déserts de mousse, tranquilles,</i>
v. 13. <i>Ah! pour ces Ouvriers charmants</i>	<i>Ô pour ces ouvriers charmants</i>		<i>Ô, pour ces Ouvriers charmants</i>
<i>L'Éternité</i> ⁸			10
v. 12. <i>Et voles selon.</i>	<i>Éternité⁹</i>		<i>Tu voles selon....</i>
v. 13. <i>Puisque de vous seules,</i>	<i>Tu voles selon....</i>		<i>Voire ardeur</i>
v. 17. <i>Là pas d'espérance,</i>	<i>De votre ardeur seule,</i>		<i>— Jamais l'espérance.</i>
v. 18. <i>Nul orietur.</i>	<i>Jamais l'espérance;</i>		<i>Pas d'onietur.</i>
	<i>Pas d'onietur</i>		
<i>Fêtes de la faim</i> ¹¹			
v. 3. <i>Si j'ai du goût, ce n'est guères</i>	<i>Fêtes de la faim¹²</i>		<i>Faim¹³</i>
v. 5. <i>Dinn! dinn! dinn! je pais l'air,</i>	<i>Si j'ai du goût, ce n'est guères</i>		<i>Si j'ai du goût, ce n'est guère</i>
v. 6. <i>Le roc, les terres, le fer</i>	<i>Dinn! dinn! dinn! dinn! Mangeons l'air</i>		<i>Je déjeune toujours d'air,</i>
v. 7. <i>Tournez, les faims! paisses, faims</i>	<i>Le roc, les charbons, le fer.</i>		<i>De roc, de charbons, de fer.</i>
v. 8. <i>Puis l'humble¹⁴ et vibrant venin</i>	<i>Mes faims, tournez, Paisses, faims,</i>		<i>Mes faims, tournez. Paisses, faims,</i>
	<i>Attirez le gai venin</i>		<i>Attirez le gai venin</i>

Mangez

- v. 11. *Les cailloux qu'un pauvre brise;*
v. 12. *Les vieilles pierres d'églises,*
v. 13. *Les galets, fils des déluges,*
v. 14. *Pains couchés aux vallées grises!*

Mangez les cailloux qu'on brise,
Les vieilles pierres d'églises;
Les galets des vieux déluges,
Pains semés dans les vallées grises.

- ¹ Uniquement pour les vers qui figurent dans les trois versions.
² Texte de l'autographe donné à Forain (fac-similé Messein, IV, 1).
³ Texte de l'autographe de la collection Berès, reproduit, la ponctuation exceptée, par *La Vogue* (21 juin 1886).
⁴ Texte de *Délires II*.
⁵ Texte de l'autographe de la collection Barthou, de provenance inconnue (Messein, IV, 4).
⁶ Texte de l'autographe sans ponctuation retrouvé chez Messein et base probable de l'édition de *La Vogue* (fac-similé Messein, IV, 5).
⁷ Texte de *Délires II*.
⁸ Texte de l'autographe donné à Richepin (fac-similé Messein, IV, 6c).
⁹ Texte de l'autographe de la collection Berès, base de l'édition de *La Vogue* (7 juin 1886).
¹⁰ Texte de *Délires II*.
¹¹ Texte du ms. de la Fondation Martin Bodmer.
¹² Texte reproduit par Messein avec ses corrections (cf. p. 180).
¹³ Texte de *Délires II*.
¹⁴ Nouvelle lecture proposée par F. Eigeldinger (Arthur Rimbaud] *Poésies (1869-1872)*, Neuchâtel, «Langages-Documents», la Baconnière, 1981). On lit «*aimable*» dans les éditions A. Adam et Bernard-Guyaux.

Larme¹

2

1. *Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageois,
2. Je buvais, accroupi dans quelque bruyère
3. Entourée de tendres bois de noisetiers,
4. Par un brouillard d'après-midi tiède et vert.*
5. *Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise,
6. Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert.
7. Que tirais-je à la gourde de colocase?
8. Quelque liqueur d'or, fade et qui fait suer*
9. *Tel, j'eusse été mauvaise enseigné d'auberge.
10. Puis l'orage changea le ciel, jusqu'au soir.*
11. *Ce furent des pays noirs, des lacs, des perches,
12. Des colonnades sous la nuit bleue, des gares.*
13. *L'eau des bois se perdait sur des sables vierges.
14. Le vent, du ciel, jetait des glaçons aux mares...
15. Or! tel qu'un pêcheur d'or ou de coquillages,
16. Dire que je n'ai pas eu souci de boire!*
1. *Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageois,
2. Que buvais-je, à genoux dans cette bruyère
3. Entourée de tendres bois de noisetiers.
4. Dans un brouillard d'après-midi tiède et vert?*
5. *Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise,
6. — Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert! —
7. Boire à ces gourdes jaunes, loin de ma case
8. Chérie? Quelque liqueur d'or qui fait suer.*
9. *Je faisais une louche enseigne d'auberge.
10. — Un orage vint chasser le ciel. Au soir
11. L'eau des bois se perdait sur les sables vierges,
12. Le vent de Dieu jetait des glaçons aux mares;*
13. *Pleurant, je voyais de l'or — et ne pus boire. —*

¹ O.C., p. 72 (texte de l'autographe donné à Forain).

² O.C., p. 106-107 (texte de *Délires II*).

Larme

Les deux premiers poèmes cités par Rimbaud dans son *Alchimie du verbe* sont assortis de jugements sévères: l'effort visé était une utopie, leur ambition démesurée vouait ces œuvres à l'échec et le poète constate avec une amère déillusion qu'elles ne révolutionnent pas la forme poétique. Si l'on excepte la dernière phrase, très générale, de *Délires II*, c'est le seul passage où un jugement nettement esthétique soit prononcé: ailleurs, les poèmes l'amènent à renier un mode de vie, un état de son être, sa folie. Il faut donc, à notre avis, réserver à ces deux poèmes les termes de «vieillesse poétique» dont il les juge entachés.

La première version de *Larme* nous est connue par des autographes offrant de légères variantes. La copie donnée à Jean-Louis Forain est reproduite dans le recueil Messein (IV, 1), mais c'est un autre manuscrit qui servit à la publication du poème dans *La Vogue* du 21 juin 1886 (on trouve aussi sa transcription dans l'édition Hartmann). Pour figurer dans *Une Saison en enfer*, le poème a subi des corrections trop convergentes pour ne pas être intentionnelles, et les entorses aux règles de la prosodie sont insuffisantes pour conclure à une dégradation du texte. D'ailleurs, dans chacune des versions, les vers ont 11 syllabes et sont réguliers³ — si l'on admet malgré Malberbe que le -e final postvocalique devant consonne puisse se trouver ailleurs qu'à la césure ou à la rime:

v. 3: *Entourée de [...]*

v. 12: [...] *nuit bleue, des gares*

v. 8: *Chérie? Quelque liqueur [...]*

La version de 1873 ne modifie en rien les rimes, abstraction faite des vers supprimés.

Pour Mme Davies, les variantes de ce poème et du suivant tournent en dérision les recherches techniques minutieuses d'autrefois. Nous avons déjà dit que considérer les poèmes de *Délires II* comme des caricatures de la première version nous paraissait un raisonnement erroné puisque ce premier état était inconnu du public. Il ne nous semble pas plus juste de parler de dérision: il est inconcevable qu'un auteur édite pour la première fois ses vers sous une forme ridicule; notre opinion est confirmée par l'existence d'un état transitoire pour quatre de ces poèmes: peut-on penser que Rimbaud dégrade un peu son texte dans un premier temps, puis davantage dans la version qui est, pour lui, définitive? En allant jusqu'au bout des corrections amorcées, il ne peut avoir en vue qu'une amélioration. Libre à chacun de juger s'il a atteint ou non son but.

Certaines variantes, comme celles de la première strophe, sont trop infimes pour qu'on se hasarde à les interpréter. Ce qui retient davantage l'attention, ce sont les modifications qui signalent un autre genre de

³ Nous ne comprenons pas la note de l'édition des *Poésies* par Marcel Ruff (p. 186): «Les vers comptent 11 syllabes, avec beaucoup d'irrégularités, si évidentes qu'il est inutile de les signaler une à une.»

rapport entre la syntaxe et la prosodie. Dans le premier état du texte, le vers est encore une unité dont la cohérence interne est assez forte pour imposer son découpage à la langue. La deuxième version semble atténuer cette soumission de la syntaxe au mètre, soit en prolongeant le syntagme au-delà de la rime (enjambement), soit en fragmentant le vers en unités plus petites. D'autre part, on trouve ici un lexique et des tournures plus familières. Cette tendance va de pair avec la première en ce qu'elle manifeste un refus de ce qui est conventionnellement poétique, de ce que la poésie implique un niveau de langue élevé.

Ainsi, les vers 7 et 10 enjambent sur les suivants. La coupure est plus hardie encore dans le premier cas, puisqu'elle sépare le nom de son épithète⁴. Or on remarque que cette correction figurait déjà dans l'autre copie de la première version (avec un autre adjectif, mais peu importe). Cette même copie présente d'ailleurs aussi des variantes lexicales qui sont conservées dans la deuxième version: «*accroupi*» remplacé par «*à genoux*» (v. 2); au vers 7, la «*gourde*» possède déjà un qualificatif moins recherché que «*de colocase*» (un mot si rare s'oublie difficilement!), remplacé par le complément de lieu «*loin de ma case*». La tournure un peu précieuse «*Tel, j'eusse été mauvaise enseigne d'auberge.*» (v. 9) est supprimée et «*le vent*» (v. 14) est déjà ici «*de Dieu*» (ce qui rend caduques les conclusions religieuses tirées de cette variante pour l'interprétation d'*Une Saison en enfer*).

Il semble donc qu'il y ait une version intermédiaire qui annonce les remaniements de la version d'*Alchimie du verbe*. Cette dernière ajoute un enjambement et sa ponctuation (les tirets) accentue la prépondérance du discours sur le mètre. Ici, les vers supprimés sont justement ceux dont la poésie paraît la plus conventionnelle.

⁴ L'enquête menée par Jean Cohen (*Structure du langage poétique*) montre qu'il y a une évolution continue, dans l'histoire de la poésie française, en ce qui concerne la concordance des unités syntaxiques et des unités métriques. Si, sur un certain nombre de vers, on compte ceux qui se terminent par un signe de ponctuation, on obtient les pourcentages suivants: chez les classiques, seuls 11% des vers ne sont pas ponctués à la rime; ce chiffre passe à 19% chez les romantiques et à 39% chez les symbolistes.

*Bonne pensée du matin*¹

2

1. *A quatre heures du matin, l'été,
Le sommeil d'amour dure encore.*
2. *Le sommeil d'amour dure encore.*
3. *Sous les bosquets l'aube évapore*
4. *L'odeur du soir fêté.*
5. *Mais là-bas dans l'immense chantier*
6. *Vers le soleil des Hespérides,*
7. *En bras de chemise, les charpentiers*
8. *Déjà s'agitent.*
9. *Dans leur désert de mousse, tranquilles,*
10. *Ils préparent les lambris précieux*
11. *Où la richesse de la ville*
12. *Rira sous de faux cieux.*
13. *Ah! pour ces Ouvriers charmants*
14. *Sujets d'un roi de Babylone,*
15. *Vénus! laisse un peu les Amants,*
16. *Dont l'âme est en couronne.*
17. *Ô Reine des Bergers!*
18. *Porte aux travailleurs l'eau-de-vie,*
19. *Pour que leurs forces soient en paix*
20. *En attendant le bain dans la mer, à midi.*

*A quatre heures du matin, l'été,
Le sommeil d'amour dure encore.
Sous les bocages s'évapore
L'odeur du soir fêté.*

*Là-bas, dans leur vaste chantier
Au soleil des Hespérides,
Déjà s'agitent – en bras de chemise –
Les Charpentiers.*

*Dans leurs Déserts de mousse, tranquilles,
Ils préparent les lambris précieux
Où la ville
Peindra de faux cieux.*

*Ô, pour ces Ouvriers charmants
Sujets d'un roi de Babylone,
Vénus! quitte un instant les Amants
Dont l'âme est en couronne.*

*Ô Reine des Bergers,
Porte aux travailleurs l'eau-de-vie,
Que leurs forces soient en paix
En attendant le bain dans la mer à midi.*

¹ O.C., p. 76 (texte de l'autographe collection Barthou).

² O.C., p. 107 (texte de *Délires II*).

Bonne pensée du matin
 O quatre heures du matin, l'été,
 Le sommeil d'amour dure encore.
 Sous les bosquets l'aube évapore
 L'odeur du soir fêté.

Mais là bas dans l'immense chantier
 Vers le soleil des ténépérides,
 En bras de chemise, les charpentiers
 Déjà s'agitent.

Dans leur désert de mousse, tranquilles,
 Ils préparent les lambris précieux
 Où la richesse de la ville
 Rira sous de faux yeux.

Oh ! pour les Ouvriers charmants
 Sujets d'un roi de Babylone,
 Venus : laissez un peu les Amants,
 Dont l'âme est en couronne.

O Peine Des Bergers !
 Porte aux travailleurs l'eau de vie.
 Pour que leurs forces soient en paix
 En attendant le bain dans la mer, à midi.

Mai 1852

À quatre heures du matin l'été
 le sommeil d'amour dure encore
 Sous les bosquets l'aube évapore
 l'odeur du soir fêté

On l'aborde dans l'immense chantier
 vers le soleil des Hesperides
 en bras de chemise les charpentiers
 déjà s'agitent

Dans leurs déserts de montagne tranquilles
 ils préparent les lambris précieux
 où la richesse de la ville
 rira sous de faux yeux

O pour ces ouvriers charmants
 Sujets d'un roi de Babylone
 Venus ! laisse un peu les amants
 dont l'âme est en couronne

• © Reine des Bergers
 porte aux travailleurs l'eau de vie
 pour que leurs forces soient en paix
 en attendant le bain dans la mer à midi

Bonne pensée du matin

Les variantes de ce texte sont un peu différentes de celles de *Larme*: elles ne modifient pas le poème assez profondément pour qu'on puisse considérer la deuxième copie de la première version comme un stade intermédiaire.

Les deux autographes, celui – de provenance inconnue – de la collection Barthou et celui qui fut retrouvé chez Messein, sont reproduits dans le fac-similé Messein (IV, 4 et IV, 5). On constate en les comparant combien il est injustifié de parler d'une copie «soignée» et d'une autre «négligée»: le texte est pratiquement identique, à cela près que l'un des manuscrits ne présente de majuscules qu'en début de strophe et supprime la ponctuation (et si cette omission était volontaire?). Chez Rimbaud, ces éléments sont trop souvent porteurs de sens pour que leur traitement soit mis ici sur le compte d'un travail bâclé. Il nous paraît plus probable qu'il s'agisse d'une recherche visant à dissoudre le cadre du vers et à en libérer la syntaxe.

Le poème n'est pas non plus considérablement modifié dans la version d'*Alchimie du verbe*: aucun vers n'est supprimé, deux quatrains restent inchangés (ici encore, comment expliquer que Rimbaud se soit parfaitement souvenu de ces deux et non des autres?). La sonorité des rimes reste la même et les corrections n'affectent que le mètre ou les mètres. Ceux-ci étaient déjà très divers dans la version de 1872, où l'on trouve des vers de 4, 6, 8, 9, 10 et 12 syllabes (si l'on prononce «cieux» et «précieux» sans diérèse). Il y a simplement un peu plus de variété dans la version de *Délires II*: 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 et 12 syllabes. Les vers ayant toujours été de longueur irrégulière, les modifications n'ont fait qu'accentuer cette particularité. On a donc peine à croire qu'il s'agisse d'une erreur.

Dans le corps du vers, les variantes, peu nombreuses, ne semblent pas gouvernées par des principes bien déterminés. A la première strophe, le vers 3 est modifié sur trois points sans qu'on puisse savoir quel changement a entraîné les autres (suppression de «aube», préférence pour la forme réfléchie, ou pour le mot «bocage»?). Nous ne voyons pas non plus ce qui peut expliquer, à la strophe 2, la préférence pour «leur vaste chantier» à la place de «l'immense chantier» (v. 5). Nous notons aussi, dans cette strophe, l'interversion des syntagmes qui a pour effet de changer le système des rimes: dans la version de 1872, elles sont embrassées dans la première strophe seulement, alors qu'elles le sont dans les deux premières en 1873, les autres restant alternées. Les modifications sont plus subtiles encore dans la suite. Sans en tirer de conclusion définitive pour l'interprétation du poème, on peut néanmoins remarquer que le «*Désert*», prenant une majuscule dans la deuxième version, devient plus explicitement un lieu mythique, ce qui s'accorde avec la présence des autres majuscules et avec l'évocation de la mythologie ou de l'histoire antiques (Vénus, Hespérides, Babylone) du côté de la nature et des travailleurs. Leur monde, celui de la campagne ouverte et fertile (le désert est «*de mousse*»), lieu de l'authenticité et de la sérénité, s'oppose à celui de la ville, dont la clôture est évoquée par les lambris et où règne

une gaieté («*rira*») factice («*faux cieux*»). Dans la version d'*Alchimie du verbe*, ce système antithétique n'est plus lié à l'opposition matérielle et sociale de la richesse citadine face aux ouvriers qui ne jouissent pas du produit de leur travail. Elle semble remplacée par l'opposition de la nature et de l'art («*peindra*»).

Ici encore, nous nous écartons de l'explication kabbalistique donnée par Jean Richer mais nous retenons qu'il voit dans les charpentiers une métaphore du poète:

Il faut comprendre que les *Ouvriers* ne sont autres que les *Poètes* et, spécialement les jeunes poètes qui, comme Arthur, se lèvent tôt³.

Comme l'a souligné Jean-Pierre Richard, le travail des artisans implique la durée et l'attente:

[...] il supplie la Reine des Bergers de leur apporter *l'eau-de-vie*, au sens concret du terme, en attendant la culmination de leur œuvre, «le bain dans la mer à midi». Mais cette attente est justement ce qui agace Rimbaud; il n'accepte le travail que sous forme d'une explosion foudroyante, d'une réalisation instantanée: d'une révolution⁴.

Cette conception du travail nous reporte bien sûr au début de *L'Eclair*:

Le travail humain! c'est l'explosion qui éclaire mon abîme de temps en temps. (p. 114)

et s'oppose à la laborieuse étude technique qui a présidé à l'élaboration du poème, selon le contexte de *Délires II*. On peut aussi en déduire que cette pièce n'est pas citée ici à titre d'exemple de «vieillesse poétique» (nous avons vu que les corrections de *Larme* tendaient au contraire à l'atténuer) mais qu'elle évoque le travail de l'écriture poétique: comme le poème précédent, elle préfigure l'œuvre autothématique de la *Saison*; ce qui nous semble contesté par Rimbaud c'est, avec la recherche technique, la nature de la métaphore: elle participe d'une certaine tradition littéraire bucolique que l'on ne trouve plus guère dans l'œuvre en prose de 1873.

Comme *Larme*, *Bonne pensée du matin* n'illustre pas seulement l'opposition entre deux conceptions du travail poétique: il montre que sous la «vieillesse» des images, les poèmes parlent en fin de compte de leur propre écriture, comme *Une Saison en enfer* a pour sujet la sienne; le champ sémantique qui se dégage des métaphores a peut-être moins d'importance que le fait que ces poèmes se réfèrent déjà pour une part à eux-mêmes.

³ Jean RICHER, *op. cit.*, p. 52.

⁴ Jean-Pierre RICHARD, *Poésie et profondeur*, Le Seuil, 1955, p. 196, note 14.

*L'Eternité*¹

1. *Elle est retrouvée.*
2. *Quoi? – L'Eternité.*
3. *C'est la mer allée*
4. *Avec le soleil.*

5. *Âme sentinelle,*
6. *Murmurons l'aveu*
7. *De la nuit si nulle*
8. *Et du jour en feu.*

9. *Des humoins suffrages,*
10. *Des communs élans*
11. *Là tu te dégages*
12. *Et voles selon.*

13. *Puisque de vous seules,*
14. *Braises de satin,*
15. *Le Devoir s'exhale*
16. *Sans qu'on dise: enfin.*

17. *Là pas d'espérance,*
18. *Nul orietur.*
19. *Science avec patience,*
20. *Le supplice est sûr.*

21. *Elle est retrouvée.*
22. *Quoi? – L'Eternité.*
23. *C'est la mer allée*
24. *Avec le soleil.*

2

- Elle est retrouvée!
Quoi? l'éternité.
C'est la mer mêlée
Au soleil.*
- Mon âme éternelle,
Observe ton vœu
Malgré la nuit seule
Et le jour en feu.*
- Donc tu te dégages
Des humains suffrages,
Des communs élans!
Tu vales selon....*
- Jamais l'espérance.
Pas d'orietur.
Science et patience,
Le supplice est sûr.*
- Plus de lendemain,
Braises de satin,
Votre ardeur
Est le devoir.*
- Elle est retrouvée!
– Quoi? – l'Eternité.
C'est la mer mêlée
Au soleil.*

L'Eternité

Il existe aussi deux manuscrits de la première version du poème et leurs variantes indiquent de la même manière qu'il a été corrigé – plus légèrement mais dans le même sens – avant de subir les transformations qui aboutissent à la version de *Délires II*.

La première copie, qui a appartenu à Jean Richepin (fac-similé Messein IV, 6c), est généralement reproduite par les éditeurs actuels. L'autre, qui se rapproche de la deuxième version (autographe de la coll. Berès) avait servi à l'édition de *La Vogue* (7 juin 1886). Comme pour *Larme* et *Bonne pensée du matin* nous nous bornons à comparer les états extrêmes du texte.

¹ O.C., p. 79 (texte du ms. Richepin).

² O.C., p. 110 (texte de *Délires II*).

Dans la version de 1873, Rimbaud rompt le rythme régulier des vers de cinq syllabes: au dernier vers du quatrain qui ouvre et clôt le poème et aux vers 19-20. On ne peut guère ici parler de rimes, mais le système des assonances est modifié dans les quatre strophes centrales: toujours alternées dans la première version, elles sont tour à tour alternées puis plates dans la version de *Délires II*. Comme dans les autres poèmes, on remarque que la non-coïncidence de l'unité métrique et de l'unité syntaxique est plus profonde: aux vers 3-4 (23-24), la pause métrique qui séparerait le verbe du circonstanciel isole maintenant le complément d'objet. Aux vers 19-20, qui sont nouveaux, cette pause coupe le sujet de son verbe. Ces détails témoignent une fois encore de la tendance à se libérer des contraintes prosodiques.

Parmi les autres variantes, toutes ne peuvent s'expliquer et encore moins se juger: Bouillane de Lacoste appréciait fort les modifications apportées au premier quatrain, alors que Margaret Davies considère qu'elles détruisent la magie de l'expression. Jean-Pierre Richard note (avec regret semble-t-il) la disparition du mouvement:

Allée avec et non pas simplement *mêlée à*, comme il est écrit dans l'*Alchimie*. L'union des deux extrêmes sensibles, eau et feu, ne se sépare pas du mouvement qui les attire l'un vers l'autre, et qui les pousse en même temps, l'un *avec* l'autre vers un autre espace et vers un autre temps, vers une autre substance, une et ambiguë, une *eau de feu*³.

Le dynamisme de l'image lui confère certes une force qu'elle perd dans la version remaniée. Mais l'immobilité est le propre de la notion d'éternité dans *Une Saison en enfer*: elle est le temps arrêté; à la suppression du mouvement dans la première strophe correspond la suppression du son dans la deuxième: «*Murmurons l'aveu*» devient «*Observe ton vœu*»; ici, l'éternité, dans son silence et sa fixité, semble être une forme du vide, de l'absence, du néant. Il est possible que les autres modifications de la strophe dépendent, pour des raisons prosodiques et logiques, de celle-là. On peut imaginer une réaction en chaîne: le verbe «murmurer» étant supprimé, «*aveu*» devient inadéquat. Son remplacement par «*ton vœu*» entraîne le changement de préposition au vers 7. Le «*si*» est de trop pour le mètre, mais son élimination rend contigus deux sons très semblables: «*nuit*», «*nulle*» (et il n'est pas question ici d'en tirer un parti grotesque). Rimbaud a d'ailleurs supprimé une assonance presque semblable dans *Ô saisons, ô châteaux*: «*nul n'élude*».

Ainsi, si l'on essaie de déterminer dans la suite du poème les modifications qui en ont commandé d'autres, il semble que l'introduction d'un nœud central qui structure le texte soit essentielle. Au milieu de la pièce exactement, on trouve des points de suspension laissant inachevée la phrase qui sera coupée par une (autre?) voix dans la strophe suivante; «*selon*» suivi d'un point prenait une valeur adverbiale et clôturait la strophe qui restait, comme toutes les autres, indépendante: la version de 1872 est bâtie sur leur simple juxtaposition. Dans la version de

³ Jean-Pierre RICHARD, *op. cit.*, p. 217.

Délires II, «selon» reste préposition et implique un lien avec la strophe suivante. Mais à peine établi, ce lien est rompu, comme l'indique la ponctuation (points de suspension et tiret); les éditeurs mettent quelquefois trois points à la fin du vers, alors que l'édition originale en comporte cinq (intentionnellement, croyons-nous, puisque partout ailleurs, il n'y en a que trois). Le vers 13 est donc bien une réponse qui interrompt la phrase amorcée au vers 12. Ce nœud rompu, introduit au centre du poème, impliquait l'interversion des strophes 4 et 5 (la version de *La Vogue* présente le même remaniement).

On observe un phénomène un peu semblable avec le «donc» du vers 9: la conjonction établit *apparemment* un lien logique avec la strophe précédente, alors qu'il est, en fait, inexistant.

«Jamais l'espérance», qui coupe net la liaison à peine ébauchée, interrompt aussi brutalement la velléité de mouvement qui se dessinait dans le vol de l'âme. Il rétablit la fixité. Autour de ce foyer détruit, le poème s'organise symétriquement: au «jamais» de la strophe 4 répond «Plus de lendemain» dans la suivante. Cela change le système des assonances; c'est peut-être par souci de symétrie que ce système est aussi modifié dans la troisième strophe.

Autour d'un centre *suggéré et vide*, les deux parties du poème créent maintenant l'illusion de se répondre, de se refléter. Dans sa nouvelle version, *L'Eternité* nous semble mettre en évidence l'absence qui la soutient. Le texte mime un développement, tourne autour d'un sens, tisse sur du vide un lexique qui s'organise selon les lois du langage tout en évitant d'élaborer une signification. C'est en cela qu'il rappelle l'entreprise de la *Saison*.

Fêtes de la faim

(ms. Fond. Bodmer, O. C., p. 83-84)

1. *Ma faim, Anne, Anne,*
2. *Fuis sur ton âne.*
3. *Si j'ai du goût, ce n'est guères*
4. *Que pour la terre et les pierres.*
5. *Dinn! dinn! dinn! dinn! Je pais l'air,*
6. *Le roc, les Terres, le fer.*
7. *Tournez, les faims, païssez, faims,*
8. *Le pré des sons!*
9. *Puis l'aimable et vibrant venin*
10. *Des liserons;*
11. *Les cailloux qu'un pauvre brise,*
12. *Les vieilles pierres d'églises,*
13. *Les galets, fils des déluges,*
14. *Pains couchés aux vallées grises!*
15. *Mes faims, c'est les bouts d'air noir;*
16. *L'azur sonneur;*
17. - *C'est l'estomac qui me tire.*
18. *C'est le malheur.*
19. *Sur terre ont paru les feuilles:*
20. *Je vais aux chairs de fruit blettes.*
21. *Au sein du sillon je cueille*
22. *La doucette et la violette.*
23. *Ma faim, Anne, Anne!*
24. *Fuis sur ton âne.*

Fêtes de la faim

(ms. Messein, corr., Ed. Bernard, 1960, p. 169-170)

1. *Ma faim, Anne, Anne,*
2. *Fuis sur ton âne.*
3. *Si j'ai du goût, ce n'est guères*
4. *Que pour la terre et les pierres.*
5. *Dinn! dinn! dinn! dinn! Mangeons l'air,*
6. *Le roc, les charbons, le fer.*
7. *Mes faims, tournez. Païssez, faims,*
8. *Le pré des sons!*
9. *Attirez le gai venin*
10. *Des liserons;*
11. *Mangez*
12. *Les cailloux qu'un pauvre brise,*
13. *Les vieilles pierres d'églises,*
14. *Les galets, fils des déluges,*
15. *Pains couchés aux vallées grises!*

Suite: cf. ms. Fond. Bodmer:
plus de corrections.

Faim

(version de *Délires II*, O. C., p. 109)

1. *Si j'ai du goût, ce n'est guère*
 2. *Que pour la terre et les pierres.*
 3. *Je déjeune toujours d'air,*
 4. *De roc, de charbons, de fer.*
 5. *Mes faims, tournez. Païssez, faims,*
 6. *Le pré des sons.*
 7. *Attirez le gai venin*
 8. *Des liserons.*
 9. *Mangez les cailloux qu'on brise,*
 10. *Les vieilles pierres d'églises;*
 11. *Les galets des vieux déluges,*
 12. *Pains semés dans les vallées grises.*
- («Le loup criait sous les feuilles [...]»)
1. *Le loup criait sous les feuilles*
 2. *En crachant les belles plumes*
 3. *De son repas de volailles:*
 4. *Comme lui je me consume.*
 5. *Les salades, les fruits*
 6. *N'attendent que la cueillette;*
 7. *Mais l'araignée de la haie*
 8. *Ne mange que des violettes.*
 9. *Que je dorme! que je bouille*
 10. *Aux auets de Salomon.*
 11. *Le bouillon court sur la rouille,*
 12. *Et se mêle au Cédron.*

Fêtes de la faim

Ma faim, Anne, Anne,
Fuis sur ton âne.

J'y ai du goût, ce n'est guères
Que pour la terre et les pierres
Dinn! dinn! dinn! dinn! Je ~~grappe~~ ai
Le roc, les terres, le fer
Charbon,

Ma faim, Tourterelle, Paisse, faine,
Courbe, les fausses, faine,
Le piè des sons!

Puis ~~Châtiment~~ et vibrant venin
Des ~~lucifères~~ ^{lucifères};

~~manque~~
Les cailloux qu'un pauvre brise,
Les vieilles pierres d'églises,
Les galats, fils des dilués,
Pâtres couchés aux vallées grises!

Mes faims, c'est les bouts d'air noir,
L'air au souneur;
- C'est l'estomac qui me tire.
C'est le malheur.

Sur terre ont paru les feuilles:
Je vais aux chairs de fruit blettes.
Au sein du sillon je cueille
La Doucette et la violette.

Ma faim, Anne, Anne!
Fuis sur ton âne

Avant 1872

FR

*Fêtes de la faim*¹*Faim*²

- | | |
|--|---|
| <p>1. <i>Ma faim, Anne, Anne,</i>
 2. <i>Fuis sur ton âne.</i></p> <p>3. <i>Si j'ai du goût, ce n'est guères</i>
 4. <i>Que pour la terre et les pierres.</i>
 5. <i>Dinn! dinn! dinn! dinn! Mangeons l'air,</i>
 6. <i>Le roc, les charbons, le fer.</i></p> <p>7. <i>Mes faims, tournez. Paissez, foims,</i>
 8. <i>Le pré des sons!</i>
 9. <i>Attirez le gai venin</i>
 10. <i>Des liserons;</i></p> <p>11. <i>Mangez</i>
 12. <i>Les cailloux qu'un pauvre brise,</i>
 13. <i>Les vieilles pierres de l'église,</i>
 14. <i>Les galets, fils des déluges,</i>
 15. <i>Pains couchés aux vallées grises!</i></p> <p>16. <i>Mes faims, c'est les bouts d'air noir;</i>
 17. <i>L'azur sonneur;</i>
 18. <i>— C'est l'estomac qui me tire.</i>
 19. <i>C'est le malheur.</i></p> <p>20. <i>Sur terre ont paru les feuilles!</i>
 21. <i>Je vais aux chairs de fruit blettes.</i>
 22. <i>Au sein du sillon je cueille</i>
 23. <i>La doucette et la violette.</i></p> <p>24. <i>Ma faim, Anne, Anne!</i>
 25. <i>Fuis sur ton âne.</i></p> | <p>1. <i>Si j'ai du goût, ce n'est guère</i>
 2. <i>Que pour la terre et les pierres.</i>
 3. <i>Je déjeune toujours d'air,</i>
 4. <i>De roc, de charbon, de fer.</i></p> <p>5. <i>Mes faims, tournez. Paissez, foims,</i>
 6. <i>Le pré des sons.</i>
 7. <i>Attirez le gai venin</i>
 8. <i>Des liserons.</i></p> <p>9. <i>Mangez les cailloux qu'on brise,</i>
 10. <i>Les vieilles pierres d'églises;</i>
 11. <i>Les galets des vieux déluges,</i>
 12. <i>Pains semés dans les vallées grises.</i></p> |
|--|---|

¹ Texte du recueil Messein, corrigé, éd. Bernard, 1960, p. 169-170.

² O.C., p. 109 (texte de *Délires II*).

Faim

Comme les trois poèmes précédents, *Fêtes de la faim* figure apparemment dans deux copies manuscrites avant d'être imprimé, remanié et tronqué, dans *Délires II*; de même aussi, le texte d'une des copies ressemble plus que l'autre à la deuxième version. Ce qui est ici particulier, c'est que les corrections opérées nous sont encore accessibles par le fac-similé Messein, dont nous donnons copie. Cet autographe corrigé a aujourd'hui disparu. En 1956, M. Matarasso a édité le poème³ sur la base d'un manuscrit en sa possession et qui ne comportait aucune correction. Se penchant sur cette énigme, P. Petitfils en a proposé l'explication suivante⁴: le manuscrit de *Fêtes de la faim* a fait partie du lot de poèmes de Charles de Sivry mais n'a pas été publié dans *La Vogue* en 1886: il était dans une seconde liasse qui, par l'intermédiaire de Grolleau, parvint à Vanier. Celui-ci publia donc notre texte pour la première fois en 1895. Ce manuscrit original, vierge de corrections, aurait passé de chez Messein, successeur de Vanier, dans la collection de Pierre Dauze (dispersée le 30 mai 1914; l'autographe figure au catalogue sous le numéro 1890), puis de M. Charavay et de M. Matarasso. Il se trouve actuellement à la Fondation Martin Bodmer. Selon M. Petitfils, ce manuscrit est le seul qui ait jamais existé. Les corrections qui figurent sur le fac-similé Messein auraient été faites sur une photographie de cette unique copie, ce qui expliquerait qu'elles soient d'une encre plus foncée. Ce fac-similé serait donc la photographie d'une photographie. De plus, les surcharges ne seraient pas de Rimbaud: c'est Verlaine qui se serait efforcé de rapprocher ce texte d'*Une Saison en enfer*.

Dans la nouvelle édition Garnier des *Œuvres* de Rimbaud, André Guyaux accepte en partie cette explication. Le manuscrit original de la Fondation Bodmer, reproduit dans cette édition, ne porte en effet pas de corrections. Le critique écrit en note⁵ que «le fac-similé du recueil Messein ne reproduit pas directement le manuscrit original, mais une photographie du manuscrit». M. Guyaux ajoute prudemment que «des corrections ont été faites» — mais sans en préciser l'auteur —, et cela «pour rendre cette version semblable à celle d'*Une Saison en enfer*».

Comme le nom de Verlaine, cette intention soulève quelques objections:

1. H. de Bouillane de Lacoste, dont on ne peut nier la qualité d'expert de l'écriture de Rimbaud, n'a jamais mis en doute que ces corrections soient de sa main. La lecture du fac-similé nous fait penser de même. Les surcharges sont certes d'une autre encre et d'une écriture plus hâtive, moins appliquée, mais plusieurs mois séparant vraisemblablement la copie et les corrections, il n'y a là rien d'étonnant.

³ Arthur RIMBAUD, *Œuvres*, Mercure de France, 1956.

⁴ Pierre PETITFILS, «Deux petits poèmes», *Bateau ivre*, Bulletin de la société des amis de Rimbaud, Charleville, juillet 1962, n° 16, p. 1-2.

⁵ Arthur RIMBAUD, *Œuvres*, éd. de Suzanne Bernard et André Guyaux, Paris, Garnier, 1981, p. 169.

2. Nous venons de voir trois cas de poèmes de 1872 dont il existe deux copies, l'une plus proche que l'autre du texte de *Délires II*. Ici aussi Rimbaud a pu légèrement modifier son poème avant de l'introduire dans sa nouvelle œuvre en le remaniant plus profondément. *Faim* n'est pas un cas particulier.
3. Le fait que les corrections rapprochent le texte de celui de *Délires II* incite M. Petitfils à prouver sa théorie par l'absurde:

Ainsi donc, Rimbaud aurait relu et rectifié son texte d'après *Une Saison en enfer* (1873), ce qui est impensable car il est établi qu'en écrivant son livre, il n'avait aucun manuscrit et citait de mémoire des fragments de ces anciennes poésies.

Ou alors, il faut penser qu'en 1872, Rimbaud a corrigé son texte selon une version qui deviendra définitive dans *Une Saison en enfer*, ce qui paraît extraordinaire⁶.

Nous ne voyons pas là ce qu'il y aurait de si étonnant. Ce qui nous semble extraordinaire, c'est que M. Petitfils tire argument des différences entre *Fêtes de la faim* (1872) et *Faim* (1873) pour prouver que Rimbaud citait de mémoire et que le fait qu'il cite de mémoire atteste à son tour, selon ce critique, qu'il n'avait pas le manuscrit sous les yeux!... Mais de toute manière, il nous semble que Rimbaud a fort bien pu corriger légèrement son texte avant de le remanier plus fortement dans le même sens.

Le poème est en effet profondément modifié. Rimbaud semble avoir supprimé ce qui en faisait une ronde naïve et hagarde, une comptine un peu folle: le refrain qui l'inaugure et le clôt et les exclamations du vers 5. Mais les rimes ne sont ni altérées dans leur sonorité ni déplacées. Si le projet était d'organiser le poème sur des vers de sept et de quatre syllabes, la version I (non corrigée) comporte un vers faux (v. 9), si on lit «aimable» et non «humble».

Dans la version I corrigée, on a peine à croire que «Mangez» (v. 11) ait été destiné à constituer à lui seul un vers. Il est plus probable qu'il eût dû remplacer deux syllabes du vers suivant, comme il le sera par la suite.

Dans la version d'*Alchimie du verbe*, on ne compte plus qu'une exception, le vers 12, dans lequel l'adjonction d'un pied est apparemment gratuite.

Chacun jugera ces transformations selon son goût mais le fait qu'elles soient ébauchées sur le texte même de la première version renforce notre sentiment qu'elles sont bien volontaires.

Le poème commençant par *Le loup criait sous les feuilles* n'est connu que par la version d'*Alchimie du verbe* et ne comporte donc pas de variantes.

⁶ Pierre PETITFILS, *ibid.* C'est nous qui soulignons.

CHAPITRE IX

SENS CACHÉ ET DEUXIÈME PERSONNE

La signification cachée

En essayant de cerner et de déchiffrer le JE de l'auteur d'*Une Saison en enfer*, nous avons vu se dégager deux ressorts du fonctionnement du texte¹. Nous avons exploré celui de l'autothématique et de la non-référence qui nous a menée à la conclusion que le JE ne préexistait pas à l'œuvre: comme les indicateurs de lieu et de temps, comme le présent, il n'a pas de référence. D'une certaine manière, *Une Saison en enfer* est un texte sans auteur, ou, du moins, d'où l'auteur s'est lui-même gommé, ne laissant de sa trace qu'un paratexte sous lequel on devine son être. C'est une longue citation dont on n'indiquerait pas les sources. La typographie le confirme: l'œuvre commence par des guillemets; la voix qui prononce ce discours vient du néant, ce serait, en termes de cinéma, une voix «off». La voix cesse quand l'œuvre cesse: il n'y a plus personne pour fermer les guillemets.

Il ne s'agit pas d'une autobiographie fictive, qui supposerait un auteur-narrateur imaginaire, inventé par le véritable. C'est la création par l'écriture, l'élaboration progressive d'un auteur d'autobiographie.

Aujourd'hui, l'idée d'un livre sans auteur n'étonne plus. Le Nouveau Roman, qui tend à une objectivité poussée jusque dans ses extrêmes limites, vise du même coup à supprimer l'auteur. Mais cette absence est ici d'autant plus surprenante que la voix sortie du néant parle d'elle-même à la première personne.

C'est pourtant aussi à propos de la vogue actuelle de l'autobiographie que Georges Gusdorf écrit:

Le concept d'homme, de personnalité, d'individu centré sur lui-même et responsable de ses faits et gestes, des produits en tous genres de ses activités, n'est qu'un fantôme, appelé à se dissoudre, après deux

¹ Cf. chap. VI, p. 103 sq.

siècles à peine d'une brève existence, dans le néant d'où il était venu [...] L'application de cet esprit nouveau à la littérature suscite l'idée du *livre sans auteur*².

Une Saison en enfer, quant à elle, n'est pas issue d'une époque de dissolution de l'individualisme. Nous avons vu au contraire, à propos du journal intime, que l'œuvre se place à son âge d'or: la glorification du «moi» unique et différent – mais impuissant –, née au XIX^e siècle, se prolonge au-delà, entraînant une floraison de discours sur soi-même. Rimbaud tourne d'abord le dos à une société bourgeoise qui ne veut pas de lui et examine sa personnalité. Mais là commence sa particularité: ce «moi» lui échappe – puisqu'il est «un autre» –, et son entreprise littéraire, dans *Une Saison en enfer*, consistera à le fonder en réalité, à lui faire éprouver sa consistance. Il choisit peut-être le thème de la damnation, de la douleur, du supplice, parce que ce sont des moyens de se sentir exister. De ce point de vue, *Une Saison en enfer* prend l'allure d'une recherche «initiatique». Ce type de discours autobiographique semble remonter aux sources du genre, qui n'était pas un récit de vie, mais une eschatologie de la personnalité:

Toute autobiographie digne de ce nom se distingue du *curriculum vitae* ou de la notice biographique en ce qu'elle revêt la signification d'une parabole³.

Ce voyage initiatique est la quête d'un centre de l'être et

la recherche du centre sera couronnée de succès si elle donne accès en ce foyer imaginaire où l'être humain atteint à la pleine réconciliation avec soi-même. Un tel accomplissement correspond à un exercice spirituel, impliquant une ascèse dont tous les individus ne sont pas capables⁴.

Bien qu'ici le texte repose sur un jeu vertigineux de présence-absence, sur la réversibilité de l'être en néant, nous devons nous contenter de ce que dit le narrateur, seule émanation concrète de l'auteur, pour saisir cette quête de soi. Ce n'est que dans la parole du locuteur que peut s'incarner la portée ontologique de l'œuvre. Il n'est par conséquent pas erroné de l'ériger en une personnalité qui vit dans une société à une certaine époque, dont la pensée est cohérente et que l'on peut analyser,

² Georges GUSDORF, «De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire», *RHLF* n° 6, nov.-déc. 1975, p. 957-995.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

comme l'a fait la critique traditionnelle. Nous retrouvons donc ici l'autre ressort, l'autre «moteur» de l'œuvre, celui du sens caché.

Celui qui parle souffre et a souffert dans son corps, mais sa vie obéit à trois rois immatériels, «trois mages: le cœur, l'âme, l'esprit» qui parcourent l'éventail des sentiments humains en témoignant de qualités et de défauts extrêmes et opposés; ce narrateur possède la ferveur illuminée et le dédain sarcastique, l'humilité et la révolte, l'innocence et le vice, une ignorance bestiale et un infini savoir magique. Il se demande qui il est, d'où il vient, où il va. Malgré sa richesse intérieure, il est voué au malheur et étouffe de lassitude dans l'éternel retour des choses. Son discours tend à l'abstraction et à la généralisation: il déduit et conclut à partir de faits qui ne sont pas relatés ou parfois peut-être évoqués métaphoriquement.

L'analyse de cette personnalité et le sens de son discours ont donné lieu à des interprétations différentes. En survolant rapidement les plus connues, nous constaterons, sous leurs divergences, une tendance commune.

Lorsque le point de vue spirituel l'emporte, l'œuvre est considérée comme le récit d'une conversion réussie (Berrichon, Claudel) ou ébauchée (Rivière) au christianisme.

Sa quête de l'absolu est ailleurs comparée à celle des mystiques orientaux (Rolland de Renéville). Mais toujours, dans cette première optique, le narrateur, qui s'identifie à l'auteur, est d'abord séparé de l'au-delà et cherche à le rejoindre, qu'il soit le Dieu chrétien, l'âme universelle ou le lieu de la pureté édénique.

A l'opposé, on trouve les interprétations matérialistes et athées (Breton, Etiemble), selon lesquelles le narrateur se révolte contre le christianisme et rejette l'ordre du surnaturel. Le conflit serait donc ici religieux et éthique. Rimbaud le dépasserait en adhérant à une vérité toute terrestre. L'antagonisme entre la matière et l'esprit se règle ici par le rejet du second.

Autre part, c'est le côté social du message qui est mis en évidence (Ruff): le divorce se situe entre l'individu et la collectivité; leur réconciliation passe par l'édification d'une société nouvelle, fondée sur le travail et l'égalité, de type socialiste⁵.

Ces interprétations plus récentes (Dhôtel, Bonnefoy, Suzanne Bernard, Margaret Davies) ont la prudence de ne pas réduire la portée

⁵ C'est aussi l'optique adoptée par Jean-Pierre GIUSTO dans les pages qu'il consacre à *Une Saison* à la fin de sa thèse.

de la dualité essentielle de l'œuvre en la situant sur un plan précis et unique. Dans l'une d'elles, le conflit naît de l'intériorisation de l'opposition Orient-Occident, où l'Orient représente le salut, l'esprit d'enfance, la vie primitive dans le paganisme, alors que l'Occident chrétien est le lieu de la soumission, de l'esclavage, de l'enlèvement moral et spirituel. Pour le narrateur, la réconciliation est l'aboutissement de sa marche vers l'Orient, l'aube qu'il porte en lui et qu'il lui faudrait retrouver.

On peut aussi penser que le déchirement vécu par le narrateur est celui de tout homme moderne: il est la conséquence intime de l'opposition dialectique entre l'héritage de la morale chrétienne qui promet le salut et sa condition terrestre naturelle. La première, garante de la civilisation, l'asservit mais le sauve. La seconde implique un besoin instinctif, irréprouvable et primitif de liberté. Chercher à réduire l'opposition, c'est chercher, comme le dit le narrateur, «la liberté dans le salut».

Dans une optique voisine, Atle Kittang fait d'*Une Saison en enfer* un discours prisonnier de la clôture antithétique de l'idéologie chrétienne et bourgeoise, cette fermeture déterminant la métaphorique de la combustion et l'aspiration à la liquéfaction bienheureuse.

La cause du déchirement pourrait se situer au niveau métaphysique, entre l'imperfection de l'être qui le condamne à l'enfer terrestre et son orgueil de démiurge qui lui dicte une révolte prométhéenne. La recherche de la réconciliation ne ferait que passer par le christianisme, repoussé ensuite, la seule solution possible étant la conversion au réel.

Sous l'éclairage psychanalytique⁶, le problème peut se réduire au conflit d'un «moi» lucide et souffrant avec un «sur-moi» trop exigeant, de même qu'avec un inconscient trouble, repoussant et attirant où siège-rail l'être secret. L'œuvre est alors interprétée comme un discours anamnétique où le narrateur retourne aux sources profondes de son «moi» par la parole, sans aide ni témoin.

Mais il n'est pas nécessaire de supposer une névrose de l'auteur pour que l'écriture soit un refuge et une occasion de récupérer toutes les composantes de sa personnalité. C'est ce qui se passe aussi dans le journal intime, qui peut être considéré comme un abri matriciel où l'écrivain recompose son existence sans avoir à subir l'agressivité et les jugements d'autrui, sans avoir à assumer les responsabilités de la vie réelle. Dans la

⁶ Cf. l'article de Monique JUTRIN: «Parole et silence dans *Une Saison en enfer*. L'expérience du «moi divisé»». *Arthur Rimbaud 3, problèmes de langue*, Lettres Modernes, Minard, 1976.

mesure où *Une Saison en enfer* se rattache au genre autobiographique, ce point de vue apporte un éclairage supplémentaire.

Aussi diverses soient-elles, toutes ces interprétations ont en commun de considérer la situation conflictuelle de l'auteur comme point de départ de l'œuvre. Que le déchirement reflète ou non celui d'une société déchirée, il est intériorisé en un moi divisé.

En termes de personnes verbales, on s'attend donc à observer une tension entre un JE et une autre personne, et peut-être aussi une aspiration à leur union dans le NOUS.

Il nous faut donc vérifier l'existence de la deuxième personne et la décrire: voir si elle a assez de consistance pour faire pendant au JE envahissant qui a seul jusqu'ici retenu notre attention, voir si elle est unique ou multiple, si elle fait partie du JE ou finit par s'unir à lui dans un NOUS réconciliateur.

La deuxième personne dans Une Saison en enfer

1. Le dédicataire

Malgré la prédominance du discours et la recherche d'un style oral et spontané, la majeure préoccupation du narrateur n'est pas d'atteindre un destinataire qui d'ailleurs reste hors de portée: la solitude du damné est irrémédiable. Il ne cherche peut-être même pas à communiquer; du moins pas directement.

L'œuvre se choisit pourtant un dédicataire: Satan. Mais nous avons vu qu'il manque intentionnellement de crédibilité et, sans revenir à ce personnage inconsistant, disons, en résumé, que sa figure n'est pas extérieure à la diégèse, comme il conviendrait à une instance transcendante vers laquelle monterait la parole du damné; il est à l'intérieur du discours, typographiquement puisque les guillemets s'ouvrent avant le prologue, et narrativement puisqu'il devient personnage dans *Nuit de l'enfer*.

Sa seule fonction semble de s'opposer aux dédicataires des confessions célèbres: Dieu pour saint Augustin, l'homme qui le lira pour Rousseau – qui s'opposait déjà par là au premier.

A propos du style de l'autobiographie, Jean Starobinski analyse la portée de ce genre de dédicace qui, divine ou humaine, transforme le simple récit d'événements en une prière, en une action de grâce dont l'intention est d'édifier⁷. C'est bien à cela que s'oppose le narrateur,

⁷ Jean STAROBINSKI, *L'Œil vivant II. La relation critique*, «Le Chemin», Gallimard, 1970, p. 90 sq.

qui se vante de son manque de «facultés instructives». Mais il refuse aussi de s'adresser à un lecteur collectif et abstrait, comme le fait Baudelaire dans le poème liminaire des *Fleurs du Mal*; se placer sous l'enseigne de Satan, ce n'est donc pas reconnaître l'existence d'un TU à qui l'on s'adresse, c'est, comme nous l'avons dit, annoncer qu'on prend le contrepied de toute confession religieuse, morale ou lyrique. Ne prétendant pas à la sincérité, le damné n'a pas besoin de témoin.

Complémentairement, le lecteur de Jean-Jacques a aussi la fonction de garantir, par son regard englobant, l'unité de l'être morcelé par la narration. Ces rôles sont liés car la sincérité devient une condition de l'unité: il est nécessaire à Rousseau de ne rien cacher à ce lecteur puisque c'est lui qui doit réunir, rassembler, cimenter son être par son jugement. Il en va de même du Français des *Dialogues* – le public –, qui ne pose que des questions auxquelles Rousseau peut répondre, chaque réponse constituant une nouvelle preuve de la cohérence de son être. Il est donc essentiel pour lui de maintenir séparé et distant le TU du lecteur, par rapport à qui il soulignera sa différence.

Faut-il en déduire que le narrateur d'*Une Saison en enfer* ne cherche pas l'unité, ou a perdu tout espoir de l'atteindre par le regard d'autrui? Pas forcément, puisque ce JE n'est pas pleinement autobiographique.

Le lecteur de Baudelaire, quant à lui, n'a pas à être témoin de la sincérité du poète: il n'assiste pas à sa confession morale. L'auteur s'adresse à lui pour réduire la distance en l'invitant à s'identifier à lui («mon semblable, mon frère»).

L'absence d'un dédicataire auquel le lecteur puisse d'emblée s'identifier atteste une fois de plus que le JE d'*Une Saison en enfer* est composite: lyrique, autobiographique, ressemblant et s'opposant à l'un et à l'autre.

On trouve pourtant, au fil du texte, des interpellations qui témoignent de l'existence d'une deuxième personne. On peut classer ces TU et ces VOUS de la manière suivante:

2. TU = Satan et les autres damnés

En plus de celui de l'adresse introductive, le TU d'*Une Saison en enfer* semble référer deux fois à Satan, dans *Nuit de l'enfer*:

Je brûle comme il faut. Va, démon! (p. 100)

Satan, farceur, tu veux me dissoudre, avec tes charmes. (p. 101)

Rien d'étonnant à ce que, dans cette même section qui développe la métaphore infernale, le TU représente aussi les autres damnés:

Là-bas, ne sont-ce pas des âmes honnêtes, qui me veulent du bien...
Venez... (p. 100)

qui finissent par s'étendre à toute l'humanité:

Fiez-vous donc à moi, la foi soulage, guide, guérit. Tous, venez,
– même les petits enfants, – que je vous console, qu'on répande pour
vous son cœur (p. 101)

Notons en passant que la deuxième personne renvoyant à l'enfer disparaît quand la métaphore s'estompe: on ne la retrouve plus après *Nuit de l'enfer*, si ce n'est peut-être dans *Matin* où un VOUS rappelle celui, fort vague, des phrases ci-dessus:

Vous qui prétendez que des bêtes poussent des sanglots de chagrin,
que des malades désespèrent, que des morts rêvent mal, tâchez de
raconter ma chute et mon sommeil. (p. 115)

Il faut toutefois souligner qu'ici les autres ne sont pas englobés dans la damnation, mais séparés du narrateur.

3. TU = le pouvoir

Mauvais sang

Prêtres, professeurs, maîtres, vous vous trompez en me livrant à la justice. (p. 97)

Vous êtes de faux négres, vous maniaques, féroces, avarés. Marchand, tu es négre; magistrat, tu es négre; général, tu es négre; empereur, vieille démangeaison, tu es négre (*Ibid.*)

Nuit de l'enfer

Parents, vous avez fait mon malheur et vous avez fait le vôtre. (p. 100)

Délires II

Général, s'il reste un vieux canon sur tes remparts en ruines, bombarde-nous avec des blocs de terre sèche. (p. 109)

L'Impossible

Philosophes, vous êtes de votre Occident. (p. 113)

Nous plaçons dans cette catégorie différents représentants de l'autorité: pouvoir religieux, intellectuel, économique, politique, judiciaire, militaire, paternel.

Ces apostrophes à certains groupes sociaux qu'on désigne par leur titre, leur grade, leur métier ne constituent pas des personnifications de l'interlocuteur⁸: elles le désincarnent plutôt en le réduisant à une fonction.

Le général de *Mauvais sang* se retrouve dans *Délires II*, les philosophes réapparaissent dans *L'Impossible*.

Nous rangeons dans cette même catégorie les parents de *Nuit de l'enfer*: ils sont ici les représentants du pouvoir ecclésiastique qu'ils imposent à l'enfant.

Mais le cri de révolte du narrateur assujéti est-il véritablement adressé? De même que sa voix pourrait être celle de tout opprimé, l'opresseur est de tous genres et indéterminé («parents», sans article, sans spécification, sans référence au narrateur), si ce n'est totalement abstrait. Ici encore, le texte énonce des vérités générales sous une forme personnalisée.

Ce n'est pas le propre de toute adresse poétique: le dialogue sur lequel Baudelaire construit *L'Etranger des Petits Poèmes en prose* est lui aussi très indéterminé; mais l'interlocuteur a le droit de réponse et l'échange discursif lui donne une certaine consistance, fût-elle rhétorique. Chez Rimbaud, les interpellés *ne répondent pas*, à l'exception des philosophes et des gens d'Eglise dans *L'Impossible*⁹. Mais même dans ce cas, il n'y a pas de véritable dialogue et les réponses des interpellés soulignent surtout l'incompatibilité d'esprit entre le narrateur et son entourage. Si la deuxième personne renvoie parfois au narrateur, ce n'est donc pas une preuve de communication entre JE et TU.

Les adresses aux détenteurs du pouvoir s'opposent, sur un point, aux discours à Satan et aux damnés; les seconds sont inscrits dans la situation métaphorique dont le lecteur ne fait pas partie: il se sent donc peu concerné. Les premières, au contraire, le font sortir de l'univers diégétique auquel il s'était habitué, car elles n'ont pas de référence dans le texte. On retrouve donc ici le va-et-vient de l'image au réel qui brouille l'intelligence du message.

Avant de passer à la deuxième personne représentant le narrateur, notons quelques cas qui semblent échapper à notre classement.

⁸ Au sens où l'entend Pierre FONTANIER dans *Les Figures du discours*, «Sciences», Flammarion, 1968, p. 404-406.

⁹ C'était déjà vrai du petit-fils de *Comédie de la soif*, du cœur de *Qu'est-ce que pour nous mon cœur*. Nina ne dit qu'un mot dans ce qui devrait être ses «reparties».

Lorsqu'ils sont purement pronominaux ou qu'il s'agit d'impératifs, on peut généralement les assimiler à d'autres en raison du contexte; ainsi, «Écoutez», dans *Nuit de l'enfer* (p. 101) ne peut guère faire appel qu'à l'attention des damnés (qui semblent, à la fin de cette section, s'étendre à l'humanité entière). Mais comment savoir à qui s'adresse le discours de *Matin*: «Vous qui prétendez [...]»? Et la première adresse de l'œuvre, nominale cette fois («Ô sorcières, ô misère, ô haine»), comment l'interpréter? N'est-il pas caractéristique que la première et la dernière apostrophe du texte baignent dans le vague le plus irréductible?

L'adresse de *Matin* est d'autant plus intéressante qu'elle représente la seule deuxième personne des trois dernières parties, comme si le TU, même purement rhétorique, tendait à disparaître totalement. Peut-être est-ce la seule aussi par laquelle le lecteur puisse se sentir directement concerné, la seule où l'accent d'un vrai désespoir ne se dissolvent pas dans l'artifice ou la dérision. Quant à la première, il est possible d'y voir, en relation avec la dédicace à Satan, une sorte de blasphème complémentaire: sorcières, misère et haine constituerait une sainte trinité infernale. D'autre part, la magie, la misère et la révolte sont en rapport avec le «trésor» qui pourrait, comme dans *Nuit de l'enfer*, représenter l'œuvre. A propos de son écriture, le narrateur-auteur évoque la magie illusoire et la misère (*Nuit de l'enfer* et *Délires II*); nul besoin d'en souligner la révolte. La trinité qu'il évoque pourrait donc bien être celle de sa propre inspiration, de ses motivations d'écrire.

Ainsi, dès le prologue, malgré la présence d'une deuxième personne unique (Satan) ou triple (la trinité maléfique), il n'y a guère qu'un JE aux prises avec l'écriture. Rien d'étonnant donc à ce que le TU représente souvent le narrateur.

4. TU = le narrateur

Il faut bien sûr situer ici *Délires I*, où le TU représente parfois l'Époux infernal:

Je te comprends. [deux fois, p. 104 et 105]
me la donneras-tu? (p. 105)

parfois la Vierge folle:

tu verras, je hurlerai dans les rues. (p. 103)

Comme ça te paraîtra drôle, quand je n'y serai plus, ce par quoi tu as passé. (p. 104)

Tu vois cet élégant jeune homme. (p. 105)

enfin, au début, le Christ confesseur (à la deuxième personne du pluriel):

ne refusez pas (p. 102)

Comment vous le décrire! (*Ibid.*)

si vous voulez, si vous voulez bien! (p. 103)

C'est un Démon, vous savez (*Ibid.*)¹⁰

Le schéma inversé du début de l'œuvre subit ici un nouveau retournement: le narrateur dédicait son «carnet» à Satan, la Vierge folle s'adresse au Christ, et se demande même si elle ne devrait pas en référer à Dieu¹¹. A ce retournement participent aussi les personnes verbales: dans la mesure où l'Époux infernal est une hypostase du narrateur, le JE devient TU.

Ici non plus, il n'y a pas d'échange ni de communication; le «Je te comprends» nié l'indique clairement. La Vierge folle parle de l'Époux infernal à la troisième personne. Le TU renvoie à elle-même lorsqu'elle rapporte, au style direct, les paroles de son compagnon; il représente ce dernier lorsqu'elle répète son propre discours, qui reste séparé de l'autre. Il ne s'agit pas d'une série de répliques, il n'y a pas de dialogue:

je lui dis quelquefois: «Je te comprends.» (p. 104)

il disait: «Comme ça te paraîtra drôle» (*Ibid.*)

ne sont suivis d'aucune réponse. Si donc le JE et le TU paraissent dans une certaine mesure interchangeables, aucun message ne circule entre eux, peut-être justement parce qu'ils ne sont qu'arbitrairement, accidentellement, provisoirement distincts. Nos remarques montrent aussi qu'une des fonctions de *Délires I* est de reprendre la structure définie par le monologue du damné en l'inversant sans le modifier: c'est encore et toujours JE qui est la référence de la deuxième personne.

A l'exemple de *Délires I* il nous faut ajouter celui, déjà traité, de la deuxième personne représentant le narrateur auquel s'adressent les philosophes et les gens d'Église (*L'Impossible*). Dans ce cas non plus, il n'y a pas de dialogue.

¹⁰ Il faut ajouter à cette liste un «vous» impersonnel neutre: «si peu noble que vous».

¹¹ On trouve déjà une adresse à Dieu auparavant: «Vous me choisissez parmi les naufragés» (*Mauvais sang*, p. 98).

5. TU = le narrateur qui se parle à lui-même

La «commutativité» des deux premières personnes aboutit enfin à un dédoublement du JE, lorsque le narrateur se parle à lui-même:

te voilà, c'est la force. Tu ne sais ni où tu vas ni pourquoi tu vas, entre partout, réponds à tout. On ne te tuera pas plus que si tu étais cadavre. (*Mauvais song*, p. 97)

Mon esprit, prends garde. Pas de partis de salut violents. Exerce-toi! (*L'Impossible*, p. 113)

Tais-toi, mais tais-toi!... C'est la honte, le reproche, ici: Satan qui dit [...] (*Nuit de l'enfer*, p. 100)

Ce dernier exemple peut sembler une adresse de Satan au narrateur. Mais à y regarder de plus près, il s'agit plutôt du narrateur qui se parle à lui-même, qui se fait taire («Assez!...»). Ces mots ne sont d'ailleurs pas entre guillemets. Les paroles de Satan, quant à elles, sont rapportées au style indirect.

Conclusion

Il nous faut donc conclure à l'absence d'une deuxième personne consistante et séparée du JE ou, pour le moins, à l'impossibilité d'un dialogue avec elle. La seule communication possible par le discours semble s'instituer à l'intérieur du JE. Ce fait rend compte du caractère d'œuvre finale d'*Une Saison en enfer*: l'écrivain qui en arrive à ne plus atteindre que lui-même est condamné au silence.

Peut-être la psycholinguistique nous aide-t-elle à mieux saisir la portée de la permutation du JE et du TU.

L'opposition des deux premières personnes grammaticales à la troisième est, selon Benveniste, générale et originelle; d'un côté les pronoms personnels, de l'autre les pronoms de la «non-personne». La théorie guillaumienne, représentée surtout par Gérard Moignet, préfère la distinction entre pronoms ontiques et pronoms existentiels. En effet, la troisième personne n'est pas celle de l'absence de personne, mais celle de la personne absente: elle désigne la personne non allocutive.

Celle-ci est la première à être utilisée par l'enfant qui apprend à parler et reste la seule pendant un certain temps. L'acquisition du système personnel (JE-TU) est étroitement liée à la formation de la personnalité:

Il existe un parallélisme frappant entre les étapes de la reconnaissance de soi dans les images et l'acquisition du système linguistique de la personne

écrit René Zazzo¹². Freud en avait déjà fait l'observation¹³, qui a été reprise et complétée par Jacques Lacan¹⁴. Il résulte de ces études qu'entre six et dix-huit mois, l'enfant fait une acquisition spécifiquement humaine: il est capable d'éprouver sa présence et son environnement en se voyant dans un miroir. Il acquiert ainsi une matrice symbolique où il s'éprouve, «se sent». Mais ce moule ne sera rempli que bien plus tard par la personne linguistique. Cette acquisition naît d'une expérience spatiale de présence vs absence.

A l'âge de dix-huit mois environ, l'enfant, traumatisé par l'absence intermittente de sa mère, invente un jeu compensatoire: il éloigne et ramène à lui un objet attaché à une ficelle. La présence ou l'absence de cet objet s'accompagne de sons nettement différenciés. Le jeu est «sécurisant», car l'objet symbolise la mère.

C'est à peu près au même âge qu'a lieu l'expérience du miroir, où l'enfant applique à lui-même l'alternance présence-absence. Cette saisie de l'espace par rapport à lui-même confirme son expérience antérieure: l'espace se structure par référence à un moi:

<table style="margin: auto;"> <tr> <td style="padding: 5px;"><u>ici</u></td> <td></td> <td style="padding: 5px;"><u>ailleurs</u></td> </tr> <tr> <td style="padding: 5px;">présence</td> <td style="padding: 5px;">vs</td> <td style="padding: 5px;">absence</td> </tr> <tr> <td style="padding: 5px;">+ son 1</td> <td></td> <td style="padding: 5px;">+ son 2</td> </tr> </table>	<u>ici</u>		<u>ailleurs</u>	présence	vs	absence	+ son 1		+ son 2
<u>ici</u>		<u>ailleurs</u>							
présence	vs	absence							
+ son 1		+ son 2							

Entre deux et trois ans, l'enfant atteint le troisième stade de la prise de conscience de son identité. Il acquiert une masse de vocables et se dénomme comme le fait son entourage: par son prénom ou un substitut affectueux. C'est une période d'intense pression culturelle au terme de laquelle l'enfant utilise le mot «moi». A trois ans seulement, il se reconnaît dans un film et domine le couple MOI-TOI. Ces deux formes ont un statut très particulier, elles ne sont pas acquises sous la seule

¹² René ZAZZO, *Conduites et conscience. I. Psychologie de l'enfant et méthode génétique*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1962, chap. «Images du corps et conscience de soi», p. 163-181.

¹³ Sigmund FREUD, *Essais de psychanalyse*, Payot, 1970. «Principe du plaisir et névrose traumatique. Principe du plaisir et jeux d'enfants.»

¹⁴ Jacques LACAN, *Écrits*, «Le stade du miroir dans la formation de la fonction du JE», *Le Seuil*, 1966. La source de notre brève analyse est la suivante: R. LAFONT et F. GARDÈS-MADRAY, «Le statut de la non-personne», *Revue des langues romanes* 81, 1975, p. 123-135.

influence de l'usage linguistique ambiant mais nécessitent un certain degré de maturité psychique.

En résumé, une première expérience lui donne le sens dialectique de l'inclusion-exclusion, qui fonde la notion d'un MOI opposé à l'autre, opposé à «ça» et opposé à «il». Dans ce sens, la troisième personne est bien, comme le dit Benveniste, une «non-personne». Inversement, la personne est

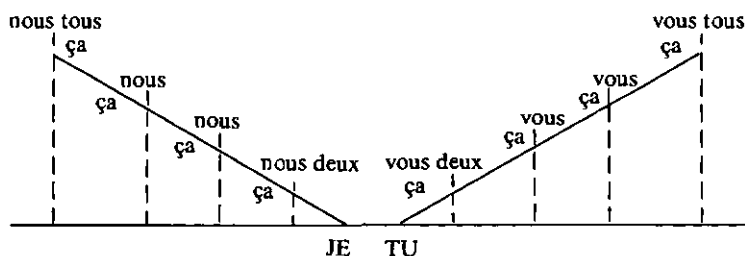
l'appréhension linguistique du lieu où se construit le *moi*: à la limite, le lieu où «je parle», où «je me sémiotise en langage», le lieu – communication. Ce qu'il [Benveniste] appelle «non-personne» est l'appréhension linguistique du résidu de cette opération¹⁵.

Il en découle la classification des pronoms suivante:

1^{re} personne: seule, acquise par l'expérience vécue

2^e personne: personne inversée

3^e personne: non-personne, tout ce qui ne participe en rien à la construction du moi, le «ça» des psychanalystes.



En «ôtant» toujours plus de «ça» au «nous», on aboutit au «je». Par le phénomène de l'inversion personnelle, on obtient «tu», auquel on réintègre toujours plus de «ça» pour produire le «vous». Tout à droite et tout à gauche se situent les deux pôles «vous les hommes» et «nous les hommes». Soulignons encore que seule la première personne nécessite le recours au principe de réalité:

toute production langagière ne contient qu'une preuve ferme de vérité référentielle: le *je* parlant, ce qui peut s'exprimer ainsi: il ne peut être faux que *je* parle¹⁶.

¹⁵ LAFONT et GARDÈS-MAORAY, *op. cit.*, p. 130.

¹⁶ *Ibid.*, p. 132.

En se nommant, le sujet parlant dit que le réel existe et que le langage est capable d'en rendre compte. Mais créer une œuvre littéraire où le JE est la référence de tout le discours, même, en fin de compte, du TU – dont l'origine de JE inversé est saisie et illustrée –, c'est la fonder sur une base minimale où la seule vérité se confond avec la seule réalité.

Le but de cette incursion dans un domaine extra-littéraire n'était pas de détecter une faille psychologique qui plongerait ses racines dans l'enfance de Rimbaud, à un stade où l'acquisition du langage correspond à la prise de conscience de l'identité. C'est peut-être vrai, mais reste du domaine de l'hypothèse. Ce qui est certain, c'est que cette analyse rend compte en partie du caractère de vérité simple et primaire d'*Une Saison en enfer*: le texte prend son sens dans une région de notre histoire – individuelle et collective – où l'être n'est pas totalement séparé du dire.

Il découle de notre examen de la deuxième personne que le lecteur ne peut s'identifier à elle. Ce n'est donc pas de cette manière que le texte peut être saisi. La communication a néanmoins lieu, et cela par les deux canaux de la participation à l'élaboration du sens et de l'identification au JE.

En effet, le lecteur n'est jamais interpellé au sens propre, ni métaphoriquement parce qu'il répugne à s'identifier à des TU trop indéterminés ou trop désagréables: tyrans, brutes, représentants d'un pouvoir étouffant. Mais les exclamations familières du narrateur et la généralité des dénominations des oppresseurs font que ses ennemis sont toujours un peu les nôtres et que nous épousons ses haines. Nous devenons ses complices intimes, nous identifiant au JE et non au TU. La forme doit donc permettre la généralisation, les doutes du narrateur doivent être assez vagues pour que nous puissions y reconnaître les nôtres, le moule de ses vices, de ses jugements, de ses inimitiés, de ses aspirations doit être assez élastique pour accueillir ceux de chacun des individus qui le lisent. La communication s'établit ainsi sur un mode qui n'est ni celui de la compréhension rationnelle (dénotation), ni celui de la sensibilité (connotation): elle est de l'ordre de la connivence («je te parle de moi comme tu pourrais parler de toi»). Il s'agit donc que chacun puisse interpréter la forme différemment. Plus la phrase comporte d'interprétations, plus elle est réussie. Or, le meilleur exemple de ce type d'écriture est peut-être la prose de l'Évangile, de celui de saint Jean surtout. Aussi n'est-il pas faux de considérer les *Proses «évangéliques»* comme des essais par rapport à *Une Saison en enfer*. Nous y verrions volontiers une sorte d'exercice d'imitation plutôt qu'un simple pastiche, exercice

destiné à saisir le secret d'une écriture qui atteint le lecteur à une profondeur où aucune communication verbale n'est plus possible. Si nous ajoutons à cela la problématique du JE, nous rejoignons la psycholinguistique.

Nous avons certainement moins l'impression qu'un être nous parle que le sentiment d'être irrémédiablement seuls et séparés, comme il l'est.

En fait, plus l'auteur s'efface et plus le lecteur s'oublie, parce que l'auteur qui intervient abolit la magie, la dissipe avec le présent de la réalité, auquel nous identifions notre présent. Qu'il dise: «Maintenant, mon héros fait ceci ou cela» et nous reprenons conscience de nous-mêmes en train de lire. Ce qui nous revient donc en force dans un texte exclusivement dominé par le JE, c'est nous-mêmes. Nous disions d'*Une Saison en enfer* qu'elle était sans auteur; cela n'est pas contradictoire: le JE y est si massif qu'il finit par disparaître entièrement dans le lecteur qui l'absorbe.

Lorsqu'on l'emploie dans le sens d'un singulier, *nous* traduit simplement un mouvement d'éloignement de la première personne du singulier:

Nous permet de parcourir une certaine distance en éloignement du moi et de suggérer par là, ou bien que ma personnalité dépasse les limites de ma personne (*nous* de «majestés»), ou bien que ma personne a collaboré, dans une œuvre, avec une autre force créatrice qui m'est quelque peu étrangère (*nous* d'auteur, dit «de modestie»).

Cette idée d'étrangeté et de pluralité du moi fait immédiatement penser à la formule tellement citée qu'elle semble résumer tout Rimbaud: «Je est un autre»; et cela seul motiverait la description du NOUS dans son œuvre. Il peut difficilement être appelé «de modestie», pas plus, d'ailleurs, que de «majesté». En fait, le NOUS d'auteur semble plutôt réservé à une prose sans prétention artistique. En poésie, on lui préfère, pour obtenir le même effet, une périphrase objectivante comme «le Poète», par exemple.

Dans les œuvres qui précèdent *Une Saison en enfer*, l'emploi de la première personne du pluriel suit apparemment une évolution quelque peu discontinue il est vrai, qui va de la multiplicité indéterminée à la pluralité interne. Dans *Soleil et chair*, NOUS est presque un équivalent de l'indéfini ON, auquel participe toute l'humanité. La part du moi est plus importante dans *Les Sœurs de charité* (JE + les humains du sexe masculin), plus encore dans *Morts de Quatre-vingt-douze*, où NOUS représente JE + le peuple français, et enfin dans *Le Fargeron* ou *Chant de guerre parisien*, où c'est une classe sociale seulement qui est unie au JE. Ce dernier entre pour moitié dans le NOUS des *Reparties de Nina*, de *Rêvé pour l'hiver* ou de *Comédie de la soif* puisqu'il s'agit ici de la dualité TOI et MOI ou LUI et MOI. Enfin, il est une sorte de JE pluriel dans *Qu'est-ce pour nous mon cœur* puisqu'il associe le poète à une partie de lui-même.

Un mouvement assez semblable se dessine dans *Une Saison en enfer*. Le pronom «nous» y revient quarante-trois fois, sujet, objet, ou pronom réfléchi⁴. On trouve trente-sept verbes à la première personne du pluriel, ou trente-deux passages en groupant les occurrences contiguës. Ils se répartissent comme suit:

⁴ Les possessifs «notre» et «nos» figurent chacun deux fois.

<i>Mauvais song</i>	: 4
<i>Nuit de l'enfer</i>	: 3
<i>Délires I</i>	: 9
<i>Délires II</i>	: 1 («nous», sans verbe)
<i>L'Impossible</i>	: 6
<i>L'Eclair</i>	: 3
<i>Matin</i>	: 2
<i>Adieu</i>	: 4

La fréquence de la première personne du pluriel est plus élevée vers la fin de l'œuvre, si l'on tient compte des dimensions plus restreintes des dernières parties. Mais il s'agit d'une impression trompeuse, nous verrons bientôt pourquoi.

Délires I offre le plus grand nombre de NOUS à cause de son double protagoniste. Ici, ce NOUS est donc une véritable première personne plurielle, en contradiction avec sa définition en linguistique: le couple antagoniste étant un vrai JE multiplié par deux, le NOUS englobe l'image et son reflet. Pourtant, si l'on s'en tient au niveau lexical et sémantique, il peut aussi s'agir de deux parties du JE; on trouve ici une séparation dont l'«illumination» *Vagabonds* (p. 136) offre un exemple plus net: celle de l'affectivité (le compagnon) et de l'intellect («je»). Or, on a aussi noté que dans *Délires I*, la Vierge folle est appelée «chère âme», alors qu'elle veille sur le «cher corps» de l'Époux – cette remarque étant peut-être à mettre en rapport avec la conclusion de l'œuvre.

Qu'elle unisse l'être et son reflet ou deux composantes – sentimentale et intellectuelle – de sa personnalité, la première personne du pluriel de *Délires I* n'est pas employée pour exprimer l'union du narrateur avec autrui, et cela seul nous importe ici.

Il est curieux que, dans l'ensemble de l'œuvre, cette personne verbale soit si fréquemment à l'impératif (elle représente la moitié des formes de ce mode et revient quatorze fois dans le texte). Est-ce là l'indice d'une aspiration du narrateur à s'unir à ses semblables? Non. L'explication est plus grammaticale que philosophique: il n'existe pas, en français, de première personne du singulier à l'impératif. La forme exclamative «que je» + subjonctif, assez pédante, n'est utilisée par Rimbaud que dans les vers (*Le loup criait sous les feuilles [...]*):

Que je dorme! que je bouille
Aux autels de Salomon. (p. 109)

Elle est plus fréquente, dans les vers toujours, à la troisième personne du singulier (cf. *Chanson de la plus haute tour*, p. 108).

En prose, Rimbaud préfère l'impératif pluriel, dont le sens reste pourtant singulier; il suffit de remplacer cette forme par «il faut que je» pour s'en convaincre:

Reprenons les chemins d'ici, chargé de mon vice (*Mauvais sang*, p. 96)

Apprécions sans vertige l'étendue de mon innocence. (*Ibid.*, p. 98)

– Et pensons à moi. (*Nuit de Penfer*, p. 101)

Enfin, faisons cette confidence (*Délires I*, p. 102)

Ma vie est usée. Allons! feignons, fainéantons (*L'Eclair*, p. 114)

Nous avons choisi les exemples les plus nets, où l'impératif pluriel voisine en général avec une première personne du singulier, sous la forme du possessif ou du pronom personnel. Mais la transformation proposée peut sans inconvénient s'étendre à tous les cas de l'œuvre. Ici aussi, JE reste seul en cause.

L'unique NOUS qui résulte d'une association avec l'autre est celui qui représente les damnés:

Hier encore, je soupirais: «Ciel! sommes-nous assez de damnés ici-bas! Moi j'ai tant de temps déjà dans leur troupe! Je les connais tous. Nous nous reconnaissons toujours; nous nous dégoûtons. La charité nous est inconnue. Mais nous sommes polis (*L'Impossible*, p. 112)

La solidarité des compagnons d'enfer, sans enthousiasme ni cordialité, est démentie à peine ébauchée: ils se reconnaissent mais se dégoûtent; leurs rapports sont entretenus par pure politesse, même pas par charité. Leur condition commune ne débouche en rien sur la fraternité et le narrateur finit par les rejeter en les injuriant:

Mes derniers regrets détalent, – des jalousies pour les mendiants, les brigands, les amis de la mort, les arriérés de toutes sortes. – Damnés, si je me vengeais! (*Adieu*, p. 116)

Reste un NOUS que nous n'avons pas examiné et qui, il est vrai, revient plus souvent dans les dernières parties; il est difficile d'en préciser la référence, car elle s'étend apparemment à l'humanité. Celle-ci se borne encore au monde occidental dans *L'Impossible*, mais cette limitation

disparaît dans les trois dernières sections, où le NOUS devient un équivalent de l'indéfini ON :

Et nous existerons en nous amusant (*L'Eclair*, p. 114)

Quand irons-nous, par delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle (*Matin*, p. 112)

– Mais pourquoi regretter un éternel soleil, si nous sommes engagés à la découverte de la clarté divine (*Adieu*, p. 115–116)

Comment interpréter ce NOUS si vague? Y-a-t-il, dans *Une Saison en enfer*, une atténuation progressive du JE parallèle à une augmentation des NOUS? Ce fait traduit-il un passage de l'égoïsme exclusif du narrateur à l'ouverture sur la communauté humaine? Certains critiques le pensent; Cecil A. Hackett par exemple:

Comme pour indiquer l'importance de son «Adieu», Rimbaud substitue, dans le premier paragraphe, le pronom personnel «nous» à «je» [...]. Ce n'est pas là son «nous» de feinte politesse ou de fausse modestie; ce «nous» pourrait s'appliquer à tous les hommes; l'écrivain prend conscience de la portée universelle de son œuvre⁵.

Dans sa thèse, Jean-Pierre Giusto fait preuve d'un optimisme encore plus franc: ce NOUS qui s'ouvre sur l'universel a pour lui le sens d'une conclusion altruiste, d'un humanitarisme socialisant:

Le «je» fait place à un «nous» comme dans le *Sonnet de Jeunesse* le «toi» laisse place au «vous». L'humanité est engagée «à la découverte de la clarté divine»: il faut faire chemin avec elle [...]. Pour accepter de partager le destin humain, il suffit d'être assuré que la fin sera de lumière⁶.

Les éditeurs semblent moins convaincus de cette conclusion positive. Pour Antoine Adam, il n'y a pas d'ouverture sur l'autre dans *L'Eclair*, qui est «tout entier une confrontation de Rimbaud avec son âme». Quant à la claire espérance de *Matin*, elle n'est finalement qu'un beau rêve:

Mais que l'on y prenne garde. Tout cela n'est que perspective, espoir. La réalité n'a pas changé. C'est toujours le même désert et la même nuit. (p. 970)

⁵ Cecil A. HACKETT, «*Une Saison en enfer*: frénésie et structure», *Arthur Rimbaud 2*, Lettres nouvelles, Revue des lettres modernes, 1973, p. 13.

⁶ Jean-Pierre GIUSTO, *Rimbaud créateur*, Publications de la Sorbonne, série «Littératures» 13, PUF, 1980, p. 366.

Suzanne Bernard fait preuve d'un optimisme tout aussi mesuré en écrivant, à propos de *Matin*:

Ce texte se termine sur une note relativement optimiste, et le ton en est las, mais plus calme que dans le précédent⁷.

L'œuvre leur paraît cependant se conclure par l'ouverture sur un avenir heureux, qui semble plus proche du futur âge d'or socialiste que de la rédemption annoncée par l'Évangile. C'est ce que semblent indiquer, dans *Matin*, les termes «travail nouveau» et «sagesse nouvelle». Dans ce cas, le narrateur d'*Une Saison en enfer* finirait bel et bien par se solidariser avec ses semblables dans un NOUS fraternel, laïque et progressiste. Ce serait admettre que l'œuvre est porteuse d'un message idéologique, ce que nous ne croyons pas. Ou, s'il y a, à la fin, un embryon de message, il ne saurait être convaincant puisqu'il n'est pas adressé! Le narrateur semble plus le témoin fortuit d'une prophétie que son auteur. C'est déjà ainsi que Jacques Rivière comprenait le texte:

la *Saison en enfer* peut, à première vue, être considérée comme un insignifiant et insupportable bavardage: les phrases y semblent naître les unes à côté des autres suivant les prétextes les plus fortuits, selon le caprice le plus vain. — La vérité est non pas que Rimbaud ne sait ce qu'il dit, mais qu'il ne sait ce que c'est qu'il dit... parce qu'il ne l'apprend qu'au moment où il le profère...⁸

Il assiste à ce qu'il exprime⁹.

Peut-être Delahaye a-t-il un sentiment voisin lorsqu'il considère le texte comme une réponse «à quelque chose que nous ne lisons pas». Il paraît donc douteux que l'œuvre s'achève sur un message d'espérance qui nous concerne et sur l'heureuse vision d'un avenir auquel nous participerions: le narrateur ne se départit pas de son parfait détachement, de son inaltérable indifférence à tout ce qui n'est pas lui. Rivière souligne déjà «sa légèreté parmi nous, l'espèce de détachement comme métaphysique de toutes ses démarches [...], son contact intolérable avec le monde». C'est un être qui «surnage à la surface de la vie, qui ne s'y laisse pas réduire»¹⁰.

⁷ *Œuvres*, éd. Suzanne Bernard et André Guyaux, 1981, p. 478.

⁸ Jacques RIVIÈRE, *Rimbaud, Dossier 1905-1925*, présenté, établi et annoté par Roger Lefèvre, Gallimard, 1977, p. 132.

⁹ *Ibid.*, p. 133.

¹⁰ *Ibid.*, p. 118.

On pourrait objecter que la «charité merveilleuse» qu'il s'attribue procède d'un certain altruisme, qui le ferait parler pour autrui. Jacques Rivière répond:

cette charité dont il parle si souvent, cette espèce de sollicitude maternelle qui se mêle à sa cruauté, elles sont d'une espèce étrange, sans rien de moral, toutes métaphysiques. Sa mission est purement de *désorientation*. Le discours qu'il vient nous apporter, c'est de nous rendre le séjour ici-bas impossible. Il a été envoyé *simplement pour se montrer à nous* [...] et nous recevons les éclaboussures de son martyre¹¹.

Il y a en effet une souffrance vraie sous les dernières parties de l'œuvre. C'est une souffrance d'exhibitionniste: solitaire, marginale, sans communication, mise en scène en une sorte de procès où le narrateur s'accuse, plaide et se juge.

Comment concluons-nous à un mouvement vers la fraternité dans cette œuvre de l'absolue solitude, de l'étrangéité`glorieuse et douloureuse, du silence et de l'incommunicable? Dans cette œuvre, enfin, où nous avons souligné l'absence d'interlocuteur?

Conclure par un acte de foi progressiste et humanitaire serait bien curieux chez un auteur qui écrit ailleurs:

Se peut-il [...] Que des accidents de féerie scientifique et des mouvements de fraternité sociale soient chéris comme restitution progressive de la franchise première?...¹²

Mais il n'est pas besoin d'aller chercher dans d'autres œuvres de quoi asseoir notre conviction que le NOUS d'*Une Saison en enfer* est un JE qui se généralise et se multiplie, mais ne parle ni aux autres ni des autres. Dans cette œuvre, la première personne du pluriel épouse certes plusieurs nuances, que nous avons décrites. C'est pourquoi nous réserverions au NOUS conclusif dont il s'agit ici l'analyse qu'Atle Kittang étend à tous les écrits de Rimbaud; pour le critique, ce NOUS

vient s'instaurer comme la forme pronominale corrélatrice de l'Homme hyperbolique. En effet, le *nous* rimbaldien est presque toujours un *nous de majesté*, qui ajoute à l'hyperbole qualitative et énergétique les structures de la dilatation et de la multiplication¹³.

¹¹ *Ibid.*, p. 120-121.

¹² *Illuminations,angoisse, O.C.*, p. 143.

¹³ Atle KITTANG, *op. cit.*, p. 76.

Le NOUS de *L'Eclair* nous paraît un bon exemple de ce JE multiple:

Ma vie est usée. Allons! feignons, fainéantons, ô pitié! Et nous existons en nous amusant, en rêvant amours monstres et univers fantastiques, en nous plaignant et en querellant les apparences du monde, saltimbanque, mendiant, artiste, bandit, – prêtre! (p. 114)

L'énumération de tous ces possibles moi est bien l'expression analytique dont NOUS est la forme synthétique.

Le cas est différent dans la suite:

Alors, – oh! – chère pauvre âme, l'éternité serait-elle pas perdue pour nous! (p. 115)

Le NOUS réunit ici le moi et une partie de lui-même – l'âme –, comme il réunissait le moi et son cœur dans *Qu'est-ce pour nous mon cœur* et comme c'est le cas traditionnellement dans le genre littéraire du «débat». Certains commentateurs¹⁴ rapprochent l'expression «chère âme» de la Vierge folle, ce qui est possible puisque cette forme se réfère à elle dans *Délires I*; l'allusion serait cependant la seule des cinq dernières parties, ce qui nous semble surprenant. De toute manière, la Vierge folle étant le reflet du narrateur, le NOUS ne saurait indiquer, ici non plus, une ouverture du JE sur l'autre.

Remarquons enfin que les premières personnes du pluriel de *L'Eclair* s'accompagnent toutes d'une nuance grammaticale irréaliste ou dubitative, traduite soit par le futur et l'impératif à sens optatif, soit par la forme interrogative.

La même observation s'applique aux deux dernières sections de l'œuvre; dans *Matin*, ce sont: «Quand irons-nous [...]» et «ne maudissons pas [...]» (p. 115). Dans *Adieu*, on trouve de même une hypothétique («si nous sommes engagés [...]»), deux impératifs, «allons» et «Rece-vons», ainsi qu'un futur: «nous entrerons».

L'interrogation («Quand») et la seule expression de temps qui complète ces prédicats («à l'aurore») indiquent leur valeur imprécise et lointaine: nous sommes dans le mythe.

Ce nous optatif ou projeté par le futur dans un avenir indéterminé est à la fois trop vague et trop personnel pour que nous nous sentions impliqués par ce qu'il annonce: le narrateur ne s'associe pas au destin de ses semblables et sa vision d'un avenir meilleur s'accompagne d'une espérance qui ressemble moins à la foi qu'à un rêve utopique qui retombera bientôt dans l'acceptation et la résignation.

¹⁴ Cf. éd. Bernard-Guyaux, p. 477, note 10.

Si ce NOUS des dernières parties d'*Une Saison en enfer* n'unit pas le JE du narrateur à un TOI ou à un LUI, quelle est donc sa valeur? Ce n'est, à notre avis, ni la modestie ni la majesté mais, comme dans ces deux cas particuliers, il marque une certaine distance vis-à-vis de soi-même; il est l'association originale de deux JE: celui, purement subjectif, qui parle, qui est et celui, objectivé, qui se voit être et parler. Dans le cas de l'impératif, JE se donne des ordres à lui-même, s'encourage, s'interdit, se trace la voie à suivre. Dans le cas du futur, JE, qui ne peut exister et parler que dans le présent, se regarde avec espoir agir dans l'avenir. Cette double première personne motive l'emploi du pluriel, même pour les substantifs. Il n'y a que la parole, une fois encore, qui réduise cette dualité à l'unité, d'où la forme «je demanderai pardon», au singulier.

Même s'il se dédouble pour se voir, le locuteur reste seul, irrémédiablement:

Mais pas une main amie! (*Adieu*, p. 116)

Le NOUS dont il s'agit ici est le même que celui de *Matinée d'ivresse*¹⁵, qui a retenu l'attention de Louis Forestier. Son analyse comporte d'ailleurs des termes qui rappellent *Adieu*:

Ici, c'est la résolution des contraires – démentielle peut-être, mais véritablement possédée en une âme et un corps. Après le *je*, l'oubli du corps dans l'anonymat, pour parvenir à ce *nous*, singulier-pluriel¹⁶

La tentative et la tentation d'échapper à la réalité sont communes au poème des *Illuminations* et à cette fin d'*Une Saison en enfer*.

Avant de tirer de ce NOUS une conclusion quant au sens de l'œuvre, il nous faut brièvement parler d'un pronom qui lui est proche par l'usage et par le sens: ON.

Remarques sur le pronom ON

Gérard Moignet décrit ainsi l'emploi de ce pronom indéfini et personnel dont l'étymologie remonte à *homo*, ce qui en explique la généralité:

On [...] doit être considéré en langue comme intégrant en lui la série entière des termes de la déclinaison ordinale du pronom personnel. C'est ainsi qu'en discours il peut signifier n'importe quelle personne et que ses emplois expressifs sont nombreux [...]. Sous une forme de

¹⁵ *Illuminations*, O.C., p. 130–131.

¹⁶ Louis FORESTIER, «Rimbaud et l'ambivalence», *Etudes sur les «Poésies» de Rimbaud*, «Langages», la Baconnière, 1979, p. 55.

singulier, il s'apparente psychiquement à un pluriel, mais ce pluriel se réduit aisément, par expressivité, à la signification d'un singulier: un auteur pourra écrire, en parlant de lui-même: *on* s'est proposé dans cette étude...¹⁷

Moignet donne plus loin¹⁸ d'autres exemples de la langue courante ou de la littérature où ON prend successivement le sens de TU, IL, NOUS, VOUS et ILS. Si, selon le linguiste, le système des pronoms personnels ne s'est guère modifié depuis son institution en moyen français, il semble néanmoins que le ON dans le sens de NOUS soit de plus en plus courant dans la langue parlée moderne. Rimbaud en fait un assez large usage, dans les *Poésies* déjà; le pronom y parcourt un éventail de valeurs plus largement ouvert encore que le NOUS et qui va du IL impersonnel («on dirait» = «il semble») à un indéterminé qui inclut le JE lyrique (début de *Soleil et chair*) en passant par des sens proches de ILS (*Les Etrennes des orphelins*) ou de VOUS (les deux formes voisinent dans *Roman*, avec la même signification).

Dans son analyse structuraliste du quatrain *L'Etoile o pleuré rose*, Jean-Paul Dumont compare l'emploi de ON à celui du substantif «homme»; celui-ci

correspond à un *on* textuel objectivé [...]. L'Homme est un *on* qui me représente¹⁹.

Une Saison en enfer confirme l'usage antérieur; ON figure dans dix-sept passages de l'œuvre²⁰. Il prend les valeurs des trois personnes du verbe. Dans

– le peuple, comme on dit, la raison (*Mauvais sang*, p. 95)

On me coupera vraiment le cou (*Délires I*, p. 103)

– la folie qu'on enferme (*Délires II*, p. 111)

on se passera de moi. (*L'Eclair*, p. 114)

«ON» est une troisième personne du pluriel indéterminée qui équivaut à «ils», à «les gens».

¹⁷ Gérard MOIGNET, *op. cit.*, p. 28.

¹⁸ *Ibid.*, p. 155 sq.

¹⁹ In A. J. GREIMAS, *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, 1972, p. 134 et 135.

²⁰ En regroupant les occurrences très voisines. Elles sont en fait au nombre de 27, les vers de *Délires II* compris (*Jadis [...]*: –; *Mauvais sang*: 8; *Nuit de l'enfer*: 6; *Délires I*: 5; *Délires II*: 2+4 (vers); *L'Impossible*: 1; *L'Eclair*: 1; *Matin*: –; *Adieu*: –.

Qu'on n'approche pas. (*Nuit de l'enfer*, p. 100)

Veut-on des chants nègres, des danses de hounis? Veut-on que je disparaisse (*Ibid.*)

montrent un ON utilisé dans le sens d'une deuxième personne: «n'approchez pas», «voulez-vous».

Le JE du narrateur est nettement présent et même peut-être seul dans les expressions:

On ne part pas. (*Mauvais sang*, p. 96)

Où va-t-on? au combat? (*Ibid.*, p. 99)

Certains ON sont enfin des équivalents purs et simples de la première personne du pluriel, comme dans la langue moderne parlée:

On a tout repris. Pour le corps et pour l'âme, – le viatique, – on a la médecine et la philosophie (*Mauvais sang*, p. 95)

L'amour est à réinventer, on le sait. (*Délires I*, p. 103)

– Par l'esprit on va à Dieu! (*L'Impossible*, p. 114)

Tout cela est donc conforme à l'usage et ne diffère pas des œuvres antérieures.

Ce qui est plus intéressant, c'est la répartition de ces ON dans les différentes sections: ils sont particulièrement fréquents dans *Mauvais sang*, *Nuit de l'enfer* et *Délires I*; leur présence se fait ensuite de plus en plus rare et ils disparaîtront totalement dans les deux dernières parties.

En d'autres termes, ON est absent des parties dont le niveau de langue est élevé (le prologue, *Matin* et *Adieu*) et fréquent lorsque le style se rapproche de la langue orale. Cela est surtout vrai du ON qui signifie NOUS.

Ce fait nous amène à modifier la remarque selon laquelle les NOUS seraient nettement plus abondants à la fin de l'œuvre. En effet, si les nombreux ON du début sont des équivalents de la première personne du pluriel, sa fréquence en est forcément augmentée et l'évolution apparente du JE au NOUS est trompeuse. Il est donc téméraire d'en déduire un mouvement d'ouverture vers la solidarité et la fraternité humaine.

Conclusion

Il est vrai que le début d'*Une Saison en enfer* regarde vers le passé et la fin vers l'avenir. Mais la réflexion du narrateur sur sa vie – on ne peut guère parler de sa philosophie de l'existence – n'est pas dynamique. Elle

n'évolue qu'au fur et à mesure que se déplace le présent sur l'axe du temps. Elle aboutit à la valorisation de l'instant, seuls importent le maintenant et l'ici.

La pensée ne progresse pas: elle passe du même à l'autre, du positif au négatif, d'une affirmation à une affirmation opposée sans que l'antithèse soit résolue en une synthèse qui fasse avancer les idées. Chez Rimbaud, les contraires sont même parfois présents simultanément, comme l'a démontré Louis Forestier dans son analyse de l'ambivalence²¹. Des changements de ton successifs donnent parfois l'illusion d'une progression: on va ainsi de l'espoir à la résignation en passant par la révolte et l'autopunition. Mais c'est pour recommencer ensuite. Ce qui faisait croire à une évolution devient, en se répétant, désespérément cyclique. Au moment où l'œuvre s'arrête, on n'est pas sûr que tout ne va pas recommencer. Peu importe que le point final se place à tel stade du cycle ou à tel autre. Pierre Brunel dit très pertinemment à ce propos:

Le passage de « nous » à « je » est, autant que le progrès des saisons, une caractéristique de *l'Adieu d'Une Saison en enfer*. C'est que ce texte bouleversant, qui est une fin, veut être un commencement. Mais n'est-il pas encore un recommencement? [...] dans le premier paragraphe, Rimbaud semble se mettre ironiquement à la place de ceux qui se croient « engagés à la découverte de la clarté divine » [...] Mais le *nous* du second paragraphe est tout différent; c'est celui d'une humanité embarquée dans la même galère, la même « barque » infernale qui est partie de la misère et qui y revient²².

Le passé et l'avenir sont des thèmes qui figurent sur le même plan que le christianisme et l'amour: des moyens d'échapper à la réalité présente, d'améliorer ou d'expliquer ce qui seul compte: le JE qui vit en ce moment. Dans cette optique, le NOUS fraternel n'existe pas: c'est un rêve au futur et, comme tous les rêves de Rimbaud, il est merveilleux et niais, possède son avers d'idéal et son revers de ridicule. L'éclairage des deux projecteurs se confond parfois en un même faisceau d'exaltation-dérision.

TU, NOUS, VOUS sont des acteurs secondaires qui servent de repoussoir ou d'extension à la première personne; et encore: seulement dans les cas où ils jouissent, par rapport à elle, d'une certaine autonomie. Ils n'existent que dans une vision théâtrale de la vie qui n'est pas narrée, mais mise en scène.

²¹ Louis FORESTIER, *op. cit.*

²² Pierre BRUNEL, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Seyssel, Champ Vallon, 1983, p. 94. C'est nous qui soulignons les derniers mots.

Lorsqu'elle n'est pas une cible imaginaire ou une direction provisoire imposée au discours, la deuxième personne est un JE inversé qui reflète le narrateur: la source d'un regard extérieur qui lui donne une consistance objective.

Le dédoublement et la multiplication sont du domaine du NOUS, un NOUS où le JE prédomine quand il ne l'occupe pas exclusivement, avec ses métamorphoses, avec ses reflets, avec les parties qui le composent. Si cette forme est employée à côté du JE surtout à la fin de l'œuvre, il faut y voir tout au plus un désir de ressembler aux autres, une certaine aspiration à la «normalité», à la conformité succédant à l'envie provocatrice de se singulariser à tout prix.

CONCLUSION

Il est possible que tout écrivain se voie écrire, mais son texte ne porte pas toujours la trace de cet effet de miroir. La présence du reflet peut, d'autre part, se manifester sous de multiples formes, différentes de la présence de l'acte d'écrire dans l'écrit. Chaque époque privilégie probablement un certain type de reflet.

Sans faire l'historique du phénomène de la réflexivité ni son analyse générale – nous ne pourrions, en quelques pages, rivaliser avec l'ouvrage savant et détaillé de Lucien Dällenbach – nous jetterons un regard synthétique sur la diachronie de l'image spéculaire, afin de saisir sa spécificité et ses modalités chez Rimbaud.

Aux origines de notre littérature déjà, les œuvres poétiques portent des marques de réflexivité: les troubadours, plus particulièrement ceux qui se réclament du *trobar clus*, font assez fréquemment allusion à leur écriture. Cette esthétique hermétique cultive laborieusement l'obscurité, l'expression volontairement compliquée, l'énigme: on a dit que, pour ces poètes courtois, la difficulté et l'inattendu formel étaient le vêtement d'une pensée qui pourrait s'exposer en toute clarté. Ce n'est pas si sûr. L'objet de leur désir étant presque inaccessible, les poètes sont souvent ramenés à eux-mêmes et «leurs propos s'inscrivent dans le cadre d'une méditation subjective»¹. Pierre Le Gentil montre d'autre part à quel point l'idéologie courtoise est paradoxale: l'admiration platonique y côtoie l'amour charnel, la Dame des troubadours est choisie librement mais leur amour est prédestiné; bien qu'illégale et coupable, leur passion est vertueuse et les incite à la discipline.

Cette situation contradictoire et l'isolement qui incite les auteurs à analyser leurs sentiments font de l'œuvre écrite un lieu privilégié: celui de l'extériorisation du conflit certes, celui de la seule manifestation tangible de l'amour, mais surtout celui où le poète se retrouve et se voit. Aussi ses ouvrages sont-ils parfois marqués de l'empreinte réflexive. Bien que les chansons ne soient généralement pas anonymes, nous ne

¹ Pierre LE GENTIL, *La Littérature française du Moyen Âge*, Paris, «Collection U», Armand Colin, 1968, p. 56.

connaissons que de trop rares éléments de la vie psychique de ces artistes pour juger s'il s'agit là d'un signe d'angoisse. On peut cependant penser que l'effet de miroir est la conséquence accidentelle mais naturelle d'une pratique de l'écriture si strictement codifiée dans son contenu comme dans sa forme qu'elle prend l'allure d'une continue variation sur un thème donné. A la limite, le contenu tel que le conçoit la littérature moderne, neuf et personnel, n'existe pas. Chanter sa Dame, c'est lui attribuer des qualités fixées par des règles; exprimer son amour, c'est parcourir une gamme de sentiments prescrits par l'usage; la marge laissée à l'originalité est si mince qu'elle permet d'en varier l'ordre seul et les combinaisons. Les troubadours

se montrent non moins laconiques sur les épisodes de leur liaison [...] leurs confidences portent essentiellement sur des états d'âme stylisés².

L'hermétisme du *trabar clus* (Cercamon, Marcabru, Jaufré Rudel) débouche sur les prouesses verbales du *trobar ric* (Peire d'Auvergne, Raimbaut d'Orange) où la création poétique accorde une plus grande importance encore aux jeux formels qui sont le refuge de l'imagination:

Ils vont de la rime riche et de l'allitération aux constructions strophiques les plus impossibles; des répétitions ou concordances les plus attendues aux jeux de mots ou de sons les plus acrobatiques³.

Mais l'importance primordiale de la forme n'est pas la condition sine qua non de la réflexivité. La stylisation du message nous paraît plus fondamentale encore: stéréotypé, pratiquement connu avant d'être exprimé, le contenu lui-même devient formel et il arrive ainsi que le poème se prenne pour thème. Il ne s'agit bien sûr pas là d'une constante mais de mentions sporadiques. Daniel de Ribérac fait ainsi allusion au soin de sa propre écriture:

*En cest sonet coind'e leri
Fauc motz e capuig e doli
E serant verai e cert
Quand n'aurai passat la lima*⁴

² *Ibid.*, p. 60.

³ *Ibid.*, p. 61.

⁴ Henri DAVENSON, *Les Troubadours*, Paris, Le Seuil, 1961, p. 74. Davenson traduit ainsi:

«Sur cet air gracieux et gai
je fais des airs au rabot et à la doloire
ils seront exacts et sûrs
une fois passés à la lime».

et Raimbaut d'Orange à sa concentration de créateur:

*Cars bruns e teinz mots entrebesc
Pensius pensanz⁵*

Dès la première génération des troubadours, on trouve un exemple célèbre de glissement de la réflexivité vers la négation du message écrit: Guillaume d'Aquitaine connaît déjà l'attrance du vide sémantique:

*Farai un vers de dreyl rien:
Non er de mi ni d'aura gen,
Non er d'amor ni de joven,
Ni de ren au,
Qu'enans fo trobatz en durmen
Sobre chevau⁶*

Rien n'indique, répétons-le, que le néant du sens soit vécu comme une menace angoissante: on est certainement loin du tragique dans la fatrasie, genre littéraire médiéval qui renonce délibérément à assigner un message à l'œuvre littéraire.

On trouve une autre illustration du phénomène réflexif chez les grands rhétoriciens. Leurs excès de minutie verbale, leurs artifices, leurs redondances témoignent de

la contradiction qu'ils ressentent entre la haute idée qu'ils se font de leur fonction de manœuvriers du verbe et l'étroitesse du matériau traditionnel dont ils disposent⁷.

Cela rappelle la haute mission du poète voyant en contradiction avec son instrument fait de signes arbitraires.

Peut-être la mise en question de la valeur et du sens des mots correspond-elle à une dégradation des structures sociales, à des époques où l'écrivain cesse d'avoir un statut bien défini dans la société.

⁵ *Ibid.*, p. 73. Traduction de Davenson:

*«Pensivement pensif
j'entrelace des mots rares, sombres et colorés».*

⁶ Reto R. BEZZOLA, *Les Origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, Paris, Champion, 1960, 2^e partie, tome II, p. 299. Traduction de R. Bezzola:

*«Je ferai un vers vraiment sur rien
Il ne parlera ni de moi ni d'autres gens
Il ne parlera ni d'amour ni de jeunesse
Ni d'autre chose
Il fut trouvé juste avant en dormant
Sur un cheval».* (Jeanroy: «de pur néant»)

⁷ Paul ZUMTHOR, *Le masque et la lumière: la poétique des grands rhétoriciens*, Paris, «Poétique», Le Seuil, 1978, p. 18.

Si la langue est inapte à traduire la pensée, la poésie devient un jeu combinatoire, d'une beauté décorative, mais qui cache un néant:

profondément, le texte *se sait* jeté comme un filet au-dessus de rien et, à la longue, il l'avoue⁸.

L'accent du poète n'est pas désespéré pour autant et les rhétoriciens adoptent plutôt le ton de la dérision:

Rien en cela de pathétiquement déchiré, rien qui soit vécu sur le mode tragique: sur le mode plutôt de la cocasserie, d'un humour, rose ou noir⁹

qui rappelle celui de Rimbaud.

Le langage des rhétoriciens est coupé de la réalité parce qu'il n'est pas univoque, et non parce qu'il n'a pas de sens. De toute manière, ces écrivains renoncent, si ce n'est à communiquer, du moins au mode de communication de leurs prédécesseurs. La seule réalité dont leur texte témoigne certainement est qu'ils sont en train de l'écrire et il n'est pas étonnant qu'on y trouve un effet de miroir.

La période classique, confiante dans les pouvoirs de la raison, ne doutera pas de la possibilité d'exprimer ce que l'esprit conçoit. Dire et communiquer, ce sera surmonter des difficultés d'ordre logique ou technique. L'écrivain animé de cette idée positive ne mettra vraisemblablement en cause ni l'aptitude de la langue à traduire sa pensée, ni la nécessité du sens dans son œuvre.

Avant d'être le siècle de Boileau, le XVII^e a cependant été celui de l'esthétique baroque, tout imprégnée de l'effet spéculaire. Comme les arts plastiques, la littérature narrative de l'époque, roman ou théâtre, privilégie l'aspect structural du reflet: c'est la mise en abyme dont nous avons parlé. Dans le domaine poétique, le concept du reflet gouverne une vision du monde et fournit d'innombrables images:

A travers la métaphore oiseau-poisson, c'est donc un thème beaucoup plus vaste qui se propose, celui de la réversibilité de l'univers et de l'existence. Thème familier à l'imagination baroque, qui s'est ingénieusement à transposer dans sa littérature les jeux de perspective et les mirages en trompe-l'œil chers à l'architecture et à la peinture de cette époque. On connaît bien, au théâtre, par *Hamlet*, par *l'Illusion comique*, par le *Saint Genest* de Rotrou, ce pirandellisme avant la lettre qui cherche à dérouter le public en introduisant une scène dans la scène, en faisant

⁸ *Ibid.*, p. 125.

⁹ *Ibid.*, p. 125.

jouer aux acteurs le rôle de comédiens ou de spectateurs, en multipliant les décrochements d'une pièce gigogne qui à la limite se refléterait indéfiniment elle-même¹⁰.

Gérard Genette, qui examine le phénomène dans la poésie de Saint-Amant, note que ce que Bachelard a appelé le «narcissisme cosmique» peut compromettre la réalité de l'univers:

Cet effet pose à l'imagination baroque une question propre à la captiver: l'image spéculaire est-elle illusoire ou réelle? Est-elle un reflet ou un double?¹¹

Le reflet se reflétant à l'infini débouche sur un vertige métaphysique qui n'est pas sans rappeler Rimbaud:

Mais peut-être aussi ne faut-il lire à travers cet ingénieux système d'antithèses, de renversements et d'analogies qu'un conflit entre la conscience aiguë de l'altérité, qui obsède cette époque, et son impuissance à la concevoir autrement que sous les espèces d'une identité pervertie, ou masquée [...]: l'Autre revient au même¹².

Bien que le reflet se manifeste dans la littérature baroque d'une manière fort éloignée de celle de Rimbaud, il déclenche ici aussi un processus d'aliénation où le moi de l'écrivain et sa création risquent de se dissoudre dans le néant:

il suffira d'une légère interprétation pour glisser de la contemplation narcissique proprement dite à une sorte de fascination où le modèle, cédant à son portrait tous les signes de l'existence, se vide progressivement de lui-même¹³.

Il n'est pas certain que l'image spéculaire ne joue aucun rôle dans la doctrine classique. Obsédée par l'ordre et la logique, elle engendre une esthétique éprise de symétrie et c'est peut-être par ce biais que le reflet fera surface en littérature aussi; c'est sans doute au théâtre qu'il réapparaîtra le plus aisément. Chez Molière déjà, l'intrigue amoureuse des valets réfléchit celle des maîtres, et leurs discours en langage populaire reproduisent à un autre niveau la préciosité de ceux des nobles. Marivaux tirera systématiquement parti de ce type d'effet spéculaire. Chez lui, c'est toute la psychologie et la stratégie amoureuse de ses aristocratiques héros qui se reflète, parfois déformée, chez leurs serviteurs.

¹⁰ Gérard GENETTE, *Figures I*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 17.

¹¹ *Ibid.*, p. 13-14.

¹² *Ibid.*, p. 20.

¹³ *Ibid.*, p. 22.

De plus, les membres du couple sont souvent deux variantes, féminine et masculine, d'un même être. Enfin, la trame affective qui constitue les aventures des personnages principaux est réfléchie au niveau rationnel par les personnages témoins, plus âgés et plus objectifs, qui analysent la situation pour le public et pour les amoureux eux-mêmes¹⁴.

L'utilisation particulière du reflet à l'époque classique, loin de provoquer le vertige et de constituer une menace d'asphyxie, fournit à la création littéraire une figure fertile, une structure de base qui permet de multiples variations.

La période romantique vit le phénomène différemment encore. C'est surtout, semble-t-il, sous l'angle philosophique et plus spécialement chez les écrivains germaniques qu'on s'en préoccupe :

Elaborée en référence à Kant et Fichte, la notion de réflexivité occupe une place centrale dans le réseau conceptuel du premier romantisme allemand¹⁵.

Nous avons déjà cité deux phrases de Friedrich Schlegel¹⁶ au sujet du constant retour sur soi qu'implique la «poésie transcendante». L'analyse du philosophe est si pertinente que Lucien Dällenbach affirme s'y retrouver :

Schlegel théorise la réflexivité en établissant, dans sa terminologie, les distinctions mêmes qui correspondent à nos *mises en abyme élémentaires*¹⁷.

Nous nous contentons, quant à nous, de constater que non seulement le phénomène spéculaire demeure vivant dans l'idéal romantique, mais qu'il devient un objet de réflexion du discours philosophique.

Pourtant, dans la littérature française, ce n'est qu'au déclin du romantisme et à l'avènement du symbolisme qu'on retrouvera un type de reflet lié à l'écriture autothématique, menaçant le contenu d'anéantissement et l'écrivain de dissolution de son moi. Auparavant, il est suffisamment convaincu de l'intérêt de sa personnalité et de la valeur de sa mission pour éviter ce danger. Il est certes en conflit avec la société, mais le langage étant précisément sa seule arme contre elle, il ne peut le mettre en question.

¹⁴ Cf. Jean ROUSSET, *Forme et signification, Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962, chap. III, «Marivaux ou La structure du double registre», p. 45-54.

¹⁵ Lucien DÄLLENBACH, *op. cit.*, p. 221.

¹⁶ Cf. chapitre VI, p. 108.

¹⁷ Lucien DÄLLENBACH, *op. cit.*, p. 223.

Le combat de l'écrivain aux prises avec l'écriture est néanmoins aussi ressenti et exprimé par les romanciers; mais il n'est guère apparent dans l'œuvre même: on en traite dans la correspondance ou dans le journal intime. L'échange épistolaire entre Balzac et Stendhal à propos de *La Chartreuse de Parme*, par exemple, montre que l'œuvre et la réflexion sur son écriture demeurent clairement séparées: la seconde n'est pas destinée au public, elle est réservée aux spécialistes et souvent aux auteurs seuls. De même, Flaubert raconte l'écriture de *Madame Bovary*, mais ailleurs que dans *Madame Bovary*.

Lorsque les romanciers analysent leur art, l'image du miroir surgit pourtant spontanément. On la trouve même en exergue, chez Stendhal, dans *Le Rouge et le noir*:

Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin¹⁸.

Quant à Balzac, il recourt au même objet pour représenter l'attitude et les qualités propres à l'art du romancier:

les idées comprennent tout: l'écrivain doit être familiarisé avec tous les effets, toutes les natures. Il est obligé d'avoir en lui je ne sais quel miroir concentrique où, suivant sa fantaisie, l'univers vient se réfléchir¹⁹.

Dans les deux cas, on remarquera cependant que le miroir est placé entre l'œuvre et le monde. Chez Stendhal, il est le roman lui-même; Balzac le situe dans l'esprit de l'écrivain: loin d'être un obstacle à l'expression, il marque la frontière entre l'œuvre et l'univers extérieur, entre l'artiste et son sujet, indiquant seulement que la réalité a besoin d'être transposée, traduite, «digérée» avant de donner naissance à la création littéraire.

Le poète, en ce qui le concerne, continue sans doute à parler de son métier et peut-être à se voir écrire; mais la séparation du moi sujet et du moi objet est assez nette pour maintenir à chacun une existence indépendante lorsque l'un parle de l'autre. C'est ainsi que le concept de poète

¹⁸ STENDHAL, *Le Rouge et le noir*, Paris, Garnier, 1960, p. 76. L'attribution de cette pensée à l'abbé de Saint-Réal semble douteuse. Stendhal reprend d'ailleurs l'image à son compte plusieurs fois, entre autres au chapitre XIX du même roman: «Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourniers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral!» (*op. cit.*, p. 357).

¹⁹ HONORÉ DE BALZAC, *La Comédie humaine*, t. X, *Etudes philosophiques*, ancienne préface de *La Peau de chagrin*, Paris, «La Pléiade», Gallimard, 1979, p. 51.

prend la forme codifiée et rassurante de l'allégorie ou de la métaphore: le Berger chez Vigny, le Cygne chez Baudelaire, par exemple. Le moi objet est par là généralisé et le discours sur lui reste porteur de message.

Le nom de Baudelaire mérite que l'on s'arrête à sa façon de vivre son écriture et de souffrir par elle. Notons tout d'abord que c'est aussi dans ses écrits intimes qu'il s'exprime à ce sujet: cette angoisse n'est pas digne, chez lui non plus, de fonder l'œuvre d'art. Remarquons ensuite que s'il est sensible au phénomène du reflet, si l'image du miroir lui est familière, ce n'est pas dans le domaine de l'écriture. Le principe des correspondances, verticales et horizontales («*Comme de longs échos qui de loin se confondent [...]* Les parfums, les couleurs et les sons se répondent»²⁰) a certes des répercussions esthétiques, mais c'est plus volontiers le sentiment amoureux qui suggère au poète l'image du miroir:

*Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux*²¹.

Cela dit, si l'angoisse d'écrire est souvent évoquée dans l'œuvre intime de Baudelaire, elle est attribuée à bien d'autres causes qu'à la présence asphyxiante de l'écriture dans le texte à rédiger. Le poète accuse ses conditions matérielles:

il y a quelque état plus grave encore que les douleurs physiques, c'est la peur de voir s'user et périliter, et disparaître, dans cette horrible existence pleine de secousses, l'admirable faculté poétique, la netteté d'idées²²

ou son manque de savoir-faire:

Il faut vouloir rêver et savoir rêver. Evocation de l'inspiration. Art magique. Se mettre tout de suite à écrire²³.

ou encore son impuissance intellectuelle, morale, physique.

L'imagination est bien sûr en cause dans le processus spéculaire de représentation et de transposition du monde extérieur:

[...] l'imaginatif[,] dit: «Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits.»²⁴

²⁰ Charles BAUDELAIRE, *Correspondances, Les Fleurs du mal*, Paris, Garnier, 1961, p. 13.

²¹ Charles BAUDELAIRE, *La Mort des amants*, op. cit., p. 151.

²² Charles BAUDELAIRE, lettre à sa mère du 20 décembre 1855, in *Les Paradis artificiels suivis des Journaux intimes*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1946, p. 321.

²³ Charles BAUDELAIRE, *Fusées*, op. cit., p. 262.

²⁴ Charles BAUDELAIRE, *Le Gouvernement de l'imagination*, op. cit., p. 312.

Mais plutôt que de se voir écrire, Baudelaire se sent penser:

Il y a, dans l'engendrement de toute pensée sublime une secousse nerveuse qui se fait sentir dans le cervelet²⁵.

Sa hantise de voir s'épuiser ses forces créatrices est peut-être liée à son sentiment de l'abîme:

Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc.²⁶

Dans cette énumération, on relèvera l'absence significative de l'écriture: l'obsession de ne pouvoir la réaliser concrètement la maintient à distance; Baudelaire ne craint pas qu'elle l'envahisse, mais qu'elle lui échappe; elle est un but lointain à atteindre douloureusement:

Il n'y a de long ouvrage que celui qu'on n'ose pas commencer. Il devient cauchemar²⁷.

L'angoisse baudelairienne est d'ordre moral: l'œuvre écrite est un bien, une délivrance; l'improductivité est un mal, une faute. L'écriture étant voie de réalisation, elle est positive. S'il existe un miroir, situé, comme chez Balzac, dans l'esprit du poète, il est une anomalie inquiétante et privilégiée: l'esthétique et la morale y sont liées comme image et reflet. L'acte de l'écriture reste conditionné par la volonté, par le pouvoir de combattre un vice ou de soumettre un enchantement:

[...] je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé?) un type de Beauté où il n'y ait du *Malheur*²⁸.

La minutie formelle et l'idéal esthétique des œuvres parnassiennes annoncent peut-être un nouvel envahissement du langage poétique par le néant. Le reflet tiendra en tout cas une place considérable dans la littérature symboliste. Le fameux vertige de Mallarmé est en rapport avec le vide que cachent les mots.

²⁵ Charles BAUDELAIRE, *Fusées*, op. cit., p. 251.

²⁶ *Ibid.*, p. 258.

²⁷ *Ibid.*, p. 259.

²⁸ *Ibid.*, p. 246.

Il produit le symbole du miroir:

*Cet unanime blanc conflit
D'une guirlande avec la même
Enfui contre la vitre blême
Flotte plus qu'il n'ensevelit*²⁹

*Ô miroir!
Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelé [...]*³⁰

Un poème en prose comme *Le Démon de l'analogie*³¹ évoque toute la problématique du reflet dans la création littéraire.

La fin du XIX^e siècle inaugure aussi une époque d'interrogation sur la langue et le langage qui d'outils de la pensée, deviennent son objet.

C'est enfin une époque de remise en question des genres littéraires et surtout de la poésie par rapport à la prose. Ces interrogations et ces doutes ne sont pas forcément tragiques ni même amers. Un Labiche en tire des effets comiques, dans *Célimare le Bien-Aimé*, par exemple, lorsqu'un personnage faisant un compliment *en vers* ne dit qu'une courte phrase; mais c'est un vers, c'est de la «poésie», non seulement en raison du ton pompeux: à cause de l'ordre des mots et des métaphores d'usage, pédantes et ridicules.

Sur les pouvoirs expressifs du langage plane un scepticisme désillusionné. Sur la poésie souffle un vent de dérision. Tous les écrivains n'auront pas envie d'en rire.

Il faut aussi remarquer que jusqu'à cette époque, les poètes qui ont eu une production autre que «sérieuse» ne la mêlent pas à celle-ci: d'un côté les vers nobles, destinés à la postérité, de l'autre les vers dérisoires, de circonstance, pastiches, épigrammes, bouts rimés (on peut penser à Scarron et à Voltaire). Mais la frontière est-elle aussi nette chez Mallarmé? Chez lui, la grande poésie tragique paraît bien proche de la poésie-jeu. Chez Rimbaud, la dérision est totalement intégrée au texte. Il a eu, croyons-nous, la prescience de ce qu'on découvrira quelques dizaines d'années plus tard, c'est-à-dire que le système de la langue repose sur l'arbitraire du signe, sur une simple convention; d'où sa volonté de fonder un langage universel, où la forme serait *nécessaire*. Cette intuition s'accorde mal avec la haute idée qu'il se fait du poète; si celui-ci a pour

²⁹ Stéphane MALLARMÉ, *Vers et prose, morceaux choisis*, Paris, Librairie académique Perrin, 1917, 2^e quatrain d'*Une dentelle s'abolit*, p. 46-47.

³⁰ *Ibid.*, p. 54.

³¹ *Ibid.*, p. 120-125.

mission de guider l'humanité vers l'inconnu, en devançant la science, n'est-il pas tragique qu'il n'ait pour instrument qu'un langage de convention? La grande angoisse naît peut-être de l'importance accordée au message, à la fonction de l'œuvre, donc à son sens et du manque de nécessité qui lie ce sens à la forme. On comprend que dès lors, il faudra trouver une langue faite de symboles.

Lorsque les héritiers du romantisme prennent conscience du dédoublement lié à la situation de la création littéraire, ils ne peuvent plus s'en amuser comme les grands rhétoriciens, et la dérision cache mal le drame intérieur. Le scripteur a pris trop d'importance dans l'acte de l'écriture où il investit sa précieuse personnalité. Le poète enfante dans la douleur, il tire l'être du néant et ne ressemble plus aux faiseurs médiévaux dont l'histoire n'a conservé, et encore, que le nom. Maintenant, l'écrivain intéresse presque autant que son œuvre, qui ne saurait plus être anonyme. Il intéresse par sa vie, par le processus psychologique de son activité. Il est différent des autres êtres humains, son travail ne se compare à nul autre. Quand Rimbaud met sur le même pied la plume et la charrue, l'association est évidemment choquante et la provocation indique à elle seule que les deux instruments n'ont rien en commun.

Singulier dans le monde, le poète doit l'être aussi parmi ses frères: sa valeur se mesure à son originalité, à sa capacité de créer du nouveau, du jamais vu, de l'inouï, du jamais dit (Rimbaud n'essaie-t-il pas parfois d'étonner à tout prix?). On est bien loin du temps où le talent se mesurait à la connaissance des règles de l'esthétique et à l'habileté technique.

Dans un tel contexte, il n'est pas étonnant que l'écrivain qui se voit écrire le prenne au tragique. Il est anxieux, voire angoissé que le reflet, prenant consistance et se solidifiant, vivant en parasite sur le message à exprimer, ne finisse par l'étouffer.

Rimbaud, quant à lui, semble redécouvrir l'émergence de l'écriture dans l'écrit à partir des dernières *Poésies* et dans les *Derniers Vers*. *Le Bateau ivre* offre déjà un exemple de reflet thématique, voire symbolisé, une sorte de mise en abyme au sens héraldique du terme: le navire à la dérive rêve d'une «flèche» au bord de laquelle un enfant joue avec un petit bateau de papier: le jouet est la réplique miniature et dérisoire du bateau ivre. Nous avons vu aussi que la réflexivité sous-tend les *Derniers Vers* cités dans *Délires II*. Il est possible enfin que l'ange de la troisième *Prose évangélique* (p. 163), pris dans son réseau de reflets, soit un symbole spéculaire lié à l'écriture. *Une Saison en enfer* ne marque donc pas vraiment la redécouverte du phénomène réflexif chez Rimbaud.

Malgré les exemples que nous avons trouvés en survolant l'histoire littéraire, il faut reconnaître que lorsque la réflexivité prend la forme d'une accession angoissante de l'écriture au niveau de l'écrit, l'œuvre est le plus souvent du XIX^e ou du XX^e siècle.

Dans *Une Saison en enfer*, le contenu qui s'annonce au départ fait place, par endroits, à un discours sur son élaboration: son sujet n'est ni antérieur à sa réalisation ni indépendant d'elle. C'est ce qui la distingue et la rapproche à la fois d'une œuvre comme *A la recherche du temps perdu* qui relate les faits, analyse les révélations et les observations qui ont conduit à sa rédaction. Si l'œuvre de Rimbaud reflète son écriture, celle de Proust thématise sa genèse. Mais Proust considère lui-même la présence du miroir comme un trait particulier à la littérature moderne; il la lie au caractère inachevé des œuvres récentes; cette réflexion lui vient à propos de Wagner:

je songeais combien tout de même ses œuvres participent à ce caractère d'être – bien que merveilleusement – toujours incomplètes, qui est le caractère de toutes les grandes œuvres du XIX^e siècle; du XIX^e siècle dont les plus grands écrivains ont manqué leurs livres, mais, se regardant travailler comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge, ont tiré de cette auto-contemplation une beauté nouvelle extérieure et supérieure à l'œuvre, lui imposant rétroactivement une unité, une grandeur qu'elle n'a pas³².

Le cas de Gide est encore différent. Nous avons suffisamment parlé de la fameuse mise en abyme, qui concentre le reflet dans une partie bien déterminée de l'œuvre et qui enchâsse dans son développement cette réplique miniaturisée. A notre avis, une telle figure n'est possible que dans un texte narratif: elle représente la limite d'une technique annoncée par des métarécits comme ceux de Maupassant ou de Barbey d'Aurevilly.

Le type de reflet qui nous retient ici n'est pas le même, puisqu'il figure dans un discours, qu'il est diffus et surtout simultané. C'est peut-être dans *Paludes* que Gide s'en approche le plus. Le narrateur raconte qu'il écrit *Paludes*, retrace sa vie pendant cette création. Comme le décalage temporel ne lui fournit plus la matière de son propos, l'auteur sauve le livre du néant par l'allégorie: le *Paludes* intradiégétique serait une autre œuvre, écrite par le narrateur, avec un autre héros, vivant à une autre époque. Mais ce livre-là est bien sûr l'équivalent de celui qu'écrit Gide, il

³² Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu. La Prisonnière*, Paris, «Le livre de poche», 1954, p. 170. C'est nous qui soulignons.

est l'œuvre en train de s'écrire. L'auteur joue sur la similitude des titres et sur l'ambiguïté du JE, à la fois celui du narrateur et le sien.

Une Saison en enfer n'est certes pas aussi explicite. Le reflet y affleure constamment sans qu'on soit certain que c'est la rédaction qui le suscite. Rimbaud a-t-il peur de cet effet de miroir, qu'il cache sous une métaphore? La figure de l'enfer, s'ouvrant sur des sens multiples, révèle et cache à la fois un projet que l'on peut comparer à celui, récent, de Roger Laporte dans *Fugue*³³. Si tant est que l'on puisse mettre en parallèle ce que sépare un siècle de littérature et d'histoire des idées, on peut noter quelques points communs à ces deux entreprises.

Laporte annonce explicitement un livre qui retracera sa propre écriture:

écrire un livre qui soit à lui-même son contenu, qui produise et inscrive sa propre formation, projet dicté par le souci de mettre à jour le fonctionnement réel de la pensée³⁴.

Il s'agira donc aussi de

mettre à jour ce travail que l'œuvre classique dissimule³⁵.

Bien que son langage se veuille littéral, l'auteur reconnaît l'obligation de recourir, dans ce domaine, à l'image: tout se passe comme si l'esprit écrivant

ne possédait aucun élément propre et ne pouvait donc être approché qu'indirectement par une série de métaphores non destinées à être un jour remplacées par un langage direct³⁶.

Si Laporte souligne l'emploi de ses métaphores, Rimbaud ne le fait pas, ce qui rend bien plus difficile et incertaine l'interprétation autothématique ou réflexive.

La pénétration de l'écriture en train de se tisser dans l'histoire à raconter n'est plus pour Laporte un phénomène tragique ou une occasion de jouer. En cette fin de XX^e siècle, elle ne provoque plus l'impression de délirer ou d'être incapable de s'exprimer. Laporte aimerait au contraire que la pénétration sporadique et accidentelle de l'écriture dans l'histoire devienne une fusion permanente et volontaire. L'esprit est différent, mais comme ses prédécesseurs, dont Rimbaud, Laporte

³³ Roger LAPORTE, *Fugue, Biographie*, Paris, «Le Chemin», Gallimard, 1970 et *Fugue. Supplément*, Paris, «Le Chemin», Gallimard, 1973.

³⁴ *Ibid.*, t. 1, p. 26.

³⁵ *Ibid.*, p. 96.

³⁶ *Ibid.*, p. 33.

constate que l'acte de l'écriture implique un effet contradictoire de solitude et de dédoublement:

Ma solitude est sans appel, et pourtant je ne peux affirmer que l'écrivain est le seul joueur. Puis-je en déduire qu'il y a deux joueurs?³⁷

Je n'en finirais plus de me revoir dans ce passé. Mais toujours seul (*Mauvais sang*, p. 95)

Le personnage de l'écrivain appelle, chez Laporte aussi, ceux du vagabond solitaire et du travailleur désœuvré:

[...] jamais l'écriture n'érige une demeure, ne fonde la sûre présence d'un foyer [...]. Exclu de la dignité de travailleur, l'écrivain aimerait du moins être identifié à je ne sais quel vagabondage solitaire, sauvage et un peu fou³⁸

[...] l'écrivain, encore que cette figure soit suscitée par l'errance, est même en droit d'affirmer: je suis le plus misérable des vagabonds. Sans domicile fixe, sans métier bien défini, l'anonyme, refoulé par l'ouvrage inconnu dans quelque no man's land, ne trouve point le repos: désœuvré, pourtant, il travaille, mais au sens où on le dit d'un navire, d'une maçonnerie, d'un état³⁹

Cet état de solitude absolue rappelle aussi celle du tombeau: le retour au néant:

A chercher son secret, l'écrivain ne creuse-t-il pas le tombeau ouvert qui ensevelira son absence de cadavre?⁴⁰

soulever, le poing desséché, le couvercle du cercueil, s'asseoir, s'étouffer. (*Mauvais sang*, p. 96)

Laporte ne s'arrête guère à la parenté de l'écriture avec la mort, mais elle ne pouvait manquer de retenir un fils du romantisme; Rimbaud en dégage tout le potentiel poétique et dramatique: il n'y a pas de dédoublement plus radical que celui du moi mort et du moi vivant, qui se regardent et se commentent l'un l'autre, puisque c'est de l'au-delà que parle le narrateur. Comme toujours chez Rimbaud, le tragique est proche du jeu et l'affleurement de l'écriture dans l'écrit suscite l'un comme l'autre. Conscient du phénomène, même s'il ne l'analyse pas, il a à son égard une attitude multiple: tantôt il le nie et tente de le dépasser,

³⁷ *Ibid.*, p. 21.

³⁸ *Ibid.*, p. 60.

³⁹ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 73. On peut aussi rapprocher cette citation d'*Enfance V*, dans les *Illuminations*, où le locuteur, dans un tombeau «très loin sous la terre», n'a d'autre compagnie que littéraire: livres, journaux.

tantôt il l'attribue à son impossibilité ou à son incapacité de s'exprimer et le vit tragiquement. Parfois enfin, il s'en amuse et l'exploite avec art.

Ni chez Rimbaud ni chez Laporte la conscience de l'aspect réflexif de l'écriture ne vise à se systématiser en théorie: il ne s'agit pas d'élaborer un traité rationnel, descriptif, didactique:

quoi qu'il arrive et quoi que j'apprenne, en aucun cas l'ouvrage effectif ne pourra devenir didactique, car écrire demeurera toujours inconnu⁴¹

vous qui aimez dans l'écrivain l'absence des facultés descriptives ou instructives [...] (*Jadis [...]*, p. 93)

L'ouvrage ne connaît pas non plus d'accomplissement: il est toujours à écrire, en projet, en voie d'exécution. Son orientation ne lui est donnée que par la trace des pages précédentes dans celles qui suivent. De même, le livre est achevé au moment où l'auteur décide de cesser d'écrire.

A strictement s'exprimer, ce texte n'est en effet même pas un ouvrage: on ne peut parler d'une production, d'une genèse, ni d'une gestation, car tous ces termes impliquent une formation, une croissance ici toujours remises en question, et c'est pourquoi même le terme de procès doit être suspecté dans la mesure où il implique une marche en avant⁴².

Une telle écriture – sans orientation – se nourrit de contradictions: mais chez Laporte, l'autoréférence étant explicite, elles étonnent moins que chez Rimbaud:

Je désire, je redoute la perte du travail et de l'esprit lui-même⁴³

tôt ou tard survient le moment où je m'éveille d'un évanouissement qui n'a jamais eu lieu: est-ce si étrange?⁴⁴

Ces constatations paradoxales rappellent celles de Rimbaud sur l'esprit et le travail dans *L'Impossible* et *L'Eclair*.

L'ouvrage se construit simultanément sur plusieurs plans et lorsque l'auteur rompt les fils de sa tapisserie pour signaler la fin, le lecteur a l'impression que les motifs des différents dessins sont interrompus un peu au hasard. De même, dans *Matin*, la première phrase esquisse à nouveau le motif autobiographique:

N'eus-je pas *une fois* une jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse, à écrire sur des feuilles d'or (p. 115)

⁴¹ *Ibid.*, p. 33–34.

⁴² *Ibid.*, p. 76.

⁴³ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 148.

puis vient celui de la damnation:

Par quel crime, par quelle erreur, ai-je mérité ma faiblesse actuelle?
(p. 115)

Le texte comporte ensuite une nouvelle adresse agressive à un VOUS toujours totalement indéterminé pour conclure enfin à l'incapacité de s'exprimer du narrateur: c'est ce moment-là que l'auteur choisit pour «couper les fils»:

Pourtant, aujourd'hui, je crois avoir fini la relation de mon enfer.
(p. 115)

Laporte, de manière analogue, sent tout à coup que son œuvre est faite:

Ce que je cherchais, ou plutôt ce que je ne cherchais pas, ce que je n'attendais point s'est à présent accompli⁴⁵

Dans l'un et l'autre ouvrage, la vie du scripteur délimite la surface narrative du livre. Celui de Laporte a comme sous-titre *Biographie*:

[...] encore qu'il ait l'avantage d'être exactement l'inverse de celui qu'il aurait fallu choisir, aucun titre ne pouvait donc être plus malencontreux que celui de biographie!⁴⁶

L'œuvre de Rimbaud, nous l'avons vu, porte d'emblée le masque de l'autobiographie et l'auteur semble jouer, ici et là, sur l'ambiguïté du mot «vie», à la fois «existence» et genre littéraire biographique:

Ma vie est usée. Allons! feignons, fainéantons, ô pitié! (*L'Eclair*, p. 114)

annonce la fin de l'œuvre: ce qui suit jusqu'au point final reprendra les thèmes précédents.

Peut-être est-ce dans les brouillons de *Délires II* que vie vécue et vie écrite se confondent – s'opposent – le plus explicitement:

À cette [période, c'était] c'était ma vie éternelle, non écrite, non chantée, – quelque chose comme la Providence [les lois du monde un] à laquelle on croit et qui ne chante pas. (p. 169)

La Vierge folle confond elle aussi:

Oh! la vie d'aventures qui existe dans les livres des enfants, pour me récompenser, j'ai tant souffert, me la donneras-tu? (p.105)

⁴⁵ *Ibid.*, p. 99–100.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 17.

Cependant LA vie, elle, semble être un principe général, une énergie inaliénable et autonome, qui ne se confond pas avec la somme des vies particulières – dont chacun peut posséder plusieurs exemplaires:

l'action n'est pas la vie, mais une façon de gâcher quelque force, un énervement. (*Délires II*, p. 110)

La vraie vie est absente. (*Délires I*, p. 103)

Et c'est encore la vie! [...] – C'est la vie encore! (*Nuit de l'enfer*, p. 100)

[...] les Rois de la vie, les trois mages, le cœur, l'âme, l'esprit. (*Matin*, p. 115)

Et sans doute est-ce l'écriture de la vie particulière du narrateur qui, le coupant de sa source vitale, l'a fait déchoir: elle n'est plus le festin où il participait à la vie universelle: de plus elle ne peut tenir tout entière dans les cadres imposés par l'écriture, c'est-à-dire par ce qu'on pourrait appeler «l'action esthétique»:

ma vie serait toujours trop immense pour être dévouée à la force et à la beauté. (*Délires II*, p. 111)

moi, ma vie n'est pas assez pesante, elle s'envole et flotte loin au-dessus de l'action, ce cher point du monde. (*Mouvais sang*, p. 99)

La séparation de soi à soi, la mise en scène de ses propres conflits intérieurs, la solitude irréductible et le balancement constant entre la douleur et le bonheur sont à peu près ce qu'analyse Laporte lorsqu'il se penche sur l'acte de l'écriture. Mais c'est là son but avoué, alors que le narrateur d'*Une Saison en enfer*, cherchant à cerner sa vie, y rencontre, indissolublement liée à elle, son activité d'écrivain. Et cela aussi bien dans le passé, puisqu'il a déjà écrit d'autres œuvres (cf. *Délires II*), que dans l'instant même, puisque c'est par l'écriture qu'il cherche à délimiter et à attester son existence.

L'introduction sépare nettement son histoire en deux périodes: jadis, dans un lointain âge d'or, le festin, l'abondance, l'épanchement des sentiments. Plus tard, la déchéance, le vice, la souffrance. Entre les deux, le moment où il a «assis la Beauté sur [ses] genoux», où l'art lui est devenu familier, art qui ne peut être que celui du poète.

Une Saison semble répondre à la question: «Que puis-je dire quand je pense à ma vie?» Les faits sont à peine évoqués mais suscitent des réflexions et des commentaires. On a parfois l'impression d'un texte écrit en marge du principal, d'une suite de notes prises à propos d'un récit événementiel inexistant. Ce sont aussi les ruptures fréquentes dans l'enchaînement des idées qui font penser à une somme de considérations philosophiques, spirituelles et morales nées d'une méditation sur une vie

que l'auteur n'a pas cherché à restituer: une sorte de «méta-confession». «La raison m'est née» (*Mauvais sang*, p. 98), dit le locuteur, sans qu'on sache dans quelles circonstances ni à quelle occasion.

Le monde est bon. Je bénirai la vie. J'aimerai mes frères. (*Ibid.*)

L'accession à la raison lui fait donc prendre de bonnes résolutions chrétiennes.

Ce ne sont plus des promesses d'enfance. (*Ibid.*)

commente-t-il comme s'il avait raconté autre part ses promesses de première communion.

L'ennui n'est plus mon amour. (*Ibid.*)

commence la section suivante de *Mauvais sang*. Quand donc l'a-t-il été? On serait bien en peine de trouver plus haut une situation qui l'explique. Ailleurs, il évoque son abnégation, sa charité, son innocence, sans que jamais l'on sache à quel propos il constate posséder ces qualités.

Dans de tels cas, nombreux dans les premières sections surtout, le texte ne réfère donc pas exactement à lui-même: il suggère l'existence d'une autre confession qui aurait été plus littérale, plus explicite, mais qui nous reste inaccessible («Je suis caché et je ne le suis pas» [*Nuit de l'enfer*, p. 102]).

La cinquième section de *Mauvais sang* en est un autre exemple: elle semble elle aussi sous-entendre un texte narratif préalable, décrivant un «forçat intraitable», objet de l'admiration du narrateur qui accomplirait une sorte de pèlerinage vagabond sur ses traces. Le texte de Rimbaud ne raconte rien, mais il pourrait restituer des réflexions nées du souvenir d'aventures qui restent et resteront inconnues. On est donc tenté parfois de chercher dans la vie de l'auteur, qu'il est aisé de confondre avec le narrateur, des événements dont le récit constituerait, s'il existait, la base littérale d'*Une Saison en enfer*. Antoine Adam trouve ainsi, dans la biographie de Rimbaud, une fugue qui pourrait servir de point de départ aux commentaires métaphoriques de cette partie de *Mauvais sang*⁴⁷. De même, on propose de «traduire» le «forçat intraitable» par Vautrin ou Jean Valjean, souvenirs de lectures de Rimbaud. Une telle démarche présente le danger de transformer le texte en une suite de devinettes dont la clé échappe d'ailleurs la plupart du temps (quel est, un peu plus bas, ce «peloton d'exécution»? Qui sont le marchand, le magistrat, le général, l'empereur?).

⁴⁷ O.C., p. 957, note 2.

Le récit inexistant et antérieur que les premières parties d'*Une Saison en enfer* semblent commenter disparaît dans les deux *Délires*; dans *L'Impossible*, il change de position: il paraît ici postérieur, en voie d'élaboration: on assiste plutôt au travail de la pensée qui cherche à se faire écriture, esprit qui trie, classe, cherche la logique de ses mouvements et leur correspondance verbale. On ne nous livre pas le résultat, mais la démarche sur le vif.

On a donc affaire tantôt à un méta-, tantôt à un pré-discours. Les moments du texte où l'autoréférence est simultanée ne se signalent pas par une forme particulière: ni les temps verbaux, ni les indicateurs, ni les adverbes de lieu et de temps (*ici* et *maintenant*) n'étant réservés à ces passages. Tout au plus peut-on risquer cette interprétation comme on en a risqué d'autres:

Reprenons les chemins d'ici (*Mauvais sang*, p. 96)

par exemple, réfère à notre avis à l'ici et au maintenant du texte. De ce fait

chargé de mon vice, le vice qui a poussé ses racines de souffrance à mon côté, dès l'âge de raison – (*Ibid.*)

peut faire allusion à l'écriture, source de souffrance, souvent déconsidérée dans *Une Saison en enfer* et pratiquée effectivement dès l'âge de raison.

De toute manière, le narrateur a beau se chercher des attaches dans l'espace et dans le temps, seule l'écriture constitue la trace de son existence, ayant la solidité d'un fait (et c'est le «réalisme» de *Délires II*). Mais ce feu volé lui a fait perdre le paradis: la réalité de la vie écrite vide de sa substance la vie vécue.

On ne peut aller beaucoup plus loin dans la comparaison entre deux œuvres aussi différentes que celles de Laporte et de Rimbaud: le premier exprime nettement son projet, le second le laisse à peine deviner: qu'il soit en rapport avec l'autobiographie est incontestable (même si ce rapport est d'opposition) mais on s'égare dans les fictions diverses que l'auteur imagine pour créer une distance entre son moi objet et son moi sujet, distance figurée chaque fois différemment parce qu'elle s'abolit d'elle-même. La plus radicale est celle qui naît de la fiction infernale: le narrateur commente sa vie à partir de l'au-delà. Mais sa parole atteste qu'il est encore en vie et le présent de la damnation finit par l'emporter sur le passé de la vie vécue sur terre. La distance imaginée dans *Mauvais sang* est donnée par la projection de sa personnalité sur l'écran d'un

passé qui remonte aux confins de l'Histoire. Ici aussi, la permanence de la malédiction rejoint la damnation. Si l'on admet que les personnages de *Délires I* sont des avatars du narrateur, la distance est ici celle de la mise en scène: il s'agit de se voir sous les traits de «l'autre» (la Vierge folle) ou de se faire décrire par la bouche de l'autre («cette bouche sur tes yeux» [p. 104], l'Époux infernal vu par la Vierge folle). Pourtant la distance se réduit ici aussi, de telle sorte qu'on a de la peine à distinguer un personnage de l'autre. Dans *Délires II*, la distance est celle du reniement, du moins apparent, d'une expérience passée. Le narrateur proclame n'avoir plus rien à faire avec celui qu'il juge et condamne. Il ne peut cependant s'empêcher de faire fusionner les deux moi de l'auteur et du narrateur en réactualisant les textes en vers. Dans *L'Impossible*, la distance s'abolit au profit du présent de la lucidité: se transposer dans le passé ou dans l'espace n'est qu'une illusion:

je retourne à l'Orient et à la sagesse première et éternelle. – Il paraît que c'est un rêve de paresse grossière! (p. 113)

Tout se passe comme s'il était impossible de parler de sa vie, comme si le vécu, écarté par le présent de l'écriture, s'évanouissait ou se faisait happer par l'irrésistible force du maintenant.

Peut-être *Une Saison en enfer* témoigne-t-elle d'un effort vers l'unité, vers l'union de l'âme et du corps dont parle la dernière phrase, mais du point de vue de l'unité de l'être à travers le temps, l'effort semble bien être, à l'inverse, de dissocier les deux moi – du vécu et de l'écriture – pour échapper à la puissance des phrases en train de se tracer sous la plume et qui aspirent toute durée écoulée. Tout événement passé, tout fait vécu perd sa réalité, s'évanouit dans le néant s'il n'est retenu au bord du gouffre par le mot. La phrase écrite est la seule réalité tangible et la seule preuve de l'existence de celui qui l'écrit:

je jalouse le lecteur éventuel qui, rassuré par l'épaisseur du livre, ne peut croire à l'incertitude de l'auteur⁴⁸

pourrait être une réflexion de Rimbaud.

La simultanéité de l'écriture et de l'écrit, expérience curieuse pour un auteur du XX^e siècle, avait pour Rimbaud l'attrait tragique du néant et du silence.

Avril 1985

⁴⁸ Roger LAPORTE, *op. cit.*, t. 1, p. 16.

BIBLIOGRAPHIE

Les présentes indications bibliographiques ont été choisies pour leur apport à l'étude d'*Une Saison en enfer* uniquement.

Plan

I. Editions

A. Principales éditions d'ensemble consultées

B. Editions séparées et fac-similés

II. Ouvrages consacrés à RIMBAUD

III. Ouvrages traitant en partie de RIMBAUD

IV. Revues et ouvrages collectifs consacrés à RIMBAUD

V. Articles sur RIMBAUD

VI. Divers ouvrages et articles consultés

I. Editions

A. Principales éditions d'ensemble consultées (ordre chronologique)

Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par André ROLLAND DE RENÉVILLE et Jules MOUQUET, Paris, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1946 [révisions et réimpressions jusqu'en 1967].

Arthur RIMBAUD, *Œuvres*, texte révisé par Paul HARTMANN, Paris, «Club du meilleur livre», 1957.

Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine ADAM, Paris, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1972.

Arthur RIMBAUD, *Poésies, Une Saison en enfer, Illuminations*, texte présenté, établi et annoté par Louis FORESTIER, préface de René CHAR, Paris, «Poésie», Gallimard, 1973 [nouvelle édition, revue, 1984].

Arthur RIMBAUD, *Œuvres*, sommaire biographique, introduction, notices, relevé des variantes, bibliographie et notes par Suzanne BERNARD et André GUYAUX, Paris, «Classiques Garnier», Garnier, 1981.

B. Editions séparées et fac-similés (ordre chronologique)

Aux principales éditions d'*Une Saison en enfer*, nous en ajoutons quelques-unes d'autres œuvres séparées, en raison de leur valeur d'outils de travail.

Arthur RIMBAUD, *Poésies*, fac-similé, Paris, «Les Manuscrits des Maîtres», Messein, 1919.

Arthur RIMBAUD, *Poésies*, édition critique par Henry DE BOUILLANE DE LACOSTE, Paris, Mercure de France, 1939.

Arthur RIMBAUD, *Une Saison en enfer*, édition critique. Introduction et notes par Henry DE BOUILLANE DE LACOSTE, Paris, Mercure de France, 1941.

Arthur RIMBAUD, *Illuminations*, édition critique par Henry DE BOUILLANE DE LACOSTE, Paris, Mercure de France, 1949.

Arthur RIMBAUD, *Illuminations*, texte établi, annoté et commenté avec une introduction, un répertoire des thèmes et une bibliographie par Albert PY, Genève, Droz, 1969.

Arthur RIMBAUD, *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*, éditées et commentées par Gérard SCHAEFFER, précédées de *La Voyance avant RIMBAUD* par Marc EIGELDINGER, Genève-Paris, «Textes littéraires français», Droz-Minard, 1975.

Arthur RIMBAUD, *Une Saison en enfer – Les Illuminations*. Présentation de Roger PIERROT, Paris-Genève, «ressources», Slatkine, 1979 [reproduction des éditions originales].

Frédéric S. EIGELDINGER, *Table de concordances rythmique et syntaxique des «Poésies» d'Arthur RIMBAUD*, Neuchâtel, «Langages-Documents», la Baconnière, 1981.

Vol. I *Poésies (1869–1872)*, éd. établie par F. EIGELDINGER et G. SCHAEFFER.

Vol. II *Table de concordances*, élaborée par A. BANDELIER, F. EIGELDINGER, P. E. MONNIN et E. WEHRLI.

Frédéric S. EIGELDINGER, *Table de concordances rythmique et syntaxique de «Une Saison en Enfer» d'Arthur RIMBAUD*, Neuchâtel, «Langages-Documents», la Baconnière, 1984.

Arthur RIMBAUD, *Illuminations*, texte établi et commenté par André GUYAUX, Neuchâtel, «Langages», la Baconnière, 1985.

[Cette édition forme un tout avec l'essai *Poétique du fragment* cité plus loin.]

Frédéric S. EIGELDINGER, *Table de concordances rythmique et syntaxique des «Illuminations» d'Arthur RIMBAUD*, Neuchâtel, «Langages-Documents», la Baconnière, 1986.

Arthur RIMBAUD, *Une Saison en enfer*, édition critique par Pierre BRUNEL, Paris, José Corti, 1987.

II. Ouvrages consacrés à RIMBAUD

(Ordre alphabétique des auteurs)

En plus des ouvrages qui nous semblent représenter les principales étapes et tendances de la critique rimboldienne, nous mentionnons ceux qui se signalent par leur apport à l'interprétation d'*Une Saison en enfer*. Pierre ARNOULT, *RIMBAUD*, Paris, Albin Michel, 1943 [nouvelle édition en 1955].

Robert ARTHUS, *Commentaires sur la Saison en enfer d'Arthur RIMBAUD*, Cahier des poètes catholiques, Paris-Bruxelles, A. Magné, Edition universelle, 1938.

Silvio D'ARCO AVALLE, *Ideologia e letteratura in «Une Saison en enfer» di Arthur RIMBAUD. Saggio di analisi semiologico*, Turin, «Corsi universitari», G. GIAPPICHELLI, 1971.

Patrice BERRICHON, *Jean-Arthur RIMBAUD le poète (1854-1873). Poèmes, lettres et documents inédits*, Paris, Mercure de France, 1912.

Yves BONNEFOY, *RIMBAUD par lui-même*, Paris, «Ecrivains de toujours», Le Seuil, 1962.

Henry DE BOUILLANE DE LACOSTE, *RIMBAUD et le problème des «Illuminations»*, Paris, Mercure de France, 1949.

Suzanne BRIET, *RIMBAUD notre prochain*, Paris, Nouvelles Editions latines, 1956.

Pierre BRUNEL, *RIMBAUD*, Paris, «Thema», Hatier, 1973.

Pierre BRUNEL, *Arthur RIMBAUD ou l'éclatant désastre*, Champ vallon [distrib. Paris, PUF], 1983.

Pierre BRUNEL, *RIMBAUD, projets et réalisations*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1983.

Jean-Marie CARRÉ, *La Vie aventureuse de Jean-Arthur RIMBAUD*, Paris, Plon, 1926, rééd. 1949.

Charles CHADWICK, *Etudes sur RIMBAUD*, Paris, Nizet, 1960.

Charles CHADWICK, *RIMBAUD*, University of London, The Athlone Press, «Athlone French Poets», 1979.

Jean CHAUVEL, *L'Aventure terrestre de Jean-Arthur RIMBAUD*, Paris, «L'Archipel», I, Seghers, 1971.

Raymond CLAUZEL, *«Une Saison en enfer» et Arthur RIMBAUD*, Société Française d'Editions Littéraires et Techniques, Edgar Malfère, 1931.

Marcel COULON, *Le Problème de RIMBAUD, poète maudit*, Paris, Crès, 1923.

Marcel COULON, *Au Cœur de VERLAINE et de RIMBAUD*, Paris, Le Livre, 1925.

DANIEL-ROPS, *RIMBAUD, le drame spirituel*, Paris, Plon, 1936.

Margaret DAVIES, *«Une Saison en enfer» d'Arthur RIMBAUD. Analyse du texte*. Paris, «Archives des lettres modernes» N° 155, Minard, 1975.

- Pierre DEBRAY, *RIMBAUD, le magicien désabusé*, Paris, «Les Témoins de l'esprit», Julliard, 1949.
- Ernest DELAHAYE, *RIMBAUD, l'artiste et l'être moral*, Paris, Messein, 1923.
- Ernest DELAHAYE, *Souvenirs familiaux à propos de RIMBAUD, VERLAINE et Germain NOUVEAU*, Paris, Messein, 1925.
- Ernest DELAHAYE, *Les «Illuminations» et «Une Saison en enfer» de RIMBAUD*, Paris, Messein, 1927.
Ces textes sont accessibles à travers l'ouvrage critique de F. EIGELDINGER et A. GENDRE, cité ci-dessous.
- André DHÔTEL, *RIMBAUD et la révolte moderne*, Paris, «Les Essais», Gallimard, 1952.
- Marc EIGELDINGER, *RIMBAUD et le mythe solaire*, Neuchâtel, la Baconnière, 1964.
- Frédéric EIGELDINGER et André GENDRE, *Delahaye témoin de RIMBAUD*, Neuchâtel, «Langages-Documents», la Baconnière, 1974.
- René ETIEMBLE, *Le Mythe de RIMBAUD*, Paris, Gallimard:
tome I: *Genèse du mythe (1869-1949), Bibliographie analytique et critique suivie d'un supplément aux iconographies*, 1954, nouv. éd. 1968
tome II: *Structure du mythe*, 1952 [rééd. 1961 et 1970]
tome V: *L'Année du centenaire*, 1968
Paris, «Les cours de la Sorbonne», Centre de documentation universitaire:
tome III: *Le Mythe de RIMBAUD en Pologne*, 1964
tome IV: *Le Mythe de RIMBAUD dans la Russie tsariste*, 1964.
- René ETIEMBLE, *Le Sonnet des Voyelles*, Paris, «Les Essais», Gallimard, 1968.
- René ETIEMBLE, *Hygiène des lettres, tome IV: Poètes ou faiseurs?*, Paris, Gallimard, 1966.
- René ETIEMBLE et Yassu GAUCLÈRE, *RIMBAUD*, Paris, «Les Essais», Gallimard, 1936 [nouv. éd. 1950 et 1966].
- Wallace FOWLIE, *RIMBAUD*, University of Chicago Press, 1967.
- Margherita FRANKEL, *Le Code dantesque dans l'œuvre de RIMBAUD*, Paris, Nizet, 1975.
- Pierre GASCAR, *Rimbaud et la Commune*, Paris, «Idées», Gallimard, 1971.
- Jacques GENGOUX, *La Symbolique de Rimbaud. Le Système, ses sources*, Paris, «Collection Neptune», Ed. du Vieux Colombier, 1947.
- Jacques GENGOUX, *La pensée poétique de Rimbaud*, Paris, Nizet, 1950.
- Jean-Pierre GIUSTO, *RIMBAUD créateur*, Paris, Publications de la Sorbonne, série «Littératures» 13, PUF, 1980.
- Simon Maurice GODCHOT, *Arthur RIMBAUD ne varietur*, I (1854-1871) et II (1871-1873), Nice, chez l'auteur, 1936-1937.

- Robert GOFFIN, *RIMBAUD vivant, documents et témoignages inédits*, Paris, Corrêa, 1937.
- Gérard GORCY, *Des Choses vues à la voyance: RIMBAUD et l'expression du concret dans les «Poésies» (1869-1873). Etude de la caractérisation adjectivale et substantivale, contribution à l'étude des rapports entre grammaire, lexique et style*, Nancy, thèse de 3^e cycle, Publication de l'Université de Nancy, 1966.
- Daniel A. DE GRAAF, *Arthur RIMBAUD, sa vie, son œuvre*, Assen, Van Gorcum, 1960.
- Pierre GUIRAUD, *Index du vocabulaire du symbolisme*: cf. R. C. ROACH.
- André GUYAUX, *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, Neuchâtel, «Langages», la Baconnière, 1985.
- Arthur Cecil HACKETT, *Le Lyrisme de RIMBAUD*, Paris, Nizet, 1938.
- Arthur Cecil HACKETT, *RIMBAUD l'enfant*, Paris, Corti, 1948.
- Arthur Cecil HACKETT, *RIMBAUD*, Cambridge, Bowes and Bowes, 1957.
- Arthur Cecil HACKETT, *Autour de RIMBAUD*, Paris, Klincksieck, 1967.
- Georges IZAMBARD, *RIMBAUD tel que je l'ai connu*, Paris, Mercure de France, 1946.
- Michel JAUMES, *Le Vocabulaire de RIMBAUD: étude quantitative et stylistique*, thèse de 3^e cycle, Montpellier III, 1978.
- Atle KITTANG, *Discours et jeu. Essai d'analyse des textes d'Arthur RIMBAUD*, Bergen - Oslo - Tromsø et Grenoble, Universitets forslaget et Presses universitaires de Grenoble, 1975.
- Paule LAPEYRE, *Le Vertige de Rimbaud, clé d'une perception poétique*, Neuchâtel, «Langages», la Baconnière, 1981.
- Henri MATARASSO et Pierre PETITFILS, *Vie de RIMBAUD*, Paris, Hachette, 1962.
- Mario MATUCCI, *Les deux visages de RIMBAUD*, Neuchâtel, «Langages», la Baconnière, 1986.
- Henry MILLER, *Le Temps des assassins. Essai sur Rimbaud*. Trad. F.J. Temple, Paris, «P.J.O. Poche» 11, P.J. Oswald, 1970 [rééd. 1973].
- Bruce MORRISSETTE, *La Batoille RIMBAUD, l'affaire de la «Chasse spirituelle»*, Paris, Nizet, 1959 (trad. de *The Great Rimbaud Forgery*, Saint Louis, Washington University Studies, 1956).
- Jules MOUQUET, *RIMBAUD raconté par Paul VERLAINE*, Paris, Mercure de France, 1924.
- Yoshikazu NAKAJI, *Combat spirituel ou immense dérision? Essai d'analyse textuelle d'«Une Saison en enfer»*, Paris, José Corti, 1987.
- Gianni NICOLETTI, *RIMBAUD. Una poesia del canto chiuso*, Naples, 3^e éd., «Collana di saggi» 35, Edizioni Scientifiche Italiane, 1972.
- Madeleine PERRIER, *RIMBAUD, chemin de la création*, Paris, «Les Essais», Gallimard, 1973.

- André PETER, «*Une Saison en enfer*», commentaire du texte, plus particulièrement des chapitres «*Mauvais sang*» et «*Matin*», thèse, Zurich, aku-Fotodruck, 1974.
- Pierre PETITFILS, *L'Œuvre et le visage d'Arthur RIMBAUD*, Paris, Nizet, 1949.
- Pierre PETITFILS, *RIMBAUD*, biographie, Paris, «Les Vivants», Julliard, 1982.
- Henry PEYRE, *RIMBAUD vu par VERLAINE*, Paris, Nizet, 1975.
- Jacques PLESSÉN, *Promenade et poésie. L'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de RIMBAUD*, La Haye - Paris, Mouton, 1967.
- Marc QUAGHEBEUR, *L'Œuvre nommée A. RIMBAUD*, thèse, Louvain, 1975.
- Jean RICHER, *L'Alchimie du verbe de RIMBAUD ou les jeux de Jean-Arthur, essai sur l'imagination du langage*, Paris - Bruxelles - Montréal, Didier, 1972.
- Isabelle RIMBAUD, *Reliques*, Paris, Mercure de France, 1921.
- Jacques RIVIÈRE, *RIMBAUD*, Paris, Kra, 1930 (rééd. Emile-Paul 1938 et sous le titre *RIMBAUD, Dossier 1905-1925*, présenté, établi et annoté par Roger LEFÈVRE, Gallimard, 1977).
- Enid Rhodes PESCHEL, *Flux and Reflux: Ambivalence in the Poems of Arthur RIMBAUD*, Genève, Droz, 1977.
- Robert Clive ROACH, *Index du vocabulaire du symbolisme. VII. Sous la direction de Pierre GUIRAUD. Index de «Une Saison en enfer» d'Arthur RIMBAUD*, Paris, Klincksieck, 1962.
- Judith ROBINSON, *RIMBAUD, VALÉRY et «l'incohérence harmonique»*, Paris, «Archives des lettres modernes» 184, Lettres modernes, 1979.
- André ROLLAND DE RENÉVILLE, *RIMBAUD le voyant*, Paris, Au Sans Pareil, 1929 (rééd. La Colombe, 1947).
- François RUCHON, *J.-A. RIMBAUD, sa vie, son œuvre, son influence*, Paris, Champion, 1929 (reprod. Genève, Slatkine, 1970).
- Marcel A. RUFF, *RIMBAUD, l'homme et l'œuvre*, Paris, Hatier, 1968.
- Enid STARKIE, *Arthur RIMBAUD (1854-1891)*, Oxford, Faber and Faber, 1938 [rééd. 1947 et 1961].
Cet ouvrage, traduit de l'anglais et présenté par Alain BORER, a paru sous le titre *RIMBAUD*, Paris, Flammarion, 1982.
- Enid STARKIE, *RIMBAUD en Abyssinie*, Paris, Payot, 1938.
- André THISSE, *RIMBAUD devant Dieu*, Paris, José Corti, 1975.
- Vernon Philip UNDERWOOD, *RIMBAUD et l'Angleterre*, Paris, Nizet, 1976.
- Paul VERLAINE, *Les Poètes maudits*, introduction et notes par Michel DÉCAUDIN, Paris, SEDES, 1982.
- Marie-Joséphine WHITAKER, *La Structure du monde imaginaire de RIMBAUD*, Paris, Nizet, 1972.

III. Ouvrages traitant en partie de RIMBAUD (Ordre alphabétique des auteurs)

Le choix a été fait selon les mêmes critères que précédemment.

- Gaston BACHELARD, *Le Droit de rêver*, Paris, PUF, 1970, [p. 150–156].
- Suzanne BERNARD, *Le Poème en prose de BAUDELAIRE jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, [p. 152–211].
- Maurice BLANCHOT, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, [p. 421–431].
- André BRETON, *Les Manifestes du surréalisme*, Paris, «Idées», Gallimard, 1971.
- André BRETON, *Flagrant Délit, RIMBAUD devant la conjuration de l'imposture et du truquage*, Paris, Thésée, 1949, repris dans *La Clé des champs*, Paris, Le Sagittaire, 1953, [p. 134–176].
- André BRETON, *Entretiens*, Paris, «Idées», Gallimard, 1969.
- Marc EIGELDINGER, *Poésie et métamorphoses*, Neuchâtel, «Langages», la Baconnière, 1973, [p. 101–118].
- Marc EIGELDINGER, *Lumières du mythe*, Paris, PUF, 1983.
- Algirdas Julien GREIMAS (et alii), *Essais de sémiotique poétique*, Paris, «Collection L», Larousse, 1972, [p. 126–139 et 140–154].
- Albert HENRY, *Etudes de syntaxe expressive. Ancien français et français moderne*. Université libre de Bruxelles, Paris, PUF, 1960, [p. 165 sq].
- Albert HENRY, *Méthodes de la grammaire [...]*, «Linguistique structurale et esthétique littéraire. Un essai d'explication d'«Enfance» de Rimbaud», Université de Liège, 1966, [p. 105–120].
- Michel LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, «Langue et langage», Larousse, 1973, [p. 48–49].
- I. MERLIN, *Poètes de la révolte de BAUDELAIRE à MICHAUX. Alchimie de l'être et du verbe*, Paris, Editions de l'Ecole, 1971, [p. 47–65].
- Ludmila MORAWSKA, *L'Adjectif qualificatif dans la langue des symbolistes français (RIMBAUD, MALLARMÉ, VALÉRY)*, Poznan, Université Adam Mickiewicz, 1964.
- Monique PARENT, *Saint-John Perse et quelques devanciers, étude sur le poème en prose*, Paris, Klincksieck, 1960.
- Georges POULET, *Etudes sur le temps humain, I*, Paris, «10/18», Plon, 1972, [p. 46–47, 215, 425].
- Georges POULET, *La Poésie écloquée*, Paris, «Ecriture», PUF, 1980, [p. 85–162].
- Jean-Pierre RICHARD, *Poésie et profondeur*, Paris, Le Seuil, 1955, [p. 187–250].
- Enzo SICILIANO, *Autobiografia letteraria*, Milan, Garzanti, 1970, [p. 246–249].
- Paul VALÉRY, *Cahiers I*, édition établie, présentée et annotée par Judith ROBINSON, Paris, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1973.

IV. Revues et ouvrages collectifs consacrés à RIMBAUD

Seuls les articles concernant spécialement notre sujet sont mentionnés sous le titre «Articles».

Reuves

Etudes Rimbaldiennes, sous la direction de Pierre PETITFILS, Paris, «Avant-siècle», Lettres modernes, 3 vol.

1 : 1969

2 : 1970

3 : 1972

(ont succédé en 1968 au *Bateau ivre*, qui avait lui-même pris la suite de *La Grive* [1931–1948]).

Arthur RIMBAUD, textes réunis par Louis FORESTIER : études, biographie, comptes rendus, documents, notes, informations (...), Paris, Revue des Lettres modernes, 4 vol. :

1. «Images et témoins», 323–326, 1972

2. «Hommage anglo-saxon», 370–373, 1973

3. «Problèmes de langue», 445–449, 1976

4. «Autour de <Ville(s)> et de <Génie>», 494–499, 1980.

RIMBAUD vivant, bulletin des Amis de RIMBAUD, secrétaire générale Suzanne BRIET. Revue trimestrielle. N° 1 : 1973, N° 20 : 1981.

Circeto, revue d'études rimbaldiennes, numéro 1, octobre 1983, numéro 2, février 1984.

Parade sauvage, revue d'études rimbaldiennes, dirigée par R. Duhart, G. Martin, S. Murphy, A. Tourneux.

N° 1 : octobre 1984

N° 2 : avril 1985

N° 3 : avril 1986

N° 4 : septembre 1986.

Bulletin de *Parade sauvage* : 3 numéros, de 1985 à 1987.

Numéros spéciaux consacrés à RIMBAUD :

Biblio, mai-juin 1949.

La Grive, octobre 1954.

Europe, mai-juin 1973.

Littérature, numéro 11, octobre 1973.

Bérénice, rivista quadrimestrale di letteratura francese diretta da G.-A. BERTOZZI, Anno 11, n° 2, marzo 1981.

Revue de l'Université de Bruxelles, *Lectures de RIMBAUD*, numéro composé par André GUYAUX, 1982, 1–2, Editions de l'Université libre de Bruxelles.

Revue des sciences humaines, *RIMBAUD à «neuf»*, numéro 193, janvier–mars 1984, Université de Lille III.

Ouvrages collectifs

- Etudes sur les Poésies de RIMBAUD*, Essais recueillis par Marc EIGELDINGER (Yves BONNEFOY – Louis FORESTIER – Frédéric S. EIGELDINGER – Gérald SCHAEFFER – André BANDELIER), Neuchâtel, «Langages», la Baconnière, 1979.
- Rimbaud maintenant*, «Minute d'éveil», Paris, Société des études romantiques, CDU-SEDES, 1984.
- Le Point vélique. Etudes sur Arthur Rimbaud et Germain Nouveau*, Neuchâtel, «Langages», la Baconnière, 1986.
- Arthur Rimbaud: poesia e avventura*, Università degli Studi di Pisa, Pise, Pacini editore, 1987.

V. Articles sur RIMBAUD

(ordre alphabétique des auteurs)

- *** «Le cinéma et le couple: *Une Saison en enfer*», *L'information du spectacle* N° 62, 15 février–15 mars 1971, [p. 3].
- S.P. «Tournage: Nelo Risi sur les traces de RIMBAUD», *Le Monde [des spectacles]*, 28 janvier 1971.
- Antoine ADAM, «Arthur RIMBAUD 1854–1891: la solidité du travail accompli...», *La Grive* [Bruxelles], N° 149–150, 1971, [p. 312].
- Antoine ADAM, «RIMBAUD rendu au sol», *Les Nouvelles littéraires*, 13–19 nov. 1972 [texte d'une émission diffusée par France-Culture].
- Jean-Louis BAUDRY, «Le texte de RIMBAUD, *Tel Quel* N°s 35 et 36, automne et hiver 1968–1969 [p. 46–63 et 33–53].
- Jacqueline BIARD, «*Délires I* ou le théâtre du double», *Revue de l'Université de Bruxelles, Lectures de RIMBAUD*, 1982 / 1–2 [p. 117–124].
- Philippe BONNEFIS, «Onze notes pour fragmenter un texte de RIMBAUD», *Littérature* 11, oct. 1973, [p. 46–67].
- Jean-Louis BORY, «L'enfer et le musée Grévin», *Le Nouvel Observateur*, 27 mars–2 avril 1972.
- Guy BRAUCOURT, «Entretien avec Nelo Risi: Les deux vies d'Arthur RIMBAUD», *Les Nouvelles littéraires*, 3–10 avril 1972.
- Suzanne BRIET, «Un faux RIMBAUD en gros et en détail», *RIMBAUD vivant* N° 1, 1973 [p. 63–64].
- Suzanne BRIET, «Le destin et la liberté dans *Une Saison en enfer*», *RIMBAUD vivant* N° 2, 1973, [p. 13–15].
- Pierre BRUNEL, «RIMBAUD récrit l'Évangile», *Le Mythe d'ETIEMBLE, hommages, études et recherches, inédits*, Paris, Didier Erudition, 1979, [p. 37–45].
- Pierre BRUNEL, «Age d'or ou l'«opéra fabuleux»», *Revue de l'Université de Bruxelles, Lectures de RIMBAUD*, 1982 / 1–2, [p. 77–91].

- Alberto CAPATTI, «Il (brouillon) di Mauvais Sang. Saggio d'una lettura critica della *Saison en enfer*», *Trimestre* (Pescara) III N° 2, giugno 1969, [p. 288-304].
- Henry CHAPIER, «Le film du jour: *Une Saison en enfer* de Nelo Risi – un poète assassiné», *Combat*, 23 mars 1972.
- Georges CHARENSOL, «Cinéma: tutti quanti. *Une Saison en enfer* par Nelo Risi», *Les Nouvelles littéraires*, 27 mars-2 avril 1972.
- Jean COHEN, «Poésie et redondance (VERLAINE, RIMBAUD, BAUDELAIRE)», *Poétique VII*, 1976, [p. 413-422].
- Michel COURTOIS, «Le Mythe du nègre chez RIMBAUD», *Littératures* N° 11, oct. 1973, [p. 85-101].
- Jacques DUBREUIL, «La fin d'*Une Saison en enfer*», *RIMBAUD vivant* N° 1, [p. 39-48].
- Georges DUPEYRON, «Le Cinéma. *Une Saison en enfer*. Un film de Nelo Risi», *Europe* N° 519-520-521, juillet – août – septembre 1972, [p. 290-291].
- G. DURAND, «RIMBAUD et la fin de Satan», *Le Cerf-volant* N° 77, 1972, [p. 40-42].
- Jean-Luc EHRHARD, «Quelques manifestations de l'écriture autobiographique dans *Une Saison en enfer*», *RIMBAUD vivant* N° 2, 1973, [p. 17-22].
- Marc EIGELDINGER, «Le soleil image de la fatalité dans *Une Saison en enfer*», *RIMBAUD vivant* N° 2, 1973, [p. 23-27].
- Marc EIGELDINGER, «L'anomie dans *Une Saison en enfer*», *Romantisme* N° 27, 1980, [p. 1-13].
(Cet article, revu et augmenté, figure dans *Lumières du mythe*, Paris, PUF, 1983, p. 127-143, qui contient aussi d'autres pages sur RIMBAUD, notamment sur «l'inscription du silence».)
- René ETIEMBLE, «Sur les «Chansons spirituelles»», *Revue de l'Université de Bruxelles, Lectures de RIMBAUD*, 1982 / 1-2, [p. 61-75].
- Robert FAURISSON, «A-t-on lu RIMBAUD?», *Bizarre*, 4^e trim. 1961, [p. 1-48].
(Cet article a suscité diverses réactions [A. ADAM, A. BRETON, R. ETIEMBLE, etc.] qu'on peut lire dans *La Bibliothèque volante*, juillet 1971.)
- Schoshana FELMAN, «Tu as bien fait de partir, Arthur RIMBAUD»: Poésie et modernité, *Littérature* N° 11, oct. 1973, [p. 3-21].
- Louis FORESTIER, «RIMBAUD en son temps», *Europe* N° 529-530, mai-juin 1973, [p. 4-21].
- Anne FREADMAN, «The tale of the story-teller (...) (RIMBAUD'S «Alchimie du verbe»)», *Australian Journal of French Studies* [Melbourne], XI, 1974, [p. 65-82].

- Pierre GUIRAUD, «L'évolution statistique du style de RIMBAUD et le problème des *Illuminations*», *Mercure de France*, oct. 1954, [p. 201-234].
- André GUYAUX, «Alchimie du vers, anachronie du verbe», *L'Information littéraire* N° 1, 1984, [p. 17-28].
- Cecil A. HACKETT, «RIMBAUD and the «splendides villes»», *L'Esprit créateur* IX, N° 1, Spring 1969, [p. 46-53].
- Frans DE HAES, «Notes en marge d'un enfer», *Revue de l'Université de Bruxelles, Lectures de RIMBAUD*, 1982 / 1-2, [p. 125-128].
- Monique JUTRIN, «Parole et silence dans *Une Saison en enfer*: l'expérience du «moi divisé»», *Arthur RIMBAUD 3*, Paris, Lettres modernes, Minard, 1976.
- A. M. LILTI, «Essai d'analyse structurale d'*Une Saison en enfer* de RIMBAUD», *Langages* VIII, N° 31, sept. 1973, [p. 112-126].
- Gilles MARCOTTE, «Les Deux Enfers de RIMBAUD», *Liberté* [Québec], vol. 15, N° 3-4, 1973, [p. 162-167].
- Gilbert MARTINEAU, «L'Été infernal d'Arthur RIMBAUD», *Le Figaro littéraire*, 4 août 1973.
- Alberto MORAVIA, «*A Season in Hell*», *Atlas* [New York] XX, N° 11, déc. 1971 [p. 55].
- Suzanne PEUTEUIL, «En marge d'*Une Saison en enfer*», *RIMBAUD vivant* N° 3, nov. 1975, [p. 20].
- Yves REBOUL, «*Une Saison en enfer*, film réalisé par Nelo Risi», *Arthur RIMBAUD 1*, 1972, [p. 144-146].
- Roger RÉGENT, «Le cinéma», *La Nouvelle Revue des deux mondes u.s.*, N° 5, mai 1972, [p. 467-473].
- Tristan RENAUD, «Le point. Sans illumination: *Une Saison en enfer*, de Nelo Risi», *Les Lettres françaises*, 29 mars - 4 avril 1972.
- Marie-Josèphe RUSTAN, «La rhétorique de RIMBAUD», *Cahiers du Sud* N° 326, déc. 1954, [p. 114-127].
- Francis SCARFIE, «A Stylistic Interpretation of RIMBAUD», *Archivium Linguisticum*, vol. 3, 1951.
- Claude SCHMITT, «Notes de lecture. Pour mémoire. Arthur RIMBAUD. *Une Saison en enfer*», *Matulu*, 3^e année, N° 24, avril 1973, [p. 6].
- Sergio SOLMI, «Il Gorgo centrale (*La Saison en enfer* di Arthur RIMBAUD)», *Il Verri* [Mantoue], N° 2, giugno 1973 [p. 13-24].
- Jean-Louis TALLENAY, «*Une Saison en enfer*: La poésie n'est pas dans la vie des poètes», *Télérama*, 8-15 avril 1972.
- Max VILAIN, «RIMBAUD et l'espérance», *RIMBAUD vivant* N° 8, avril 1976, [p. 12-15].
- Max VILAIN, «*Une Saison en enfer* relue avec Arthur Nisin», *RIMBAUD vivant* N° 2, 1973, [p. 36-44].

- Herman WETZEL, «(Vieillesse poétique) (sur Larme et Bonne Pensée du matin)», *Revue de l'Université de Bruxelles, Lectures de RIMBAUD*, 1982 / 1-2, [p. 93-101].
- Marie-Joséphine WHITAKER, «Le thème du couple chez RIMBAUD: la Vierge folle et l'Époux infernal dans les *Illuminations* et *Une Saison en enfer*», *RIMBAUD vivant* N° 2, 1973, [p. 45-57].

VI. Divers ouvrages et articles consultés

Linguistique, stylistique, autobiographie, théories de la littérature, psychologie (ordre alphabétique des auteurs).

- Gérald ANTOINE, *La Coordination en français*, Paris, d'Artrey, 1958.
- Charles BALLY, *Le Langage et la vie*, Paris, Payot, 1926.
- Charles BALLY, *Traité de stylistique française*, 3^e éd, 2 vol., Genève-Paris, Librairie Georg-Klincksieck, 1951.
- Roland BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953.
- Roland BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964.
- Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, 2 vol., Paris, Gallimard, 1966.
- Elisabeth W. BRUSS, «L'Autobiographie considérée comme un acte littéraire», *Poétique* 17, 1974.
- Jean COHEN, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.
- Jean COHEN, *Le Haut Langage. Théorie de la poéticité*, Paris, «Nouvelle bibliothèque scientifique», Flammarion, 1979.
- Marcel CRESSOT, *Le Style et ses techniques*, Paris, PUF, 1947.
- Lucien DÄLLENBACH, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, «Poétique», Le Seuil, 1977.
- Frédéric DELOFFRE, *Stylistique et poétique françaises*, Paris, Sedes, 1970.
- Dictionnaire des fréquences* («vocabulaire littéraire des XIX^e et XX^e sc.»), Nancy, Centre de recherches pour le Trésor de la langue française, CNRS, 1971.
- Béatrice DIDIER, *Le Journal intime*, Paris, «Littératures modernes», PUF, 1976.
- Pierre FONTANIER, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.
- Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, «Poétique», Le Seuil, 1972.
- Algirdas Julien GREIMAS, *Sémantique structurale, recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966.
- Algirdas Julien GREIMAS, *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1971.
- Pierre GUIRAUD, *Les Caractères statistiques du vocabulaire, essai de méthodologie*, Paris, PUF, 1954.

- Pierre GUIRAUD, *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, Paris, PUF, 1960.
- Pierre GUIRAUD, *Essais de stylistique*, Paris, Klincksieck, 1970.
- Pierre GUIRAUD et Pierre KUENTZ, *La Stylistique*, Paris, Klincksieck, 1975.
- Georges GUSDORF, «De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire», *RHLF* 6, nov.-déc. 1975.
- Roland HARWEG, *Pronomina und Textkonstitution*, Munich, W. Fink, 1968.
- Albert HENRY, *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971.
- Roman JAKOBSON, *Questions de poétique*, Paris, Le Seuil, 1973.
- Jacques LACAN, *Ecrits*, Paris, Le Seuil, 1966.
- R. D. LAING, *Le Moi divisé*, Paris, Stock, 1970.
- R. LAFONT et F. GARDÈS-MARDAY, «Le Statut de la «non-personne»», *Revue des langues romanes* 81, 1975.
- Roger LAPORTE, *Fugue, Biographie*, Paris, «Le Chemin», Gallimard, 1970.
- Roger LAPORTE, *Fugue, Supplément*, Paris, «Le Chemin», Gallimard, 1973.
- Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, «Poétique», Le Seuil, 1975.
- Jean MAROUZEAU, *Précis de stylistique française*, Paris, Masson, 1965.
- Guy MICHAUD, *Message poétique du symbolisme*, 4 vol., Paris, Nizet, 1951-1955.
- Gérard MOIGNET, *Le Pronom personnel français, essai de psychosystématique historique*, Paris, «Bibliothèque française et romane», Klincksieck, 1965.
- Henri MORIER, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 2^e éd. augmentée et entièrement refondue, Paris, PUF, 1975.
- Jean PAULUS, *La Fonction symbolique et le langage*, Bruxelles, «manuels et traités de psychologie et de sciences humaines», Charles Dessart, 1969.
- Georges POULET, *Entre Moi et moi*, Paris, José Corti, 1977.
- Michael RIFFATERRE, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.
- Jean ROUSSET, *Narcisse romancier*, Paris, José Corti, 1973.
- K. SANFELD, *Syntaxe du français contemporain, I. Les pronoms*, Paris, Champion, 1965.
- Leo SPITZER, *Etudes de style*, Paris, Gallimard, 1970.
- Jean STAROBINSKI, *L'Œil vivant II. La Relation critique*, Paris, «Le Chemin», Gallimard, 1970.
- Tzvetan TODOROV, *Poétique de la prose*, Paris, Le Seuil, 1971.

- Tzvetan TODOROV, «Recherches sur le symbolisme linguistique», *Poétique* 18, 1974.
- Eugène VANCE, «Le Moi comme langage: Saint Augustin et l'autobiographie», *Poétique* 14, 1973.
- Harald WEINRICH, *Le Temps. Le récit et le commentaire*, trad. de l'allemand par Michèle Lacoste, Paris, Le Seuil, 1973.
- Leopold von WIESE, *Die Philosophie der persönlichen Fürwörter*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1965.
- Paul ZUMTHOR, *Le Masque et la lumière: la poétique des grands rhétariques*, Paris, «Poétique», Le Seuil, 1978.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	7
CHAPITRE PREMIER	
LE «JE» DE L'AUTOBIOGRAPHIE	13
La date	17
Mémoire et périodicité	18
Solitude	22
Subjectivité: analyse du moi et intériorité	25
CHAPITRE II	
LE DISCOURS ET SA RÉFÉRENCE SPATIALE	31
La référence	35
La référence spatiale	36
Le lieu fictif: l'enfer	38
CHAPITRE III	
PRÉDOMINANCE DU DISCOURS PAR RAPPORT AU RÉCIT ET À LA MÉTAPHORE	45
La langue de <i>Mauvais sang</i>	47
Brouillons de <i>Mauvais sang</i>	50
La langue de <i>Délires II</i>	52
La langue du prologue « <i>Jadis, si je me souviens bien [...]</i> »	55
Annexe: niveaux de langue du brouillon et de la version définitive de <i>Mauvais sang</i> et de <i>Délires II</i>	61

CHAPITRE IV

REMARQUES DE STYLE 63

La métonymie	65
La métaphore	67
Annexe: usage inhabituel de la préposition	78

CHAPITRE V

TEMPORALITÉ ET TEMPS VERBAUX 81

Espace et temps	81
Temps verbaux, théorie d'Harald Weinrich	82
Les différentes valeurs du présent	85
Les formes semi-finies: infinitif et impératif	88
Les temps du passé	92
Les transitions temporelles	95

CHAPITRE VI

MONDE COMMENTÉ ET RÉFLEXIVITÉ 99

A) Fonctionnement du commentaire dans <i>Une Saison en enfer</i> .	99
1. Le commentaire de faits non narrés	100
2. Le commentaire, immédiat ou à distance, d'un fait narré .	101
3. Le commentaire, immédiat ou à distance, d'un autre commentaire	102
Commentaire et économie du texte	103
B) Le principe de la non-référence	104
Le JE et la réflexivité	109
La figure du reflet dans la structure	113
<i>Mauvais sang</i> mis en abyme?	114
Les parties finales mises en abyme?	115
<i>Nuit de l'enfer</i> mise en abyme?	117
Annexe: liste des verbes réfléchis ou pronominaux conjugués ...	119

CHAPITRE VII

RÉFLEXIVITÉ ET NIVEAUX DE L'ŒUVRE
L'INTRODUCTION ET *DÉLIRES I*

	121
L'Introduction <i>Jadis, si je me souviens bien [...]</i>	122
<i>Délires I</i> , métarécit?	124
La Vierge folle ressemble au narrateur	126
L'Époux infernal ressemble au narrateur	130
Le niveau diégétique de <i>Délires I</i>	133
Conclusion	136

CHAPITRE VIII

DÉLIRES II

	137
Modifications volontaires ou accidentelles?	137
Histoire des poèmes	139
Examen des corrections	142
Prose de <i>Délires II</i> : la narration	151
Rapports prose-vers dans <i>Délires II</i>	154
Annexe I: les deux versions de <i>Chanson de la plus haute tour</i> et de <i>Ô saisons, ô châteaux</i>	161
<i>Chanson de la plus haute tour</i>	161
<i>Ô Saisons, ô châteaux</i>	164
Annexe II: comparaison des variantes de <i>Larme</i> , de <i>Bonne</i> <i>pensée du matin</i> , de <i>L'Éternité</i> et de <i>Fêtes de la faim</i>	166
<i>Larme</i>	168
<i>Bonne pensée du matin</i>	171
<i>L'Éternité</i>	176
<i>Fêtes de la faim</i>	179

CHAPITRE IX

SENS CACHÉ ET DEUXIÈME PERSONNE	185
La signification cachée	185
La deuxième personne dans <i>Une Saison en enfer</i>	189
1. Le dédicataire	189
2. TU = Satan et les autres damnés	190
3. TU = le pouvoir	191
4. TU = le narrateur	193
5. TU = le narrateur qui se parle à lui-même	195
Conclusion	195

CHAPITRE X

PREMIÈRE PERSONNE DU PLURIEL ET FIN D'UNE SAISON EN ENFER	201
Valeur du NOUS, particulièrement dans les dernières sections ..	201
Remarques sur le pronom ON	209
Conclusion	211

CONCLUSION	215
-------------------	------------

BIBLIOGRAPHIE	235
I. Editions	235
II. Ouvrages consacrés à RIMBAUD	237
III. Ouvrages traitant en partie de RIMBAUD	241
IV. Revues et ouvrages collectifs consacrés à RIMBAUD	242
V. Articles sur RIMBAUD	243
VI. Divers ouvrages et articles consultés	246

ACHEVÉ D'IMPRIMER SUR LES PRESSES
DE LA NOUVELLE IMPRIMERIE COURVOISIER S.A.
LA CHAUX-DE-FONDS (SUISSE)
EN MAI 1988