



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Lingue e Letterature Europee, Americane e Postcoloniali
Master Européen en Études Françaises et Francophones

Tesi di Laurea

« La vérité dans une âme et un corps »

Sujet lyrique et « poésie objective » dans l'œuvre d'Arthur Rimbaud

Relatore

Ch. Prof. Olivier Serge Bivort

Correlatore

Prof. Julien Zanetta

Laureanda

Beatrice Dati

Matricola 873995

Anno accademico

2022/23

INTRODUCTION

Le XIX^e siècle en Europe est une époque de changements importants sur le plan scientifique et social, qui modifient profondément la vie de l'homme. Le progrès technologique et la révolution industrielle déterminent la naissance d'un nouveau monde, où le rythme de l'existence s'accélère et la quotidienneté s'enrichit de suggestions multiples et contradictoires. Tous les domaines artistiques, y compris le domaine poétique, participent d'une recherche de moyens inédits afin d'exprimer cette nouvelle condition de l'existence humaine. Si le premier Romantisme avait concentré le discours poétique sur le sujet lyrique et sur son rapport avec le monde, les nouveautés du XIX^e siècle se reflètent plutôt sur la psychologie de l'individu, qui perd son intégrité devant les signes du réel à interpréter. La production poétique tend ainsi à s'éloigner de la conception lyrique romantique, qui ne suffit plus à exprimer l'expérience de l'individu moderne.

Arthur Rimbaud s'engage dans cette recherche expressive. Non seulement le poète déplore les excès lyriques de la poésie romantique, mais il poursuit l'élaboration d'une « poésie objective », dont il présente le projet dans ses lettres du 13 et 15 mai 1871. Cette « poésie objective » implique un mouvement d'extériorisation de la dimension subjective qui permette au poète d'atteindre une connaissance impartiale de son intériorité, ainsi que de porter la poésie à une puissance d'expression sans précédent. Bien que ce parcours d'objectivation concerne la poésie moderne en général, Rimbaud en fait la principale impulsion de sa propre évolution poétique. Sa recherche poétique se fonde en effet sur un « travail » méthodique (« le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens* ») visant à déconstruire la posture poétique pour concevoir une poésie inédite et visionnaire, qui conduise l'humanité au « Progrès ». L'étude du rapport entre la subjectivité et l'objectivité dans l'œuvre de Rimbaud est donc fondamentale non seulement pour comprendre pleinement le travail poétique de l'auteur, mais aussi pour saisir la portée des changements qui ont bouleversé la poésie à son époque.

Dans mon étude, je m'occuperai d'abord de retracer brièvement l'histoire de la poésie lyrique à partir de la première époque romantique jusqu'aux années de Rimbaud, pour tenter de montrer les dettes du poète à l'égard de ses contemporains et les changements qu'il apporte à la poésie lyrique de son siècle. Le deuxième chapitre sera consacré aux lettres du 13 et 15 mai 1871, envoyés par Rimbaud à Georges Izambard et à Paul Demeny, dans lesquelles le poète énonce les objectifs et la méthode de son travail poétique. Je me concentrerai notamment sur

les définitions de « poésie subjective » et de « poésie objective » dans le contexte de ces lettres, ainsi que sur le projet du poète « voyant » en relation avec elles.

Le but de ma recherche est d'observer l'action « objective » du « voyant » dans la pratique poétique de l'auteur. Loin de proposer un examen exhaustif de la présence de la subjectivité et de l'évolution du sujet lyrique dans toute l'œuvre de Rimbaud, cette étude tentera néanmoins de montrer la complexité de cet aspect dans neuf poèmes – *Sensation* et *Ma Bohème*, *Les Poètes de sept ans* et *Le Bateau ivre*, *Mémoire et Honte*, *Délires I (Une Saison en enfer)*, *Enfance* et *Vies* – qui sont, pour moi, autant d'étapes exemplaires de ce parcours. J'adopterai à cette fin une démarche chronologique, qui témoigne du rapport entre le projet du poète-voyant et les fruits de sa pratique poétique. L'analyse tiendra compte de différents indices de la présence du sujet lyrique, telles que les marques de modalisation de type évaluatif ou affectif. Au cours de cette étude, je m'interrogerai sur les stratégies au moyen desquelles le poète abandonne la posture subjective et tente d'accéder à la connaissance objective de sa propre expérience et de son intériorité. L'analyse sera axée sur deux aspects de l'action du « je » lyrique : d'une part, la sortie de soi, qui opère dans le sens d'une dispersion, de l'autre la recherche de la vérité du « moi », qui vise à une synthèse. À partir de ce double mouvement d'objectivation, le travail du poète-voyant sur le langage poétique sera l'objet principal de mon étude. Après avoir identifié les signes de la « poésie objective », je me demanderai si celle-ci exclut toute présence subjective, ou bien si le rapport entre subjectivité et objectivité s'avère plutôt complémentaire et dynamique.

Dans la mesure où mon étude relève d'une approche tantôt thématique, tantôt linguistique, tantôt narratologique, et qu'elle touche des moments différents de la production poétique de Rimbaud, je m'appuierai sur un corpus critique ample et différencié. Mon ouvrage de référence sera l'édition des *Œuvres Complètes* de Rimbaud établie par André Guyaux pour la « Bibliothèque de la Pléiade », en 2009. D'un point de vue strictement critique, je me servirai des études de Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand pour présenter le contexte historique et littéraire ; de l'analyse de Gérard Schaeffer en ce qui concerne les « lettres du voyant » ; des travaux critiques d'André Guyaux, Jacques Plessen, Jean-Marie Gleize, Cecil Arthur Hackett, Albert Henry, Steve Murphy et Yoshikazu Nakaji, entre autres, pour ce qui concerne l'analyse de l'œuvre de Rimbaud.

CHAPITRE I.

La poésie lyrique du Romantisme à Rimbaud

1.1 Le lyrisme

Le CNRTL associe l'adjectif *lyrique* à toute « (Poésie, poème) qui privilégie l'expression plus ou moins vive de la subjectivité ou de thèmes existentiels au moyen des ressources de musicalité, de rythme, d'évocation visuelle ou affective propres au langage¹ ». Cette définition comprend plusieurs aspects : tout d'abord, la poésie lyrique implique la présence d'une personne verbale, c'est-à-dire d'un sujet plus ou moins explicite de l'action. Cette subjectivité peut aussi émerger à travers des « thèmes existentiels », à savoir des réflexions sur une existence personnelle. Enfin, le lyrisme conserverait un contenu originel, lié à l'étymologie grecque, indiquant un usage particulier du langage qui relève de l'expression poétique, dont la musicalité, le caractère visuel et le sentiment seraient les facultés principales.

Une définition de Valéry souligne la question de l'acte poétique : « Le lyrisme est le genre de poésie qui suppose la *voix en action*, – la voix directement issue de, ou provoquée par, – les choses que l'on voit ou que l'on sent comme *présentes*² ». Valéry maintient l'élément personnel et existentiel, qui implique la possibilité d'identifier une source d'énonciation, et les choses par lesquelles elle serait sollicitée. De plus, cette définition met l'accent sur le concept d'action poétique, à la fois active (« la *voix en action* ») et passive (« la voix [...] provoquée par »). Le caractère lyrique se trouverait donc dans ce point de rencontre entre l'expérience et la création. L'acte poétique semble ainsi constituer le noyau essentiel du caractère lyrique, puisque les opérations du langage sont le moyen par lequel l'expérience existentielle atteint à l'idéal de l'expression poétique.

La prémisse sur laquelle se fonde mon étude est que tout discours poétique ne peut pas complètement se passer du « je » lyrique. Celui-ci fait couramment surface sous la forme du pronom personnel énonciateur. Le linguiste Émile Benveniste souligne la nature particulière du pronom personnel « je » : « *Je* ne peut être défini qu'en termes de "locution", non en termes d'objets, comme l'est un signe nominal. *Je* signifie "la personne qui énonce la présente instance de discours contenant *je*"³ ». Le « je » n'est donc pas un objet en soi, mais il est redéfini à partir

1. « Lyrique », CNRTL – Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/>.

2. « Lyrique », CNRTL – Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/>.

3. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, tome I, 1966, p. 252.

de chaque acte d'énonciation. De même, tous les déictiques qui situent ce sujet dans un temps et dans un espace – par exemple « ici » et « maintenant » – « ne renvoient pas à la “réalité” ni à des positions “objectives” dans l'espace ou dans le temps, mais à l'énonciation, chaque fois unique, qui les contient, et réfléchissent ainsi leur propre emploi¹ ». Le « je » lyrique constitue donc un objet qui doit être à chaque fois redéfini et qui échappe à toute définition « objective ». Même si ce sujet n'est pas toujours explicite, intègre ou cohérent, il est souvent possible de reconnaître son action à des niveaux différents : les marques de la subjectivité ne sont pas seulement les pronoms personnels et les déictiques relatifs à ceux-ci, mais aussi toute modalisation, c'est-à-dire toute opération linguistique lexical, syntaxique ou intonative qui trahit l'attitude du sujet à l'égard de quelque chose. De cette manière, le « je » lyrique apparaît aussi comme source de la vision ou des sentiments, ou bien simplement en tant qu'agent de l'acte poétique.

Si l'élément subjectif n'est jamais complètement éradicable du discours poétique, l'histoire de la poésie témoigne d'attitudes différentes envers cet enjeu. Je ne parlerais de catégories nettes, de présence ou d'absence de la subjectivité, mais plutôt de tensions lyriques et anti-lyriques, c'est-à-dire de forces propices et contraires à l'élément subjectif qui ont guidé la poésie jusqu'à Rimbaud. Ensuite, j'aborderai la question du rapport entre le sujet poétique et l'objet, c'est-à-dire tout ce qui est étranger au sujet. En effet, si « la “subjectivité” [...] est la capacité du locuteur à se poser comme “sujet”² », « la conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste » avec un objet extérieur à soi. Sujet et objet « sont complémentaires, mais selon une opposition “intérieur/extérieur”, et en même temps ils sont réversibles »³. La présence d'un interlocuteur n'est donc pas seulement le signe d'une source d'énonciation, mais elle détermine aussi l'identité de ce « je ». Il est donc important de considérer la question de l'objet dans cette analyse, d'autant plus qu'elle se concentrera précisément sur ce mouvement du subjectif vers l'objectif.

1.2 Le Romantisme : un retour du lyrisme

Il serait possible de parler de poésie lyrique à partir de la poésie de l'antiquité grecque. Pourtant, j'ai établi le Romantisme comme point de départ de cette réflexion, car cette étude

1. Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 254.

2. *Ibid.*, p. 259.

3. *Ibid.*, p. 260.

s'intéresse surtout aux traits de la subjectivité poétique qui relèvent de l'époque moderne et dont l'émergence peut être reconduite à la révolution romantique. Le XVIII^e siècle est en effet une époque de changements importants au niveau social : les procès de déchristianisation et de laïcisation de la société et l'affirmation du rationalisme ont contribué à une conception individualiste de l'homme, qui est toujours plus porté à s'affirmer avec ses propres moyens. Ces transformations se reflètent au XIX^e siècle en littérature, à partir d'une nouvelle idée du poète : en se dégageant des contraintes du code classique, il redécouvre sa pleine liberté créative. La littérature devient le lieu de la pleine expression du génie poétique, et aussi de l'interrogation sur les limites du moyen poétique. Le poète commence à penser la littérature en dehors des conventions classiques, qui établissaient les normes de bienséance et de division générique, et à briser ces frontières en fonction d'une exigence plus humaine et existentielle. Ce recentrement social et littéraire sur la figure de l'homme en tant qu'individu dicte donc une nouvelle manifestation lyrique, qui est moins concentrée sur les normes que sur l'expression de l'intériorité, moins vouée à la raison qu'aux pouvoirs de l'imagination. Ainsi, même le sujet lyrique participe d'un procès d'individualisation qui le reporte au centre du discours poétique. La poésie devient une confidence, l'expression de l'intériorité, l'ensemble des suggestions émotionnelles et imaginatives provoquées entre autres par la contemplation de la Nature. Lamartine est le premier représentant de cette tendance poétique :

« Je suis le premier qui ai fait descendre la poésie du Parnasse, et qui ai donné à ce qu'on nommait la muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature¹ ».

Il comprend d'abord que la poésie, dans sa nouvelle volonté d'indépendance par rapport à la sphère du pouvoir, doit être réinventée : le discours poétique romantique naît donc comme interrogation sur le statut et sur le destin de la poésie. Le poète s'interroge sur sa nouvelle liberté et il réfléchit sur le geste poétique lui-même, qui devient le but et non plus seulement le moyen de l'expression poétique. Cette tentative d'expression poétique appartient désormais moins au poète, qu'à un homme capable de poésie : en ce sens, la poésie s'intériorise.

Le métier poétique ne se détache pourtant pas des transformations sociales, dont le Romantisme littéraire est aussi le produit. Le genre poétique est appelé à jouer un rôle social

1. Alphonse de Lamartine, *Œuvres complètes de Lamartine*, Paris, chez l'auteur, tome I, p. 14 ; cité dans Jean-Pierre Bertrand, Pascal Durand, *La modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Paris-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006, p. 27.

qui était au siècle précédent celui de la philosophie et de la théologie. La poésie doit parler à tous : le sujet lyrique se personnalise donc dans la mesure où chacun peut reconnaître sa propre expérience singulière dans un « je » relatif et non plus absolu. Le point de vue du poète est ainsi situé dans un temps – le plus souvent l’heure du crépuscule et de la nuit – et dans un espace – le paysage naturel –, mais la poésie donne à l’expérience contemplative une portée cosmique. En effet, la vision romantique a déjà des traits qui seront repris par Baudelaire et Rimbaud : les sensations engendrées par la contemplation du paysage ne relèvent plus seulement du sens de la vue, mais elles tendent à défier toujours plus les lois de la *mimesis* au profit de la dimension métaphysique. Le rôle du poète face à la collectivité, est en ce sens, celui d’un « voyant », un homme visionnaire capable d’apercevoir ce qui dépasse les limites du visible, l’inconnu derrière les objets du monde. Victor Hugo est la figure la plus représentative de la figure romantique du Mage : chez lui, la poésie personnelle est le moyen d’une interchangeabilité entre le poète et le lecteur, par laquelle le voyant peut rejoindre et guider son peuple. Le « je » perd, dans cette mission, sa forme univoque : il incarne en effet le sujet biographique qui participe de l’histoire, tout aussi bien que le sujet abstrait et idéal ouvrant une nouvelle voie au peuple, et la voix anonyme et absolue qui énonce le discours poétique. De cette manière, la poésie de Hugo naît comme subjective et se désindividualise ensuite pour atteindre à l’ampleur cosmique et à sa fonction historique et sociale.

Le Romantisme est donc la voie d’un retour au lyrisme depuis la poésie de la Pléiade au XVI^e siècle. Le « je » de l’époque classique, circonstanciel et mondain, laisse la place à un sujet humain qui devient aussi l’objet de lui-même et qui commence à réfléchir sur son propre geste poétique. L’implication de cette métapoétique, qui représente un des premiers germes de la modernité littéraire, est l’intuition que le « je » se dédouble dans l’acte poétique, et que le lecteur est compris dans cette dualité. Le sujet lyrique romantique se caractérise donc par ce mouvement qui le fait déborder de lui-même en direction de toute l’humanité. La réflexion individuelle s’étend ainsi à l’échelle d’une réflexion collective et absolue.

L’année de 1830, dont la mise en scène de la pièce *Hernani* de Victor Hugo est l’évènement littéraire emblématique, marque une sorte de rupture à l’intérieur du mouvement romantique. L’inquiétude collective due à la chute de la seconde Restauration (1815-1830) appelle certains écrivains, tels que Alfred de Vigny, George Sand et le même Hugo, à renouveler l’engagement humain et social de la littérature. De l’autre côté, une tendance allant dans le sens opposé engendre l’école de « l’art pour l’art » autour de la figure de Théophile Gautier, qui refuse toute fonction utile de l’art. Le sujet poétique ressent de ce renoncement de la mission

morale, puisqu'il commence à abandonner l'expression de la position subjective du poète et se fait porteur d'un acte poétique plus objectif, qui se suffit à lui-même.

1.3 Baudelaire et le Parnasse : la réaction au lyrisme

La société française connaît pendant la première moitié du XIX^e siècle des changements rapides qui ne laissent pas intacte la position du poète, ni par conséquent celle du lyrisme en poésie. Le développement progressif d'une conscience de classe et le déclin de l'idéal bourgeois se manifestent par les mouvements ouvriers et les insurrections populaires à partir de 1830, quand les revendications sociales se mêlent à la révolution politique. Le travail littéraire devient toujours moins la prérogative d'une élite et toujours plus accessible à tous, grâce à la presse, et le nombre d'aspirant au métier se multiplie. La recherche d'une voix originale devient donc nécessaire afin d'émerger. De plus, la fortune du roman marginalise le genre de la poésie, qui devient le lieu expressif par excellence du mal du siècle. La modernité engendre en littérature l'expérience de la singularité, dans laquelle les poètes trouvent la voix pour exprimer les sentiments d'une époque. Il ne s'agit désormais plus d'un sujet à l'intérieur de la société, mais d'un homme qui parle depuis son monde avec sa propre langue.

À cause de cette recherche de légitimation et d'originalité, le travail sur le langage poétique devient central. Le poète romantique était une âme sensible qui jouait un rôle de prophète pour le peuple : il commence maintenant à devenir un professionnel de la parole poétique, un artisan du vers qui met en œuvre sa vision privilégiée et ses pouvoirs expressifs. L'attention est ainsi portée de l'action expressive à l'action créatrice, du « je suis » au « je crée ». L'expression de la subjectivité est donc reléguée au second plan, voire vue comme un empêchement à la pleine expression poétique du langage. Plus la poésie se détache de sa dimension personnelle, plus elle sera capable d'atteindre à l'idéal pur et universel de « l'art pour l'art ». Par conséquent, le sujet lyrique participe à un processus de dépersonnalisation, au long duquel il s'éloigne de la logique autoréférentielle de l'expérience.

Cette distanciation critique de la subjectivité est aussi le résultat d'un épuisement du lyrisme : la tendance à l'autoanalyse révèle au sujet lyrique sa nature instable, et la forme romantique s'avère inadéquate à exprimer la nouvelle expérience de la modernité et à en saisir les traits universels. Ces nouvelles exigences portent le sujet à éclater dans la poésie de Gérard de Nerval, chez qui la tentative de se saisir comme objet engendre une identité en oscillation constante. L'histoire poétique successive réagit à cet excès de lyrisme de différentes manières,

qui peuvent être reconduites à deux attitudes principales se développant plus ou moins simultanément : d'un côté le Parnasse, de l'autre Baudelaire.

Un groupe de poètes de l'école parnassienne, représenté notamment par Leconte de Lisle, fonde sa poétique sur la réaction à l'expression subjective. Le lyrisme personnel des romantiques est refusé au profit d'une poésie impersonnelle, qui est la condition d'une pensée pure, universelle et libre de toute contingence historique¹. Le poète se voue à la poésie comme s'il était un sculpteur du vers cherchant à atteindre la beauté objective. De cette manière, l'objet d'art est exalté au détriment du sujet qui le crée. L'attitude parnassienne est donc d'une part réactionnaire, puisqu'elle tend à rétablir l'ordre de la poésie classique en réaction à la révolution romantique ; pourtant, la volonté de rupture et l'inclination négative face à l'engagement historique en font un phénomène moderne. Il est possible d'inclure dans cette attitude anti-lyrique même les *Chants modernes* de Du Camp, qui, par une recherche esthétique contraire à celle du Parnasse, aboutissent pourtant à la même déshistorisation en affirmant l'alliance entre technique et poésie.

Baudelaire a une approche plus synthétique à l'égard de cette question. Il est intéressé par une poésie de la modernité, qui prene l'homme dans son monde contingent et tire de l'expérience transitoire son caractère éternel et absolu. Dans ce projet, il ne se débarrasse pas de l'héritage romantique, qui tourne autour d'un « moi ». Sa poésie passe en effet par la capacité de voir et de percevoir avec les sens pour atteindre à un monde abstrait et universel fait de correspondances entre les choses. Ce mouvement demande qu'il arrive à réconcilier le caractère subjectif et l'idéal d'un langage objectif qui caractérise aussi le programme parnassien. Puisque cette subjectivité participe de l'expérience moderne, elle est le lieu de contradictions, d'incohérences, d'une confusion identitaire. Le sujet lyrique est d'ailleurs toujours poussé par le mouvement vers l'altérité : le poète flâneur rêve de devenir un avec la foule qui peuple la ville et de faire de cette multitude une communion universelle. De cette manière, le « je » subit une sorte de vaporisation : en ce sens, il commence à être chez Baudelaire moins la source de la parole que la conséquence d'une poésie qui entend exprimer la modernité. La poésie subjective commence ainsi à être déclinée dans une direction objective : le « je » cherche à se fondre avec l'altérité, par rapport à laquelle il maintient pourtant une distance critique, souvent au moyen de l'ironie. Le recours fréquent à l'allégorie démontre que cette attitude est encore très rationnelle et tendant à l'ordre logique : si la subjectivité exprime le caractère schizophrénie

1. Leconte de Lisle introduit de cette façon ses *Poèmes Antiques* : « Les émotions personnelles n'y ont laissé que peu de traces ; les passions et les faits contemporains n'y apparaissent point » (*Derniers Poèmes*, éd. José-Maria de Heredia et le Vicomte de Guerne, Paris, Alphonse Lemerre, 1895, p. 213).

de l'existence moderne, Baudelaire cherche souvent à la reconduire à un système réglé par des rapports métaphoriques. Les lieux et les visions du *Spleen de Paris* renvoient le plus souvent à des significations cachées, comme si deux mondes existaient en parallèle et que le poète était le seul dépositaire de ce rapport. Baudelaire se place donc à la rencontre entre le lyrisme romantique et les nécessités expressives de la modernité. Loin de s'abstraire de la présence subjective comme celle du Parnasse, sa poésie tend pourtant à la perfection poétique afin d'extraire le caractère universel du monde moderne : « Tout mode lyrique de notre âme nous contraint à considérer les choses non pas sous leur aspect particulier, exceptionnel, mais dans les traits principaux, généraux, universels¹ ». Baudelaire reste donc romantique en ce qui concerne la position lyrique du sujet, qui relève encore beaucoup du réel. Il s'agit pourtant d'un réel nouveau – le monde moderne, dont la ville est le lieu par excellence – et d'un nouveau sujet – l'homme moderne qui est rendu poète par la capacité d'être lui-même et un autre et celle de percevoir le monde de correspondances derrière les choses.

1.4 Le symbolisme : la disparition du sujet

Plus le poète découvre le pouvoir de son langage au long du siècle, plus sa poésie se tourne vers elle-même, en devenant l'objet même de ses réflexions. La posture moderne se caractérise par cette interrogation sur l'acte poétique, qui met au centre le poème dans plusieurs tentatives de détachement critique du sujet. Dans certains cas, comme celui de la poésie nervalienne, le poète semble se dédoubler et se mettre en scène, en adoptant une distance critique par rapport à sa propre conscience. Dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, l'identité du personnage est détruite à travers une série de métamorphoses internes : la transformation en animal est chez lui un moyen de trouver sa propre identité. Ce détachement passe souvent par la pose de l'ironie, qui est un trait de modernité en ce qu'elle demande l'« existence d'une dualité permanente² » au cœur de l'humain et le pouvoir d'être à la fois hors et dans l'autre.

Plus en général, la poésie moderne se défait progressivement des lois de la *mimesis* : le discours poétique est toujours moins redevable d'une voix unitaire, identifiable dans la figure du poète. Par conséquent, l'expérience poétique est moins liée à l'expérience du réel, et le

1. Jean-Pierre Bertrand, Pascal Durand, *Les Poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 165.

2. *Ibid.*, p. 222.

poème devient le seul lieu de cette expérience. Il s'agit donc toujours plus d'un événement de langage, qui se libère des coordonnées de l'expérience commune dans la tentative de mettre en évidence les opérations poétiques.

Mallarmé postule cette disparition dans sa « Crise de vers » :

« L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase¹ ».

Le sujet lyrique mallarméen tend à la disparition, en laissant des traces de sa présence dans l'acte verbal. Mallarmé crée un univers de langage, dont les éléments sont reliés par des relations symboliques. L'acte énonciateur reste donc visible dans ce monde de rapports d'où le sujet est absent, et aussi dans une sorte d'interlocution : une destination est impliquée dans les pronoms « vous » et « nous », qui rassemblent les figures du poète et du lecteur. Même à l'intérieur de ce dialogue, toute présence est niée, en fonction de la création d'un univers éternel de signes vidés de leurs significations univoques. Cette opération porte paradoxalement à la réévaluation de deux des caractères originels du lyrisme : la musicalité, qui joue un rôle principal chez les symbolistes, et le pouvoir d'abstraire l'idéal du réel.

1.5 Le sujet lyrique rimbaldien

La modernité poétique se caractérise donc par une nouvelle conscience de la création poétique. Le poète se libère de sa position sociale et des codes esthétiques, répondant à la nécessité de parler du monde présent. Il découvre les pouvoirs et les défauts de la langue poétique, dans laquelle il cherche une voix originale. Ce langage devient le moyen d'exprimer toujours moins une expérience singulière et toujours plus l'essence universelle de la modernité. À travers cet effort tout romantique de parler à l'humanité en passant par l'expérience individuelle, le poète se rend compte que son identité se fragmente. Le « je » moderne est un sujet qui s'aperçoit de sa pluralité intime, et qui fait de cette crise identitaire l'objet même de sa réflexion poétique. En effet, le sujet poétique cherche au long du XIX^e siècle à s'éloigner de l'univers référentiel et à se débarrasser des excès lyriques pour accéder à une dimension plus

1. Stéphane Mallarmé, *Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle, 1897, p. 246.

pure de poésie. Pourtant, puisque l'élimination de toute subjectivité s'avère au fond impossible, ce mouvement d'abstraction correspond plutôt à une tentative de disparition du sujet dans l'objet. Les opérations poétiques gagnent donc une position de centralité dans la poésie moderne en tant que seul mode de résistance de ce sujet constamment tourné vers un dépassement de lui-même :

« De moins en moins effusif, de plus en plus conscient de ses pouvoirs et de ses dangers, le lyrisme apparaît en fin de compte comme le nom même des énergies qui sont à l'œuvre dans la poésie et qui la poussent sans cesse à remettre en cause ses propres délimitations¹ ».

La poésie devient donc finalement l'objet d'elle-même : le mouvement du langage est en effet le signe d'un geste poétique, de l'effort créatif visant à la poésie pure. La poésie moderne n'est donc plus caractérisée par un lyrisme de diction, se présentant comme point de rencontre entre l'univers expérientiel et l'univers poétique, mais plutôt par un lyrisme d'action : le sujet lyrique est réduit à l'expression d'un acte créatif.

Le « je » rimbaldien est un sujet moderne, en proie aux contradictions et à la crise de conscience de son temps. Rimbaud ne renonce pas à cette subjectivité, puisqu'elle est porteuse de l'exigence éthique de connaître et de se connaître en profondeur, en dépassant les limites de l'expérience humaine à travers la poésie. Il n'est plus possible d'identifier le sujet lyrique avec le poète, car celui-ci cherche constamment à se libérer de l'instance personnelle du « je » pour devenir autre chose. Le poète puise en effet la matière poétique dans le monde réel, notamment par le moyen du regard, pour le travailler afin d'atteindre à un lieu, celui du poème, qui est hors du temps et de l'espace, dans un niveau supérieur de conscience. Cette recherche n'est jamais satisfaite, puisque son but est le dépassement. Ainsi, le sujet subit sans cesse des transfigurations, des métamorphoses, des déplacements et des dissolutions, dans la tentative de devenir un avec l'altérité qu'il travaille. Sa présence n'est donc plus de l'ordre de la représentation, mais plutôt de celui du mouvement : le sujet rimbaldien incarne ainsi la démarche par excellence de la poésie moderne, le passage de la poésie subjective à la poésie objective.

1. Site officiel de Jean-Michel Maulpoix, [en ligne] : <http://www.maulpoix.net/>.

CHAPITRE II.

Éléments de poétique

L'acte poétique de Rimbaud et la posture lyrique qui en est à l'origine s'insèrent donc en partie dans une tradition. Sa poésie répond, comme celle d'autres poètes de son époque, à l'exigence d'exprimer la nouvelle expérience de la modernité à travers des moyens adaptés. L'homme moderne, qui est le canalisateur de cette expérience, apparaît en poésie comme un « je » différent de celui du romantisme : il doit en effet rendre compte des phénomènes complexes de la réalité moderne, pour lesquels les ressources expressives du passé ne sont plus suffisantes. Ainsi, beaucoup de poètes du XIX^e siècle consacrent-ils leur œuvre à la recherche d'une voix nouvelle.

Rimbaud participe de la même recherche littéraire. Cependant, sa poésie témoigne d'une posture poétique originale, due à l'ambition qui est, pour lui, à l'origine de l'acte poétique. Selon Rimbaud, l'effort littéraire correspond à la vie même et le travail poétique est le seul travail envisageable. Celui-ci répond directement à la nécessité de « changer la vie » et de « réinventer l'amour ». La totalité de ce projet explique l'absence de toute théorie proprement dite de la part de l'auteur : sa pensée et sa poésie se développent ensemble, en même temps, sans qu'il soit toujours possible de déterminer la cause et l'effet. De plus, puisque sa poésie est toujours une recherche, elle est constamment guidée par une tentative de dépassement. L'évolution rapide de sa brève œuvre témoigne de cela. C'est peut-être pourquoi Rimbaud ne retiendra jamais de devoir aux lecteurs un texte programmatique.

Si Rimbaud n'a jamais exprimé ses théories poétiques dans un texte *ad hoc*, des éléments de réflexion apparaissent dans les lettres dites « du voyant », envoyés le 13 et le 15 mai 1871 à Izambard et Demeny, mais aussi à partir de son œuvre la plus autobiographique, *Une Saison en enfer*, notamment dans la section d'« Alchimie du verbe ». Le but de ce chapitre est de mettre en lumière, par ces éléments de poétique, l'intention créative de Rimbaud et la méthode qu'il se propose de suivre, ainsi que de comprendre le rapport existant entre le projet existentiel du poète, le travail poétique et la nature du sujet lyrique.

2.1 Les lettres du voyant

Le 13 et 15 mai 1871, Rimbaud adresse deux lettres privées à Georges Izambard et à Paul Demeny. Celles-ci contiennent des réflexions de caractère théorique sur la poésie. Notamment, Rimbaud critique l'évolution de la poésie occidentale et propose une nouvelle conception de la figure du poète et de son travail poétique en tant qu'instruments du progrès humain. Dans ces réflexions, Rimbaud introduit et développe le concept de la « poésie objective », qu'il présente comme la prérogative du travail poétique du « voyant ». Ces amorces théoriques concernent mon étude en ce qu'ils aident à éclairer les catégories de « subjectif » et « objectif » dans la recherche poétique de Rimbaud, ainsi que les raisons qui poussent sa recherche expressive. De plus, ces deux lettres marquent et expliquent la déviation de la poésie de Rimbaud en 1871.

Afin d'extraire les éléments qui intéressent ma réflexion, je m'appuierai sur l'analyse conduite par Gérard Schaeffer dans son édition des lettres du 13 et 15 mai 1871¹.

2.1.1 La « voyance »

La lettre que Rimbaud écrit à Izambard le 13 mai s'ouvre par une comparaison entre deux façons de se devoir à la Société. Rimbaud reproche à son professeur de « roule[r] dans la bonne ornière² », de « regagner le râtelier universitaire », c'est-à-dire de sous-estimer la portée sociale et existentielle de la poésie. Rimbaud utilise à cet égard la définition de « poésie subjective », en opposition à la « poésie objective » : la poésie d'Izambard resterait « subjective », incapable d'accéder à la dimension plus ample que Rimbaud développera dans la lettre à Demeny deux jours plus tard. Dans la lettre à Izambard, l'opposition subjectif-objectif est parallèle à une autre dichotomie, qui distingue le « travail » poétique (« Je serai un travailleur ») et le « travail » au sens propre (« Travailler maintenant, jamais, jamais ; je suis en grève »). Contrairement à Izambard, Rimbaud n'est pas prêt à concevoir sa vie en dehors de l'activité poétique. Accepter le conseil du professeur pour faire face aux nécessités pratiques de la vie serait réduire la portée d'un projet qui demande toutes les énergies de l'homme. Il reprend juste après : « Maintenant, [...] je veux être poète, et je travaille à me rendre voyant ». Si donc le travail au sens propre serait lié à un asservissement social, le vrai « travail » poétique conforme à la « poésie objective » est plutôt celui du « voyant ».

1. Arthur Rimbaud, *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*, éd. Gérard Schaeffer, Genève, Droz, 1975.

2. Dans ce qui suit, toute référence à l'œuvre de Rimbaud sera à l'édition Gallimard de 2009, établie par André Guyaux pour la « Bibliothèque de la Pléiade ». Pour simplifier, les citations de l'œuvre susmentionnée seront accompagnées par l'abréviation « OC » (*Œuvres Complètes*) suivie du numéro de page. Les citations des lettres du 13 et 15 mai 1871 sont tirées des pages de 339 à 348 de la même édition.

Marc Eigeldinger étudié l'origine du terme « voyant » et les emprunts à la tradition que le concept de « voyance » rimbaldienne intègre à ses caractères originaux. Du point de vue lexical, le terme biblique est peut-être la première source à laquelle recourt Rimbaud. Son usage est pourtant à reconduire à une conception plus moderne de la voyance. Celle-ci participe au XVIII^e siècle d'un procès de désacralisation, passant parfois par la dépréciation, par beaucoup d'écrivains suivant plutôt les critères de la Raison. Le voyant s'éloigne de la figure du prophète, pour assumer un rôle plus laïque. Rimbaud utilise le terme suite à deux acquisitions fondamentales du Romantisme : cette période récupère la dimension religieuse de la voyance, en la détachant de ses racines hébraïques et chrétiennes. De plus, la figure du voyant commence à être toujours plus associée à celle du poète. Ainsi, le romantisme français suggère à Rimbaud l'idée de la voyance en tant que qualité spirituelle de l'expérience poétique. Le pouvoir religieux de cette instance est désormais plutôt artistique, puisqu'il relève de la capacité créative de l'homme. Le « voyant » auquel Rimbaud se réfère est donc d'abord un homme qui se distingue parmi les autres hommes par la faculté de pénétrer la réalité, d'accéder à l'inconnu et d'exprimer cette expérience à travers l'écriture.

Il est possible d'identifier quelques influences de la voyance rimbaldienne dans les œuvres précédant celle de Rimbaud, notamment celles de Hugo et de Baudelaire. Le poète selon Baudelaire est l'homme capable d'apercevoir le monde des correspondances qui se cache derrière le réel et d'exprimer les liens entre le monde visible et l'invisible par le langage poétique. Rimbaud aussi associe la voyance à une capacité visionnaire, par laquelle le poète peut rejoindre un monde inaccessible aux hommes et expérimenter l'union entre le monde concret et le monde abstrait.

La véritable source de l'expérience poétique du Rimbaud voyant est pourtant Victor Hugo. Celui-ci conçoit l'aptitude poétique comme la capacité de franchir les frontières de l'espace et du temps par le pouvoir de dilatation et de pénétration du regard. Le poète dépasse ainsi la dimension concrète et contingente de l'objet au moyen de la contemplation, et il accède à une vision totalisante qui appartient à Dieu. Le monde est le lieu où la révélation s'engendre, mais le poète s'en éloigne par le mouvement de l'ascèse, visant à la fusion avec l'absolu de Dieu. Cette faculté s'accompagne aussi de la pratique et de l'engagement : le poète est le créateur et le maître de la vision, et il a par conséquent la responsabilité d'exprimer son expérience unique par le langage, afin qu'elle arrive aux autres hommes. En ce sens, le poète se charge toujours de la tâche humaine et sociale de guider le peuple par la lumière de son savoir supérieur. Le voyant de Hugo correspond donc à un mage, car sa poésie sert le but du progrès humain vers le Bien suprême.

Rimbaud hérite de Hugo l'ambition d'une vision totalisante, la pratique lucide de l'acte poétique et l'importance humaine et sociale de la poésie. Il trouve aussi chez Baudelaire le rêve d'une nouvelle langue qui exprime les liens entre l'univers du sensible et celui des idées. Cependant, Rimbaud porte l'expérience de la voyance encore plus loin. Tout d'abord, il se libère de l'exigence religieuse de Hugo, qui conçoit l'action poétique en termes de lumière et d'ombre, de matière et d'esprit. La poésie de Rimbaud est guidée par la nécessité d'atteindre à l'Inconnu et d'inventer une langue qui contienne l'immensité de l'expérience poétique. La préoccupation éthique n'est donc pas fondamentale, et elle serait même un obstacle à l'aspiration radicale de la recherche du poète. L'intérêt de Rimbaud pour le destin de l'humanité excède les catégories du Bien et du Mal au profit du Progrès, qui est le développement des capacités de la connaissance humaine. En ce sens, sa révolte participe de celle de la Commune, mais elle la dépasse : « Rimbaud fut empoigné, lui, révolté d'hier, en qui couvaient toutes les révoltes, toutes les mystiques, tous les lyrismes. Il découvrait une âme de poète et non de vulgaire politicien¹ ». Le poète aspire à devenir « le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant » : il vise donc à un pouvoir total qui soit l'expression de sa pleine liberté. En ce sens, le poète doit être « voleur de feu », déroband à Dieu les instruments de son pouvoir sur le réel. En effet, cette révolte touche au temple sacré du corps humain, pour revendiquer le pouvoir de l'homme sur lui-même : « Il s'agit de faire l'âme monstrueuse [...] Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage ». De cette façon, « le Poète expérimente sur lui-même tous les instruments au physique et au spirituel qui permettent de franchir les bornes de la condition humaine vers l'inconnu² ». Cet effort poétique est donc dirigé vers la construction d'une conscience qui dépasse le système dualiste de la morale et de la connaissance humaine. Le poète n'est plus un mage, mais un « multiplicateur de progrès » : il est à la tête de la marche collective vers un avenir utopique, par la force d'une poésie nouvelle qui « ne rythmera plus l'action », mais « sera en avant ». Le voyant est donc en définitive

« celui qui, après avoir exploré son âme jusque dans les recoins les plus mystérieux et lui avoir fait subir toutes les expériences possibles, parvient à voir les secrets cachés à l'homme ou à l'artiste paresseux, et, poète, revient de l'inconnu pour décrire, pour témoigner³ ».

1. Georges Izambard, *Rimbaud tel que je l'ai connu*, Mercure de France, 1946, p. 117.

2. Gérald Schaeffer (éd), *op. cit.*, p. 166.

3. *Ibid.*, p. 164.

Bien que ce parcours vise à une connaissance qui transcende les catégories de l'expérience humaine, le poète ne se détache jamais du monde des contingences. Le voyant rimbaldien maintient l'exigence romantique de dépasser la vision humaine, mais il a aussi le souci de l'immédiat, puisque sa poésie relève de la nécessité d'exprimer le caractère universel de l'expérience moderne. Pourtant, si Baudelaire avait le rêve similaire de tirer l'éternel du transitoire, la radicalité du projet de Rimbaud consiste dans l'ambition de trouver l'unité de l'être dans le rapport immanent entre le sujet et l'objet. Le poète ne vise donc pas seulement à voler ses pouvoirs à Dieu, mais aussi à accomplir l'emprise impossible de l'unité totale sans s'élever complètement de sa place dans le monde (« s'éveillant en son temps dans l'âme universelle »). En ce sens, peut-être, il affirme : « Cet avenir sera matérialiste, vous le voyez ! ».

Cette désacralisation du concept de voyance implique une nouvelle confiance dans les pouvoirs de l'homme-poète. C'est pourquoi le « travail » poétique est élément original de la voyance rimbaldienne. Dans les deux lettres du voyant, Rimbaud met plusieurs fois l'accent sur ce concept, à travers la répétition des termes « travail » et « faire » : « Je serai un travailleur » ; « je travaille à me rendre *voyant* » ; « Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant* ». Il reproche le manque de cette initiative à Izambard (« Mais vous finirez toujours comme un satisfait qui n'a rien fait, n'ayant rien voulu faire »), ainsi qu'aux « vieux imbéciles », à tout « homme ne se travaillant pas » qui se contente de ramasser les fruits de l'« intelligence universelle » de manière passive. Le poète est au contraire défini par ce mouvement actif du travail poétique :

« la voyance ne correspond, chez Rimbaud à une éthique ni à une initiation, mais à une méthode, celle de l'encrapulement et du « long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens* », qui postule le dépassement des catégories de la morale traditionnelle. Il s'agit de l'établissement d'une méthode, qui du niveau de l'univers sensible se hausse à celui de l'univers intelligible [...]. Elle consiste en une ascèse, associée au travail, à une lucidité implacable et à l'intervention de la conscience critique [...], non comme un don ou une faculté innée, mais comme un objet conquis au prix de l'étude, de la contention extrême, par l'application rigoureuse d'une méthode, qui déclenche le processus de la création poétique¹ ».

L'application fidèle de cette méthode permet au voyant de ne pas perdre le contrôle de la vision : « Ce « je m'encrapule », [...] Rimbaud l'avait pris au sérieux, se faisait une loi de l'appliquer à la lettre, comme une formule cabalistique propice à la fermentation du génie² ». Il doit en effet être toujours lucide, car la puissance de ses découvertes est garantie par leur transmissibilité

1. Marc Eigeldinger, « La voyance avant Rimbaud », dans Gérald Schaeffer (éd.), *op. cit.*, p. 104.
2. Georges Izambard, *op. cit.*, p. 147.

aux autres hommes. Le procès de création prévoit bien une déconstruction, un « *dérèglement de tous les sens* » pour abandonner le système de catégories communément accepté. Pourtant, ce dérèglement est « long, immense et raisonné » : il implique une action mentale en réélaboration constante, une « ineffable torture où [le poète] a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine ».

2.1.2 Du subjectif à l'objectif : « *Je est un autre* »

Les traits originaux de la voyance rimbaldienne – l'utopie, la révolte, l'importance de la méthode – visent essentiellement à l'élaboration d'une « poésie objective ». Celle-ci est le moyen par lequel le voyant porte l'humanité au « Progrès » : « l'objectivité [...] est l'aboutissement nécessaire d'une trajectoire allant de la disqualification du lyrisme subjectif à la requalification d'une poésie de l'action [...] qui s'ouvre au réel [...] non pour s'en faire l'écho mais pour le transformer¹ ». Rimbaud oppose en ce sens, dans la lettre à Izambard, la « poésie subjective » et la « poésie objective ». C'est pourquoi il accuse son professeur de vivre dans l'inaction : « vous finirez toujours comme un satisfait qui n'a rien fait, n'ayant rien voulu faire ». « Il s'agit pour [Rimbaud] de contester l'immobilité de l'état de choses données. Plus profondément, ce refus en cache un autre [...] : le refus du principe d'identité² ». En effet, afin que la poésie soit « objective » et accomplisse sa mission existentielle, le poète doit être capable de sortir de sa condition de sujet. Or,

« si nous ouvrons le Larousse du XIXe siècle, nous lisons : “On appelle sujet, l'esprit conscient, le *moi* ; objet, la chose, quelle qu'elle soit, dont l'esprit a conscience. On entend par subjectif ce qui appartient au sujet pensant, au *moi*, et par objectif ce qui appartient à l'objet de la pensée, au *non-moi*”³ ».

Le poète devrait donc d'abord pousser le « je » lyrique, qui constitue l'expression de la subjectivité dans le discours poétique, vers le domaine du *non-moi*, c'est-à-dire « faire éclore le sujet, le “moi”, comme un objet, le manifester comme un “inconnu”⁴ ». Rimbaud décrit ce mouvement par l'échange entre sujet et objet, entre première et troisième personne, entre attitude active et passive : « C'est faux de dire : Je pense. On devrait dire : On me pense. [...] Je est un autre ». Cette extériorisation du « je » se produit en deux moments. D'abord, le « je » est

1. Henri Scepi, « Rimbaud, poésie objective », dans *Rimbaud poéticien*, dir. Olivier Bivort, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 31.

2. John E. Jackson, « L'être est un autre », dans *Le Point vélique : études sur Arthur Rimbaud et Germain Nouveau*, Actes du colloque de l'Université de Neuchâtel (27-28 mai 1983), Neuchâtel, À la Baconnière, 1986, p. 121.

3. Gérald Schaeffer (éd.), *op. cit.*, p. 120.

4. Henri Scepi, art. cit., p. 42.

appelé à sortir de lui-même et de sa perspective univoque. Le poète doit donc constamment s'efforcer de vivre hors de lui-même, « de faire l'âme monstrueuse » pour corrompre sa subjectivité et se dépersonnaliser. Ensuite, le poète peut analyser sa propre intériorité en tant qu'objet. En effet, Rimbaud affirme que « la première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière : il cherche son âme, il l'inspecte, il l'apprend. [...] il doit la cultiver ». Cela implique d'un côté le pouvoir du poète sur sa subjectivité, et de l'autre une prise de distance critique à l'égard de celle-ci, c'est-à-dire une objectification du subjectif.

En insistant sur l'importance de cette vision objective du « je », Rimbaud s'insurge contre le lyrisme de la poésie romantique. L'attachement à la conception unitaire du « je » et à une poésie qui vise à exprimer ce « moi » plutôt qu'à l'analyser est la condition qui interdit une connaissance objective de soi. Il s'avère donc nécessaire pour le sujet poétique non seulement de s'approprier d'une vie étrangère à la sienne, en sortant de soi, mais aussi d'exprimer sa réalité personnelle de manière objective et universelle.

Par conséquent, il est clair que Rimbaud vise « non pas à éliminer le sujet lyrique, mais à le transformer. Il s'en prend à “la signification fausse” “du moi”, qui le réduit à une identité close sur elle-même¹ ». L'existence du sujet lyrique doit au contraire se jouer entre ces deux pôles de connaissance qui sont nécessaires à la « poésie objective » : sortir du « moi » en direction de l'altérité ; se tourner ensuite vers soi-même de cette perspective objective. Le sujet lyrique serait donc à la fois sujet active et objet passive. Rimbaud exprime cette contradiction dans l'image de l'instrument musical qui est en même temps l'instrument et le joueur : « si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. [...] j'assiste à l'explosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet ». La coexistence paradoxale de ces forces est synthétisée aussi par l'expression de « la pensée accrochant la pensée et tirant », où l'action mentale se dédouble et entre en relation avec elle-même. La formule qui résume pleinement ce concept est pourtant « Je est un autre », où le sujet à la première personne est associé à un verbe à la troisième personne. Il est possible d'y reconnaître les deux passages de la connaissance objective du voyant : le détachement du sujet de sa condition personnelle et univoque, et le passage au statut d'objet par la troisième personne du verbe. De cette façon, Rimbaud synthétise les deux statuts de la subjectivité, qui se présente dans sa poésie « moins comme le lieu d'une unité ou d'une identité que comme le siège toujours instable d'une infinie mobilité² ».

1. Michel Collot, *Sujet, monde et langage dans la poésie moderne. De Baudelaire à Ponge*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 51.

2. Henri Scepi, art. cit., p. 42.

2.2 L'« alchimie du verbe »

Comme le démontre le maniement linguistique qui est à la base de la formule « Je est un autre », les opérations de division et de synthèse intérieures au « je » s'accomplissent au niveau de la création poétique, c'est-à-dire de la langue. En effet, le « voyant » devra non seulement modifier sa conception subjective pour acquérir une nouvelle conscience de soi, mais il « devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ; [...] Trouver une langue » qui rende ses achèvements accessibles à tous les hommes. En ce sens, Rimbaud parle d'un « langage universel » qui « sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant ». L'instrument de la poésie serait donc non seulement l'expression mais aussi la matière du travail par lequel le poète s'est fait « voyant » : « l'accent d'intensité se déplace, [...] glissant du plan de l'intériorité individuelle au plan du langage comme matériau, moyen d'un travail et lieu d'une expérience¹ ».

Rimbaud réserve à cette question de la langue une place particulière dans *Une Saison en enfer*. Cet œuvre contient en effet des éléments autobiographiques et des réflexions sur la création poétique. La deuxième partie des *Délires*, « Alchimie du verbe » (OC, p. 263), peut en effet être considérée comme une sorte de contrepoids à la lettre à Demeny. Alors que dans cette dernière Rimbaud exprimait ses ambitions et ses espoirs vis-à-vis de son œuvre présente et future, il fait dans le cas présent un bilan de l'activité littéraire des deux ans précédents (« Cela s'est passé »).

D'abord, le poète rend compte de l'expérience de la vision, achevée par la capacité de se projeter dans tous les temps et tous les lieux : « Depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles » ; « Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires ». Il s'agit toujours du mouvement de sortie de la dimension subjective que Rimbaud présentait dans les lettres du mai 1871, qui commence avec l'exercice de l'imagination et de la vision : « Je m'habituais à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ». Il a donc fallu appliquer les opérations de dépassement du cadre personnel à la langue poétique : « La voyance est, par-delà le bien et le mal, un instrument de connaissance, une voie d'accès à la pratique de "l'alchimie du verbe"² ». Le voyant applique ses capacités visionnaires à la création verbale : « J'inventai la couleur des voyelles ! [...] Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne et, avec

1. Henri Scepi, art, cit., p. 43.

2. Marc Eigeldinger, art. cit., p. 104.

des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens ». Il s'agit du deuxième passage de la création poétique du voyant, l'« hallucination des mots », qui est « l'exégèse verbale, ou poétique, de l'hallucination simple¹ ». Le caractère universel des visions est ainsi exprimé dans un « verbe poétique accessible [...] à tous les sens ». L'« alchimie du verbe » est donc une étape fondamentale de la « méthode » de Rimbaud, puisqu'elle fixe la découverte de l'inconnu dans un univers verbal et expérimentable.

Cette pratique n'est pourtant pas seulement la transformation de la parole commune en langage poétique, selon la pratique alchimique pratiquée par Baudelaire, ni l'expression des correspondances cachées du même auteur. Baudelaire concevait l'acte poétique comme une opération esthétique de transformation de la boue en or, d'élévation linguistique de la matière réelle. Rimbaud entend dépasser cette conception dichotomique de la réalité et des moyens qui l'expriment. Comme l'affirme Mario Richter dans son essai *Viaggio nell'ignoto*², Rimbaud tente de libérer l'expérience poétique de la limite de la condition humaine. La connaissance de l'être humain est en effet sujette au principe de dualisme, qui catégorise le monde en couples d'éléments opposés. Rimbaud a l'ambition de dépasser ces frontières dans le mouvement du sujet vers l'objet, car la conception du « moi » en opposition au « non-moi » est à la base de tout principe dualiste. Il cherche donc un verbe poétique qui rende possible l'union de ces deux univers, le subjectif et l'objectif, le physique et le mental, l'idée et la parole.

Le voyant réussit ainsi à s'élever de la condition humaine (« Donc tu te dégages / Des humains suffrages, / Des communs élans ! ») et à dévoiler, avec un effort surhumain, la vérité derrière les illusions. Il est maître de cette vision (« je tiens le système »), où il contemple toutes les possibilités de la vie : « « A chaque être, plusieurs *autres* vies me semblaient dues ». La tension vers l'altérité a en effet toujours une connotation universelle, puisque le poète vise à comprendre toute l'existence et ses potentialités. L'« alchimie du verbe » marque ainsi l'accomplissement du projet de la « poésie objective », par laquelle

« le poète futur, [...] aura surmonté le divorce du moi et du non-moi, [...] ; il parviendra ainsi à construire une œuvre où données externes et visions internes coïncideront en une seule expression, universelle, saisissable par tous, matérialiste et objective, c'est-à-dire unissant parole et idée, esprit et matière, idées intérieures et images extérieures³ ».

1. André Guyaux (éd.), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 933.

2. Mario Richter, *Viaggio nell'ignoto: Rimbaud e la ricerca del nuovo*, Roma, NIS, 1993.

3. Gérald Schaffer (éd.), *op. cit.*, p. 120.

Le poète constate qu'il a obtenu et mis en œuvre les capacités auxquelles il aspirait dans les lettres du voyant : « Je sais aujourd'hui saluer la beauté ». Cette affirmation, qui clos le chapitre d'« Alchimie du verbe », marque un nouveau rapport du poète avec « la beauté », c'est-à-dire une évolution dans le champ du savoir universel¹. En même temps, cette relation reste instable et ambivalente, à cause de l'ambiguïté du verbe « saluer », qui peut indiquer un geste d'accueil ou un congé. Le mouvement vers le savoir objectif a progressé, mais cette connaissance maintient un caractère conflictuel. En effet, l'ambition du projet poétique du voyant – « changer la vie » et « réinventer l'amour » – est telle qu'elle n'est jamais satisfaite et demande un effort toujours renouvelé de recherche poétique.

2.3 Un projet historiographique

Ces réflexions trouvent d'autres résonances dans la lettre que Rimbaud écrit le 16 avril 1874 à Jules Andrieu, un intellectuel que Verlaine lui avait présenté et que Rimbaud retrouve dans son dernier séjour à Londres.

Dans cette lettre, Rimbaud présente essentiellement un nouveau projet littéraire « tout à fait industriel », c'est-à-dire de nature apparemment commerciale, visant à la vente et adressé aux masses. Cet œuvre, intitulée dans la lettre *Histoire splendide*, aurait un intérêt plus ou moins historique : il s'agirait de « morceaux » de caractère « exotique », orientés plutôt vers des scènes de violence (« le tout pris et divisé à des dates plus ou moins atroces ; batailles, migrations, scènes révolutionnaires »). Par rapport à sa production précédente, Rimbaud semble avoir une intention épistémologique plus scientifique dans le choix du genre historique.

Cette lettre contient aussi le seul retour du terme « voyant » après la lettre à Demeny, cette fois avec une attitude apparemment différente : « je sais comment on se pose en double-voyant pour la foule, qui ne s'occupa jamais à voir, qui n'a peut-être pas besoin de voir ». La voyance serait une pose, un choix entre d'autres modes (« Je serai libre d'aller mystiquement, vulgairement, savamment »). De plus, sa mission se plierait aux nécessités pécuniaires et aux vogues du peuple, deux choses pour lesquelles Rimbaud exprimait son mépris dans les lettres du voyant. Des traits de la première voyance, qui émergent surtout dans les poèmes des

1. Le final de *Délires II* rappelle le Prologue d'*Une Saison en enfer* : « Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. — Et je l'ai trouvée amère. — Et je l'ai injuriée » (OC, p. 245)

Illuminations, sont pourtant toujours présents. Rimbaud est d'abord toujours très préoccupé par la forme :

« Je réserve : le format ; la traduction, (anglaise d'abord) le style devant être négatif et l'étrangeté des détails et la (magnifique) perversion de l'ensemble ne devant affecter d'autre phraséologie que celle possible pour la traduction immédiate ».

Ce projet conserve ensuite un caractère visionnaire : « il y aura illustrés en prose à la *Doré*, le décor des religions, les *traits* du droit, l'*enharmonie* des fatalités populaires exhibées avec les costumes et les paysages ». Rimbaud entend encore exploiter le potentiel expressif de la vision. Le poète chercherait aussi un « style négatif » et une « (magnifique) perversion de l'ensemble » : sa démarche relèverait donc toujours de la subversion des valeurs courants. En effet, comme beaucoup d'œuvres du même siècle qui sont envahies par l'élément historique, ce livre serait moins historique que « sur l'histoire » :

« c'est [...] le sens et, plus encore, la morale de l'histoire, qui occupe les esprits. Les livres d'Andrieu sont caractéristiques de cette interrogation. Il entend découvrir la « loi de la marche de l'humanité », en suivant la série de révolutions qui mène de l'homme primitif à l'homme moderne¹ ».

Rimbaud veut donc montrer le caractère illusoire de l'histoire, pour démonter le mythe du progrès de la pensée positiviste et de l'homme civilisateur : « Le vrai principe de ce noble travail est une réclame frappante ». « Plutôt donc que la splendeur de cette histoire progressive, il s'agit de montrer ses ratés et ses leurres. Sa dynamique régressive² ».

La poétique de l'objectivité porte donc Rimbaud à un projet historiographique. Son approche tend toujours vers l'universalité : il présente un projet transversal aux époques et aux lieux (« une série indéfinie de morceaux de bravoure historique, commençant à n'importe quels annales ou fables ou souvenirs très anciens »), qui ne se limite pas à montrer mais qui entend dévoiler la vérité de l'histoire. Bien que le poète semble donner la priorité à des aspect différents de la production littéraire par rapport au voyant des lettres du mai 1871, l'aspiration à une poésie toujours plus objective reste valide pour le Rimbaud de 1874. Le poète est encore à la recherche, peut-être infinie, d'une expression poétique inédite et absolue.

1. Frédéric Thomas, « “Je serai libre d'aller mystiquement, ou vulgairement, ou savamment”. Découverte d'une lettre de Rimbaud », *Parade Sauvage*, n° 29, 2018, p. 335.

2. *Ibid.*

2.4 La poétique et la vie

Rimbaud travaille à sa poésie avec l'ambition de créer une « poésie objective ». Celle-ci serait le fruit poétique du « voyant », le poète qui consacre sa vie et son œuvre à la découverte d'une nouvelle conscience de soi et qui formule un « langage universelle » afin d'entraîner l'humanité entière vers le même « Progrès ». Le projet existentiel et le projet poétique se mêlent dans cette conception inédite de la figure du poète-voyant. La recherche d'une « poésie objective », telle qu'elle est présentée dans les lettres du 13 et 15 mai 1871, s'avère donc moins un des aspects de la poétique de Rimbaud que l'impulsion fondamentale de son travail. Il est donc important de comprendre ces réflexions théoriques du poète avant de se pencher sur sa production poétique, en ce que le sujet lyrique de Rimbaud est toujours porteur de ce projet total sur la vie qui passe par la poésie.

CHAPITRE III.

La découverte de la subjectivité poétique

La première production de Rimbaud datée 1870 comprend deux poèmes, *Sensation* et *Ma Bohème (Fantaisie)*, qui sont particulièrement intéressants à l'égard du discours de la subjectivité. Ces deux poèmes se distinguent parmi les autres par la présence particulière de l'élément subjectif : le locuteur exprime à la première personne les sensations provoquées par le contact avec l'élément naturel, et les aspirations et les rêves de la création poétique. De ce point de vue, le sujet et la nature rappellent la configuration typique de la première poésie romantique. Pourtant, Rimbaud introduit des nouveautés dans le rapport entre le « je » et la nature. Dans cette conception encore unitaire du sujet, il est déjà possible de remarquer la fascination que l'altérité, c'est-à-dire la dimension non-subjective du réel, exerce sur l'auteur-enfant.

3.1 *Sensation*

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue :
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.
4 Je laisserai le vent baigner ma tête nue.

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien :
Mais l'amour infini me montera dans l'âme,
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
8 Par la Nature, — heureux comme avec une femme. (*OC*, p. 35)

Sensation fait partie du premier ensemble de quinze poèmes que Rimbaud laisse à Paul Demeny en octobre 1870. *Sensation* figure aussi parmi les poèmes que le poète lui demandera de brûler en octobre 1871. Rimbaud avait déjà envoyé ce texte à Banville le 24 mai 1870. Dans la lettre en question, il introduisait ainsi les trois poèmes qu'il avait joints :

Nous sommes aux mois d'amour ; j'ai presque dix-sept ans. L'âge des espérances et des chimères, comme on dit — et voici que je me suis mis, enfant touché par le doigt de la Muse, — pardon si c'est banal, — à dire mes bonnes

croyances, mes espérances, mes sensations, toutes ces choses des poètes —
moi j'appelle cela du printemps. (*OC*, p. 323)

Rimbaud donne à sa poésie une connotation très personnelle, en la présentant comme le fruit d'un élan subjectif. Il souligne le rapport entre son expérience individuelle (« mes bonnes croyances, mes espérances, mes sensations ») et l'acte de création poétique (« je me suis mis, enfant touché par le doigt de la Muse »). En ce sens, il qualifie explicitement sa poésie de subjective. De plus, il anticipe les thèmes de *Sensation* par l'association de son expérience poétique et du rapport avec la nature (« moi j'appelle cela du printemps »).

En effet, le poème met essentiellement en scène la figure du poète en relation avec la nature. Le poète parle de lui-même à la première personne, et le texte est parcouru par les signes grammaticaux de cette énonciation : « j'irai » (v. 1) ; « j'en sentirai », « mes pieds » (v. 3) ; « Je laisserai », « ma tête » (v. 4) ; « Je ne parlerai pas, je ne penserai à rien » (v. 5) ; « me montera » (v. 6) ; « j'irai » (v. 7). Ce sujet lyrique est situé dans un contexte naturel et agreste : « les soirs bleus d'été », « les sentiers » (v. 1) ; « les blés », « l'herbe menue » (v. 2) ; « le vent » (v. 4).

La division en deux quatrains reflète apparemment ces deux pôles thématiques de la subjectivité et de la nature : la première strophe présente plutôt un univers physique, alors que la deuxième se concentre plutôt sur l'univers spirituel. Dans les quatre premiers vers, la figure du poète apparaît en effet comme un corps physique se situant au milieu d'un espace naturel : « mes pieds » (v. 3), « ma tête nue » (v. 4). Ce sujet entre donc en relation avec les objets grâce à un contact qui relève essentiellement du sens du toucher (« picoté », « fouler », v. 2 ; « sentirai », v. 3 ; « baigner », v. 4). La rencontre tactile avec les objets provoque en lui des sensations qui sont d'abord corporelles, comme « la fraîcheur » du troisième vers. Le contexte spatial n'apparaît qu'au fur et à mesure que le corps du sujet lyrique le traverse. En ce sens, ce monde naturel n'existe pas par lui-même, mais il émerge seulement dans le cadre de la perception physique du « je ». Le corps se déplace et recueille en se déplaçant des informations sur ce qui l'entoure : l'objet naturel est en définitive filtré par l'expérience subjective, qui est une expérience de mouvement. Cet aspect trahit l'intérêt du sujet, qui s'avère moins préoccupé d'exprimer la totalité du monde extérieur que de remarquer les détails de ce monde en rapport avec son corps :

« Ce qui compte pour lui dans ce rapport avec le monde, c'est lui-même tel que ce rapport avec le monde le révèle à ses propres yeux. [...] Car le corps,

surtout le corps en mouvement, [...] se révèle être une source inépuisable d'informations exclusivement intimes sur l'être qu'on est¹ ».

La nature semble donc être un moyen pour découvrir quelque chose de soi. La sensation est essentiellement le signe d'un contact, qui atteste l'existence physique du sujet et de sa présence dans un espace spécifique : « Sentir, pour Rimbaud, c'est donc *se sentir*² ».

Pourtant, ce premier pas dans la connaissance de soi ne peut qu'être partiel. Tout d'abord, le corps en mouvement ne perçoit que des détails du monde extérieur. Ensuite, la perception de ces détails est encore essentiellement physique. Par conséquent, cette connaissance du monde et de soi s'avère relative. C'est pourquoi le sujet du premier quatrain montre des signes d'éloignement de cette dimension concrète. Bien que les sensations appartiennent à une expérience présente, signalée par la prédominance du détail et de la dimension physique, le poète utilise un temps verbal futur : « j'irai » (v. 1), « j'en sentirai » (v. 3), « je laisserai » (v. 4), etc. Il se projette donc dans un temps postérieur, qui appartient à la dimension de la rêverie et de l'espoir. Le temps verbal est donc le moyen d'une projection du sujet, qui imagine expérimenter des sensations si vives qu'elles semblent présentes. Un autre élément envahit la dimension concrète : le poète se qualifie de « rêveur » (v. 3), ramenant ainsi les expériences physiques à un état mental particulier et suggérant une première intrusion de l'expérience intérieure. La sensation ne constitue donc pas la limite du savoir, mais un mouvement physique suit immédiatement l'expérience physique.

Ces signes d'intériorisation anticipent le second quatrain, qui marque un changement de thème et de registre. Le poète se tourne vers la sphère spirituelle, en définissant d'abord sa condition intérieure : « Je ne parlerai pas, je ne penserai à rien » (v. 5). Il adopte une posture qui contraste avec la dynamisme physique de la première strophe. Le sujet cherche une condition de silence qui va de l'expression physique de la parole à son origine dans la pensée. De cette manière, il adopte une attitude de complète réceptivité et il est prêt à accéder à un état différent. L'adversatif « Mais » (v. 6) introduit en effet une dimension nouvelle, dans laquelle les termes abstraits remplacent le lexique concret du premier quatrain (« amour infini », « âme » v. 6). Par l'invasion de la sensation physique dans le domaine spirituel, les objets concrets de « l'herbe » (v. 2) et du « vent » (v. 4) convergent dans le concept abstrait de « Nature » (v. 8). La lettre majuscule est le signe de l'allégorie, corps métaphorique qui substitue le corps physique dans le rapport avec le sujet. Cette entité est l'objet final de l'amour du poète, sur

1. Georges Poulet, *La Poésie éclatée : Baudelaire / Rimbaud*, Paris, PUF, 1980, p. 106.

2. *Ibid.*

lequel le poème s'achève : « J'irais [...] / Par la Nature — heureux comme avec une femme » (v. 7-8).

Ces deux mondes, matériel et spirituel, existent donc en fonction de la même subjectivité. C'est pourquoi ils ne sont pas indépendants l'un de l'autre, mais ils participent plutôt de la même évolution. Au fur et à mesure que l'espace s'étend (de « j'irai dans les sentiers » v. 1, à « j'irai loin, bien loin » v. 7), le « je » et sa conscience s'amplifient, et le mouvement intérieur sublime l'expérience concrète de la sensation. « Tant dans l'espace naturel que dans l'espace humain, cette progression linéaire va dans le sens de l'élévation, du terrestre à l'aérien, puis du physique au psychique : sentiers – blés – herbe – vent – pieds – tête – âme, pour aboutir à l'expérience de la fusion du Je avec la Nature¹ ». Ce parcours d'ascèse, s'édifiant à partir de la conjugaison entre extérieur et intérieur, physique et spirituel, s'achève grâce à la structure cyclique du poème. En effet, parallèlement à cette division dichotomique, il est possible de distinguer un mouvement tripartite qui guide le poème vers la synthèse finale. Le sujet accomplit au début un mouvement actif en direction de l'élément naturel (« j'irai » v. 1). Pourtant, il est passif face aux sensations provoquées par le contact avec les objets : « picoté par les blés » (v. 2), « Je laisserai le vent baigner ma tête nue » (v. 4). Cette passivité s'étend à la sphère intérieure, où le poète adopte une posture de silence. Face aux forces abstraites du second quatrain, le poète est toujours passif : « l'amour infini me montera dans l'âme » (v. 6). Finalement, le mouvement actif du début revient (« j'irai » v. 7), dans une dimension spatiale amplifiée, qui tend à l'ouverture : « loin, bien loin » (v. 7). La subjectivité s'exprime donc moins à travers l'expression des sensations et des sentiments qu'à travers le mouvement entre la dimension physique et spirituelle, c'est-à-dire son action dans l'espace poétique : « Plus que le rôle de la sensation, c'est l'alternance du mouvement et du repos, de l'activité et de la passivité, qui imprime au poème son sens le plus profond² ». C'est précisément cette errance qui porte à la fusion avec la Nature, ayant lieu non plus seulement dans la rencontre physique, mais au sein du spirituel et de l'absolu :

« La nature n'est donc pas seulement « sensation », elle a une autre portée et d'autres ambitions. Subjective, existentielle, métaphysique, elle est le Poème lui-même qui ne se donne que dans un futur qui est commencement, imminence et qui n'a pas de fin³ ».

1. Marc Eigeldinger, « Sensation, poème inaugural », *Bérénice*, n° 2, 1981, p. 54.

2. *Ibid.*, p. 55.

3. Éric Marty, « Rimbaud, nature et poème », dans *Rimbaud. Des Poésies à la Saison*, dir. André Guyaux, Classiques Garnier, 2009, p. 12.

Le contact avec l'objet naturel est l'occasion d'un départ vers l'ailleurs spirituel, le seul qui réponde à des ambitions poétiques : « Ce poème fini est un poème de l'infini. La sensation est dépassée par une sensation qui reste vague dans son objet, mais qui est marquée par des exigences certaines : la liberté, l'amour, le bonheur¹ ».

Ce poème reproduit essentiellement la situation de la poésie romantique : la Nature suscite dans le poète une réaction spirituelle qui déclenche l'expression lyrique. Pourtant, la Nature de *Sensation* n'est pas grandiose et indifférente : le contact réciproque entre le « je » lyrique et les éléments naturels, exprimé par des verbes tels que « picoté » et « fouler », marque un rapport étroit et intime entre les deux. Cette relation simple et concrète, presque confidentielle, porte à l'élan spirituel par la disposition du sujet lyrique à la rêverie, exprimée par le temps verbal futur.

3.2 *Ma Bohème (Fantaisie)*

- 1 Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées ;
Mon paletot aussi devenait idéal ;
J'allais sous le ciel, Muse ! et j'étais ton féal ;
Oh ! là là ! que d'amours splendides j'ai rêvées !
- 5 Mon unique culotte avait un large trou.
— Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course
Des rimes. Mon auberge était à la Grande-Ourse.
— Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou
- 9 Et je les écoutais, assis au bord des routes,
Ces bons soirs de septembre où je sentais des gouttes
De rosée à mon front, comme un vin de vigueur ;
- 12 Où, rimant au milieu des ombres fantastiques,
Comme des lyres, je tirais les élastiques
De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur ! (*OC*, p. 106)

Ma Bohème (Fantaisie) figure aussi parmi les poèmes confiés à Paul Demeny en octobre 1870. Plusieurs aspects rapprochent ce texte de *Sensation*, surtout sur le plan thématique : le contexte, qui est celui de la marche solitaire du poète dans la nature, et le titre, qui reprend le terme « bohémien » qualifiant le poète dans *Sensation*. Rimbaud s'approprie dans les deux cas

1. Pierre Brunel, *Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Champ poétique », 1983, p. 11.

du phénomène de la bohème¹, dont Rimbaud revendique la totale liberté. Il retient en effet les concepts de solitude, de vagabondage libre et d'insouciance pour les contraintes sociales. De plus, Rimbaud le rattache au terme « fantaisie »², qui suggère la volonté de jouer avec l'instrument poétique par le biais de l'imagination et évoque une dimension d'ironie critique³. Ainsi, Rimbaud crée *sa* bohème, comme il le spécifie en antéposant l'adjectif possessif au terme.

L'adjectif du titre est le premier des signes de la présence du sujet lyrique, qui se multiplie dans le corps du poème. En effet, le sujet lyrique solitaire dans la nature guide le poème comme dans le cas de *Sensation* : « Je m'en allais ». Le poète se décrit comme un vagabond, aux « poches crevées » (v. 1), au « large trou » dans son « unique culotte » (v. 5) et aux « souliers blessés » (v. 14). Il erre dans un cadre naturel signalé surtout par des images célestes (« ciel » v. 3, 8 ; « Grande-Ourse » v. 7 ; « étoiles » v. 8). Il s'agit d'une errance, puisque sa marche est guidée par l'éloignement plutôt que par la direction : « je m'en allais » (v. 1). Le poète s'identifie avec le personnage du Petit-Poucet, qui quitte sa maison avec ses frères en direction de l'inconnu. Pourtant, alors que l'enfant de la fable élabore une stratégie pour marquer le chemin du retour, le poète semble avoir l'intention d'en perdre les traces pour jouir de l'espace ouvert⁴.

Le temps et l'espace vont dans le sens de cette ouverture vers l'ailleurs. Le temps verbal à l'imparfait place l'action dans un passé indéterminé, et les indications de lieu restent générales : « sous le ciel » (v. 3), « au bord des routes » (v. 9). Les coordonnées spatio-temporelles se dilatent ainsi vers une dimension immatérielle et imaginative, qui est pourtant continuellement reconduite aux objets concrets : le « paletot » est « idéal » (v. 2). D'une manière similaire à *Sensation*, la marche est l'occasion d'une intériorisation amenant à la fusion avec la nature. Le sujet habite les lieux (« Mon auberge était à la Grande-Ourse » v. 7), il s'en approprie (« Mes étoiles au ciel » v. 8), il en fait expérience sur son corps (« je sentais des

1. Le terme « bohème » indique au XIX^e siècle un « membre de tribus errantes venues de l'Orient et qu'on donnait pour originaires de la Bohême ». Le mot est utilisé pendant la même période au sens figuré, pour désigner l'expérience de l'« artiste, écrivain vivant au jour le jour, résolument affranchi des règles et usages établis » (CNTRL – Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/>).

2. Le mot fait référence au genre de la « Fantaisie », typique de l'époque romantique allemande, qui est caractérisé par l'élément imaginaire et fantastique.

3. Une autre acception par exagération d'emploi attribuée à « fantaisiste » le sens de « qui manque de sérieux » et d'amateur ; cf. Zola, *Joie de vivre*, 1884, p. 1058 : « Un astronome fantaisiste annonçant la venue d'une comète, dont la queue devait balayer la terre comme un grain de sable » (CNTRL – Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/>).

4. Cela conduit à une possible interprétation des « poches crevées » (v. 1), selon laquelle le poète perdrait les objets utiles à la mémorisation du parcours.

gouttes / De rosée à mon front », v. 10-11). Contrairement au mouvement d'union qui a lieu dans *Sensation*, la fusion avec la nature est ici accomplie par le mélange du concret et de l'abstrait et par le mouvement réciproque du sujet vers la nature (« J'allais sous le ciel » v. 3 ; « Mon auberge était à la Grande-Ourse » v. 7) et de la nature vers le sujet (« des gouttes de rosée à mon front » v. 11). *Ma Bohème* montre en quelque sorte un rapport plus mûr entre le poète et son objet : le sujet ne participe plus d'une découverte graduelle qui part de la sensation physique et arrive à l'abstraction intérieure. Dans un sens, il est déjà maître de cette relation.

Ma Bohème se distingue en effet de *Sensation* par une nouveauté fondamentale : son sujet n'est plus seulement un vagabond sensible à ce qui l'entoure, mais il se définit comme poète dès le premier quatrain : « J'allais sous le ciel, Muse ! J'étais ton féal » (v. 3). La posture et le mouvement du « je » dans le poème surgissent de cette fidélité à la Muse. Une nouvelle conscience transforme la simple condition de rêverie (« que d'amours splendides j'ai rêvées ! », v. 4 ; « rêveur », v. 6) en un pouvoir de création. Les expériences physiques et spirituelles convergent dans un acte créateur qui commence à agir sur le matériel poétique. Dans *Sensation*, le sujet se projetait mentalement dans une manifestation mimétique et vraisemblable du réel. L'expérience vécue, même si elle était en partie spirituelle, relevait de la force du désir plutôt que de l'imagination. Dans *Ma Bohème*, quelque chose commence à changer à l'échelle des coordonnées réelles. Le poète s'approprie de tout l'espace physique, l'occupe par un effort d'imagination : son « auberge » est « à la Grande-Ourse » (v. 7), les étoiles sont *ses* étoiles. Sa présence physique se dilate au-delà des limites du possible, « au milieu des ombres fantastiques » (v. 12), dans un lieu qui est à la fois physique et mental. Le champ d'action du poète est signalé précisément par l'exploitation de ces ressources imaginatives, conjuguant l'acte physique à l'acte créatif. Le mouvement du corps devient en effet mouvement de création poétique : « j'égrenais dans ma course / des rimes » (v. 6-7) et « Comme des lyres, je tirais les élastiques / De mes souliers blessés » (v. 12-13). Ce poème marque donc l'évolution de l'action poétique. Tandis que précédemment le poète se limitait à accueillir par le mouvement une énergie potentielle, d'abord physique et ensuite spirituelle, il possède à présent un pouvoir, une force créatrice (« un vin de vigueur » v. 11). En vertu de cette acquisition, l'espace est en même temps physique et poétique, tant comme les actions qui s'y déroulent. Cet effort d'imagination, qui peut se définir « fantaisiste », anticipe la manière poétique de Rimbaud de projeter le « je » lyrique dans un espace poétique hors du temps et de l'espace réels.

En même temps, cette nouvelle conscience poétique ne se prend pas totalement au sérieux. Rimbaud désacralise ouvertement la figure du poète romantique et la nature intime de sa poésie, comme les présente Lamartine dans la préface des *Méditations* :

« Je suis le premier qui ai fait descendre la poésie du Parnasse, et qui ai donné à ce qu'on nommait la muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature ».

La référence à la Muse et les motifs traditionnels de la poésie romantique (le ciel, les étoiles, la lyre, les « soirs de septembre », v. 10) sont mêlés dans *Ma Bohème* d'éléments prosaïques et antiromantiques (« poches crevées » v. 1 ; « culotte » v. 5, « souliers blessés », v. 14). Par le déguisement en Petit-Poucet, Rimbaud mêle aussi la littérature d'enfance avec cette conception élevée de la poésie. L'élan poétique sentimental, expression extrême de la subjectivité (« Oh ! là la ! Que d'amours splendides j'ai rêvées ! » v. 4), est ainsi proféré par une figure essentiellement antipoétique. Cette combinaison culmine dans le dernier vers du poème : « un pied près de mon cœur » (v. 14). Rimbaud substitue à l'habituelle image de la main celle du pied : tout en consolidant l'union entre l'acte poétique et l'expérience physique de la marche, il clôt le poème sur une représentation non conventionnelle et antipoétique. De cette manière, il affirme sa personnalité poétique, *sa* bohème, en même temps qu'il ridiculise les clichés romantiques : « L'association matérielle nous ramène discrètement vers le bas (corporel) pour insinuer cette distance critique dont Rimbaud ne se départ jamais¹ ».

3.3 Une posture objective

Ces deux poèmes illustrent la nature du « je » lyrique dans la première poésie de Rimbaud. Pourtant, ils ne sont pas entièrement représentatifs de toute sa production poétique de 1870. Il est donc peut-être utile d'observer brièvement certains caractères récurrents dans la posture du sujet lyrique de cette période, afin surtout d'approfondir son attitude envers l'altérité.

Dans la majorité des poèmes de 1870, le mode narratif prédomine. Le sujet lyrique de poèmes tels que *Première soirée*, *Roman*, *À la musique*, *Rêvé Pour l'hiver*, *La maline* et *Au Cabaret-vert* est un véritable narrateur interne qui marche dans un espace et raconte ce qu'il voit. Les objets emblématiques de son attention sont la femme, la nature, les scènes de vie quotidienne. Généralement, quoique le sujet participe de la narration, il est particulièrement préoccupé de mettre en évidence l'objet au détriment de lui-même : le « je » tend en effet à disparaître derrière ce qu'il montre. La subjectivité se cache par exemple dans le pronom

1. Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Champion, 2005, p.131.

impersonnel « on », comme dans *Roman* : « On va sous les tilleuls verts de la promenade » (*OC*, p. 89, v. 4). Quand au contraire il s'exprime à la première personne du singulier, il tend à rester un observateur, à décrire ce qu'il voit :

— Moi, je suis, débraillé comme un étudiant
Sous les marronniers verts les alertes fillettes :
Elles le savent bien ; et tournent en riant,
Vers moi, leurs yeux tout pleins de choses indiscrettes [.]

Je ne dis pas un mot je regarde toujours
La chair de leurs cous blancs brodés de mèches folles :
Je suis, sous le corsage et les frêles atours,
Le dos divin après la courbe des épaules

(*À la musique*, *OC*, p. 94, v. 25-32)

Cette posture permet à la subjectivité de s'exprimer non plus par elle-même, mais à l'intérieur du rapport avec l'objet. La présence du sujet est signalée plutôt par sa rencontre avec l'altérité : la femme de *Rêvé pour l'hiver* (« Et tu me diras : “Cherche !” », *OC*, p. 107, v. 12) ou la servante de *La Maline* (« Elle arrangeait les plats, près de moi, pour m'aiser », *OC*, p. 110, v. 12). Le contact avec le corps de la femme ou avec les éléments de la nature provoque parfois une réaction qui est presque indépendante de la volonté du sujet : « Et je sens des baisers qui me viennent aux lèvres » (*À la musique*, *OC*, p. 94, v. 36). Cette réponse corporelle, qui rappelle l'élan spirituel de *Sensation* (« et l'amour infini me montera dans l'âme », v. 6), marque la tentative d'exprimer d'une manière concrète, donc objective, un sentiment subjectif. Le sujet lyrique de 1870 marque donc l'intention de la part du poète d'exprimer le réel qui se trouve hors de lui d'une manière plus ou moins impartiale.

3.4 Le sujet lyrique et l'altérité

En conclusion, ce premier sujet lyrique de Rimbaud, qui émerge de manière particulièrement explicite dans *Sensation* et *Ma Bohème*, constitue encore une figure romantique. Celle-ci correspond directement, dans les deux cas analysés, au poète, présence physique dans un espace naturel. Ces deux poèmes montrent essentiellement la découverte de la réalité extérieure et intérieure de la part du poète. La première découverte est celle de l'objet naturel, qui entre en contact physique avec le corps du poète. Ce dernier reconnaît ensuite sa

propre présence subjective par ce contact, grâce aussi au déplacement de son corps dans l'espace dans l'acte de la promenade. Par le biais de la combinaison du mouvement actif, guidé par un « *désir* [...] d'intégration dans le monde physique de l'être¹ », et de la réception passive des stimulus, le sujet accomplit une recherche circulaire dans l'espace. Le contact avec l'objet naturel est ainsi le point de départ de la découverte de soi. Le « je » est en effet seul devant la nature, et la relation intime entre eux est finalement l'occasion pour le poète de revenir à sa subjectivité et à son élan de création : « cette solitude [...] semble être presque la condition nécessaire pour que le rêve et par conséquent aussi la poésie puissent s'épanouir² ».

Dès lors que le sujet reconnaît, dans sa capacité d'abstraction, la possibilité d'un acte poétique, sa présence dans l'espace change. En vertu de cette découverte, il commence à agir sur l'objet poétique :

« La nature, assimilée au langage poétique, apparaît donc comme ce qui peut introduire le locuteur, qui est aussi un marcheur, à une forme d'exemption du sens, à une purification des mots, de l'expression et de l'art poétique, et cela parce qu'elle est étrangère à l'homme, à ses pensées, à ses illusions, à ses malédictions, à son ennui³ »

Cette conscience s'accompagne de l'éloignement de la poésie romantique par une attitude ironique : le poète désacralise les emblèmes romantiques au profit de sa « bohème ».

En définitive, bien que le poète montre déjà la volonté de se défaire de la posture lyrique de la tradition romantique, *Sensation* et *Ma Bohème* montrent surtout la rencontre entre le sujet lyrique et l'altérité. Le contact avec celle-ci est l'occasion pour le poète de découvrir sa propre subjectivité et sa vocation poétique.

1. John E. Jackson, art. cit., p. 120.

2. Jacques Plessen, *Promenade et poésie. L'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud*, La Haye-Paris, Mouton, coll. « Publications de l'Institut d'études françaises et occitanes de l'Université d'Utrecht », 1967, p. 65.

3. Éric Marty, art. cit., p. 32.

CHAPITRE IV.

La dispersion de la subjectivité

Entre la production poétique de Rimbaud du printemps 1870 et celle de 1871, la conscience créative du poète connaît une évolution, marquée surtout par les affirmations théoriques contenues dans les deux « lettres du voyant ». Rimbaud s'avère lucide à l'égard de son rôle de poète, dans le contexte littéraire avec lequel il entend bientôt se confronter. Cette lucidité se reflète dans la production poétique contemporaine et postérieure aux lettres : le 15 août 1871 Rimbaud s'adresse en effet à Théodore de Banville, auquel il avait envoyé trois poèmes le 24 mai de l'année précédente, en présentant le produit de sa nouvelle poétique dans le poème *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*. Dans sa lettre à Banville, Rimbaud insiste sur le décalage entre les deux moments de sa production : « L'an passé je n'avais que dix-sept ans ! Ai-je progressé ? » (*OC*, p. 362). La production poétique de 1871 est donc la démonstration de ce progrès poétique.

Le développement poétique touche aussi la question lyrique, qui est évoquée de manière particulière dans le passage de la lettre du 13 mai à Izambard qui oppose « poésie subjective » et « poésie objective ». Le poète refuse en effet une certaine manière de poésie lyrique, participant lui aussi de la « mise en crise [...], depuis le début des années 1850, d'un lyrisme essentiellement autobiographique où le sujet se racontait ou se confessait plutôt que de s'explorer¹ ». Cette réaction à la poésie trop personnelle explique peut-être la volonté de Rimbaud de se défaire de certains poèmes de la sélection confiée à Demeny, parmi lesquelles figurent *Sensation* et *Ma Bohème*. Dans la lettre du 10 juin 1871, le poète écrit

« J'ai trois prières à vous adresser brûlez, je le veux, et je crois que vous respecterez ma volonté comme celle d'un mort, brûlez tous les vers que je fus assez sot pour vous donner lors de mon séjour à Douai » (*OC*, p. 353).

Rimbaud, à peine un an après avoir écrit ces poèmes, y apercevait peut-être le même risque de lyrisme autoréférentiel qu'il reprochait en particulier à la poésie d'Izambard et de Musset, et plus en général aux poètes romantiques. La configuration sujet-nature de *Sensation* relève encore en effet d'une conception essentiellement lamartinienne. Il entendait donc se démarquer de cette tendance lyrique, probablement en prévision de sa première apparition officielle dans

1. Steve Murphy, « Logiques du "Bateau ivre" », *Littératures*, n° 54, 2006, p. 40.

le monde littéraire parisien. Il est intéressant d'observer dans les poèmes de 1871 les premières opérations du poète-voyant qui vont dans le sens d'un anti-lyrisme : l'extériorisation de l'expérience subjective dans le cas des *Poètes de sept ans* et l'élargissement de la perspective subjective par le « dérèglement de tous les sens » dans le cas du *Bateau ivre*.

4.1 *Les Poètes de sept ans*

Et la Mère, fermant le livre du devoir,
S'en allait satisfaite et très fière sans voir,
Dans les yeux bleus et sous le front plein d'éminences,
L'âme de son enfant livrée aux répugnances.

5 Tout le jour il suait d'obéissance ; très
Intelligent ; pourtant des tics noirs, quelques traits,
Semblaient prouver en lui d'âcres hypocrisies.
Dans l'ombre des couloirs aux tentures moisis,
En passant il tirait la langue, les deux poings

10 À l'aine, et dans ses yeux fermés voyait des points.
Une porte s'ouvrait sur le soir ; à la lampe
On le voyait, là-haut, qui râlait sur la rampe,
Sous un golfe de jour pendant du toit. L'été
Surtout, vaincu, stupide, il était entêté

15 À se renfermer dans la fraîcheur des latrines :
Il pensait là, tranquille et livrant ses narines.
Quand, lavé des odeurs du jour, le jardinet
Derrière la maison, en hiver, s'illunait,
Gisant au pied d'un mur, enterré dans la marne

20 Et pour des visions écrasant son œil darne,
Il écoutait grouiller les galeux espaliers.
Pitié ! Ces enfants seuls étaient ses familiers
Qui, chétifs, fronts nus, œil déteignant sur la joue,
Cachant de maigres doigts jaunes et noirs de boue,

25 Sous des habits puant la foire et tout vieillots,
Conversaient avec la douceur des idiots !
Et si, l'ayant surpris à des pitiés immondes,
Sa mère s'effrayait ; les tendresses profondes,
De l'enfant se jetaient sur cet étonnement.

30 C'était bon. Elle avait le bleu regard, — qui ment !

À sept ans, il faisait des romans, sur la vie

Du grand désert, où luit la Liberté ravie,
 Forêts, soleils, rios, savanes ! — Il s'aidait
 De journaux illustrés où, rouge, il regardait
 35 Des Espagnoles rire et des Italiennes.
 Quand venait, l'œil brun, folle, en robes d'indiennes,
 — Huit ans, — la fille des ouvriers d'à côté,
 La petite brutale, et qu'elle avait sauté,
 Dans un coin, sur son dos, en secouant ses tresses,
 40 Et qu'il était sous elle, il lui mordait les fesses,
 Car elle ne portait jamais de pantalons ;
 — Et, par elle meurtri des poings et des talons
 Rempportait les saveurs de sa peau dans sa chambre,

 Il craignait les blafards dimanches de décembre,
 45 Où, pommadé, sur un guéridon d'acajou,
 Il lisait une Bible à la tranche vert-chou ;
 Des rêves l'oppressaient chaque nuit dans l'alcôve.
 Il n'aimait pas Dieu ; mais les hommes, qu'au soir fauve,
 Noirs, en blouse, il voyait rentrer dans le faubourg
 50 Où les crieurs, en trois roulements de tambour
 Font autour des édits rire et gronder les foules.
 — Il rêvait la prairie amoureuse, où des houles
 Lumineuses, parfums sains, pubescence d'or,
 Font leur remuement calme et prennent leur essor !

 55 Et comme il savourait surtout les sombres choses,
 Quand, dans la chambre nue aux persiennes closes,
 Haute et bleue, âcrement prise d'humidité,
 Il lisait son roman sans cesse médité,
 Plein de lourds ciels ocreux et de forêts noyées,
 60 De fleurs de chair aux bois sidéraux déployées,
 Vertige, écroulements, déroutés et pitié !
 — Tandis que se faisait la rumeur du quartier,
 En bas, — seul, et couché sur des pièces de toile
 Écrue, et pressant violemment la voile ! (OC, p. 125)

Ce poème, daté par Rimbaud du 26 mai 1871 et joint à la lettre à Paul Demeny du 10 juin de la même année, a pour objet l'expérience du poète, comme *Sensation* et *Ma Bohème*. De plus, par rapport aux deux poèmes de 1870, il est possible d'identifier dans le texte des références précises à des expériences vécues par Rimbaud : le « poète de sept ans » passe son

enfance à la campagne, entre l’oppression maternelle et une vie solitaire consacrée à l’observation, aux lectures et à l’imagination.

Or, le thème de l’enfance apparaît fréquemment dans la poésie de Rimbaud. Cecil Arthur Hackett, qui a consacré son livre *Rimbaud l’enfant* à l’étude de cette question, observe à juste titre que « par l’âge, Rimbaud était un enfant lorsqu’il écrivit ses premiers poèmes ; il était presque un enfant encore lorsqu’il cessa d’écrire¹ ». Toute l’œuvre de l’auteur ressent donc du dialogue entre la vie adulte, qui vient de commencer avec la vocation poétique, et l’expérience de l’enfance, qui ne s’est peut-être pas encore terminée. La mémoire du passé est pour Rimbaud le lieu d’une nostalgie et en même temps d’une inspiration, en ce que l’auteur cherche toujours à récupérer dans la poésie le regard de l’enfant et à réélaborer les souvenirs de l’enfance. Le principe synthétique de la poésie du voyant, qui tente de réconcilier les extrêmes dans la « poésie objective », est en réalité « la disposition naturelle à l’enfant, qui anime et personnifie les abstractions, qui construit son univers uniquement avec du concret² ». Ainsi, l’« alchimie du verbe » et le travail poétique « long, immense et raisonné » empruntent leur méthode à la pensée enfantine : « c’est par la magie du Verbe que le poète-enfant tente de s’arracher à sa nostalgie³ ». De même, le projet utopique du « voyant » aspire au fond à l’harmonie d’un passé primitif, plutôt que d’un avenir : plus précisément, Rimbaud prétend reconstruire ce monde perdu – en d’autres termes, « changer la vie » et « réinventer l’amour » – au moyen de la poésie. C’est pourquoi « Rimbaud fait de la perception du monde par l’enfant une des ressources premières de sa poésie⁴ ».

Bien que le récit de l’enfance des *Poètes de sept ans* présente des indices autobiographiques, le poète est désigné à la troisième personne (« son enfant », v. 4 ; « il suait d’obéissance », v. 5). L’expérience du « poète de sept ans » est donc présentée par une perspective extérieure : le poète n’est plus un « je », mais un « il ». Benveniste remarque un aspect intéressant à l’égard du pronom de la troisième personne :

« Il y a des énoncés de discours, qui en dépit de leur nature individuelle, échappent à la condition de personne, c’est-à-dire renvoient non à eux-mêmes, mais à une situation “objective”. C’est le domaine de ce qu’on appelle la « troisième personne⁵ » (p. 255)

1. Cecil Arthur Hackett, *Rimbaud l’enfant*, Paris, José Corti, 1948, p. 55.

2. *Ibid.*, p. 148.

3. *Ibid.*, p. 147.

4. Yoshikazu Nakaji, « Enfant, artiste, génie. Autoportraits du poète dans les Illuminations », *Revue d’Histoire littéraire de la France*, n° 1, 2022, p. 51.

5. Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 255.

Tandis que le « je » est à chaque fois redéfini par son contexte discursif, la troisième personne indique un objet réel qui peut être connu objectivement. Le poète vise de cette manière à avoir un regard impartial devant sa propre expérience.

Non seulement le poète s'extériorise par la personne verbale, mais il prend aussi ses distances du récit par le temps verbal. Les événements sont narrés à l'imparfait, qui situe les événements dans le passé. L'aspect duratif exprime le caractère habituel et répétitif de certaines actions (« Tout le jour il suait d'obéissance », v. 5), et contribue à mêler les plans temporels. Les indications de temps n'aident pas en effet à ordonner les différents moments de manière chronologique, et la narration semble tantôt gagner en vitesse, tantôt ralentir : « Tout le jour » (v. 4), « le soir » (v. 11), « L'été » (v. 13), « en hiver » (v. 18), « les [...] dimanches de décembre » (v. 44), « chaque nuit » (v. 47). La seule information temporelle significative apparaît dans le titre et au vers 31 (« À sept ans »), reconduisant les saisons et les moments du jour à une période spécifique de l'enfance. Le récit ne vise donc pas à reconstruire fidèlement des événements du passé, mais plutôt à donner un aperçu d'une époque spécifique de l'enfance du poète.

En dépit de la distanciation et de la généralisation opérées par la forme du récit, l'expérience de cet « il » est présentée d'une manière tellement personnelle qu'elle semble vécue par le narrateur. La perspective de ce dernier arrive à une telle profondeur dans le vécu et dans la conscience du « poète de sept ans » qu'il semble y participer : « dans se ses yeux fermés [il] voyait des points » (v. 10), « Des rêves l'opressaient chaque nuit » (v. 47), « Il n'aimait pas Dieu ; mais les hommes » (v. 48), « Il rêvait la prairie amoureuse » (v. 52). Ainsi, le narrateur semble raconter sa propre vie.

Dans cet aperçu de vie enfantine, Rimbaud distingue clairement deux plans, qui s'alternent continuellement au long du poème : le rapport, souvent subi, avec la dimension sociale – la mère, les devoirs, les « galeux espaliers » (v. 21), la « petite brutale » (v. 38), la lecture de la Bible – et la solitude sans cesse recherchée. Même dans le premier cas, l'enfant reste toujours fondamentalement distant et détaché du reste du monde, en position d'observateur critique, comme devant les enfants « idiots » (v. 26), pour lesquels il n'éprouve que de la « pitié » (v. 22). Même quand il entre en contact avec la « fille des ouvriers d'à côté » (v. 37), celui-ci reste au niveau physique : « son dos », « ses tresses » (v. 39), « les fesses » (v. 40), « des poings et des talons » (v. 42), « sa peau » (v. 43). Toute relation manque donc d'une vraie rencontre, et l'enfant-poète se renferme dans sa solitude. Il la trouve dans des lieux spécifiques, « Dans l'ombre des couloirs » (v. 8), « dans la fraîcheur des latrines » (v. 15), « Derrière la maison » (v. 18). L'espace privilégié de cette solitude est pourtant sa chambre, la

« chambre nue aux persiennes closes » (v. 56), « un lieu abstrait, entre ciel et terre, dedans et dehors. Abstrait : “nu”. Cette nudité est essentielle, nécessaire. [...] Elle peut être le lieu de l'absolue solitude, c'est-à-dire de la possibilité toute pure¹ ». En effet, l'isolement est l'occasion d'un départ de la réalité présente vers un ailleurs mental et imaginé. L'enfant crée des conditions qui ouvrent l'expérience sensible à la vision, par exemple par des gestes physiques : « dans ses yeux fermés [il] voyait des points » (v. 10) ; « pour des visions écrasant son œil darne » (v. 20). De cette manière, il fait tomber un monde dans l'obscurité (« l'ombre des couloirs », v. 8 ; « le soir », v. 11 ; « les sombres choses », v. 55 ; « la chambre [...] aux persiennes closes », v. 56) pour en ouvrir des autres (« Forêts, soleils, rios, savanes ! », v. 33 ; « la prairie amoureuse, où des houles / Lumineuses, parfums sains, pubescence d'or », v. 52-53 ; « lourds ciels ocreux et [...] forêts noyées, / De fleurs de chair aux bois sidéraux déployées, / Vertige, écroulements, déroutés et pitié ! », v. 59-61). Par ces gestes solitaires, l'enfant apprend à créer et à cultiver ces images. Le « dérèglement de tous les sens » annoncé dans les lettres du voyant « a commencé dans le but escompté de voir, moyennant l'écrasement de l'œil, autre chose que le réel, de voir un nouveau réel, mais, comme le premier, fait de lignes, de couleurs, d'images, ce qu'on appelle des visions² ». En effet, la fugue visionnaire part toujours du réel physique des gestes, des lieux sombres, des lectures (« Il s'aidait / De journaux illustrés », v. 33-34 ; « Il lisait son roman sans cesse médité » v. 58). Comme le poète de *Sensation*, l'enfant de sept ans est en train de découvrir que, « si l'on veut modifier ce qui est, et soi-même d'abord, il faut prendre appui sur quelque chose d'autre que la parole, sur un élément du réel³ ». La réalité de l'enfance s'avère apte au développement de la vision, grâce à la prédisposition de la pensée enfantine à empiéter sur l'imaginaire. L'exceptionnalité de l'expérience du poète est toujours celle de *Ma Bohème*, où la poésie envahit le monde sensible. Cette intrusion arrive d'une manière similaire, au niveau du langage poétique, par l'association de l'élément réel à des termes inusuels : « prairie amoureuse », « parfums sains, pubescence d'or » (v. 52-53), « fleurs de chairs aux bois sidéraux » (v. 60). Ainsi, par le moyen de la vision, enraciné dans le monde enfantin et exprimé par le langage poétique, « L'enfant circule d'un lieu à un autre, les fait communiquer. Il expérimente ces branchements, ces transferts d'énergie, ces transmutations⁴ ». Alors que le poète retrace ses premiers essais de vision au moment de l'enfance, il trouve à présent, dans l'adolescence, la parole pour les rendre présentes :

1. Jean-Marie Gleize, *Arthur Rimbaud*, Paris, Hachette, 1993, p. 30.

2. Émilie Noulet, *Le premier visage de Rimbaud. Huit poèmes de jeunesse*, Bruxelles, Palais des Académies, 1953, p. 102.

3. Yves Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même*, Paris, Seuil, 1961, p. 31.

4. Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 29.

« Là, dans l'alliance des vertus d'un âge créateur et celle d'un âge de l'expression, qui, en fait, ne coïncident jamais, réside la recherche et la tâche de Rimbaud. [...] C'est bien dans cette synchronisation forcée et volontaire que Rimbaud vit la possibilité du renouvellement de la poésie et sa propre originalité. La théorie du Voyant n'est pas autre chose [...] : l'exploitation de l'état poétique de l'enfance par des moyens poétiques tout à fait maîtrisés¹ ».

Tout au long du poème, ce mouvement synergique croît progressivement, au fur et à mesure que les contacts avec le monde réel cèdent la place aux élans de l'imagination au vers 33, puis aux vers 52-54. Enfin, les visions culminent dans les derniers vers du poème, quand l'enfant s'enferme dans sa chambre. Il souligne cette condition de solitude par la ponctuation : « – seul, », v. 63. Cet envol final, sous le signe de la rime entre « toile » et « voile » (v. 63-64), semble annoncer en particulier *Le Bateau Ivre*, et plus en général l'élan poétique du voyant.

Les Poètes de sept ans s'avère être un poème à la fois profondément subjectif et visant à l'universalisation. Il ne s'agit pas seulement de mémoires d'enfance, mais plutôt de leur réélaboration dans un ensemble homogène et circulaire, presque atemporel, qui prétend restituer le sens profond d'une telle expérience : « Tout son effort consiste à prolonger ce temps d'enfance, absolu et génial, ce temps de la création quand elle est continue et naturelle² ». Cet effort d'objectivité et d'universalisation est marqué par le titre du poème, qui étend l'expérience de l'individu à une catégorie, celle des poètes-enfants.

4.2 *Le Bateau ivre*

Comme je descendais des Fleuves impassibles,
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs :
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles,
4 Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

J'étais insoucieux de tous les équipages,
Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.
Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages,
8 Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.

1. Émilie Noulet, *op. cit.*, p. 100.

2. Émilie Noulet, *op. cit.*, p. 100.

Dans les clapotements furieux des marées,
Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants,
Je courus ! Et les Péninsules démarrées
12 N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants.

La tempête a béni mes éveils maritimes.
Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots
Qu'on appelle rouleurs éternels de victimes,
16 Dix nuits, sans regretter l'œil niais des falots !

Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sûres,
L'eau verte pénétra ma coque de sapin
Et des taches de vins bleus et des vomissures
20 Me lava, dispersant gouvernail et grappin.

Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,
Dévorant les azurs verts ; où, flottaison blême
24 Et ravie, un noyé pensif parfois descend ;

Où, teignant tout à coup les bleuités, délires
Et rythmes lents sous les rutillements du jour,
Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres,
28 Fermentent les rousseurs amères de l'amour !

Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes
Et les ressacs et les courants : je sais le soir,
L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,
32 Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir !

J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques,
Illuminant de longs figements violets,
Pareils à des acteurs de drames très antiques
36 Les flots roulant au loin leurs frissons de volets !

J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies,
Baisers montant aux yeux des mers avec lenteurs,
La circulation des sèves inouïes,
40 Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs !

J'ai suivi, des mois pleins, pareille aux vacheries
Hystériques, la houle à l'assaut des récifs,
Sans songer que les pieds lumineux des Maries
44 Pussent forcer le mufler aux Océans poussifs !

J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides
 Mêlant aux fleurs des yeux de panthères à peaux
 D'hommes ! Des arcs-en-ciel tendus comme des brides
 48 Sous l'horizon des mers, à de glauques troupeaux !

J'ai vu fermenter les marais énormes, nasses
 Où pourrit dans les joncs tout un Léviathan !
 Des écroulements d'eaux au milieu des bonaces,
 52 Et les lointains vers les gouffres cataractant !

Glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, cieux de braises !
 Échouages hideux au fond des golfes bruns
 Où les serpents géants dévorés des punaises
 56 Choient, des arbres tordus, avec de noirs parfums !

J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades
 Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants.
 – Des écumes de fleurs ont bercé mes dérades
 60 Et d'ineffables vents m'ont ailé par instants.

Parfois, martyr lassé des pôles et des zones,
 La mer dont le sanglot faisait mon roulis doux
 Montait vers moi ses fleurs d'ombre aux ventouses jaunes
 64 Et je restais, ainsi qu'une femme à genoux...

Presque île, ballottant sur mes bords les querelles
 Et les fientes d'oiseaux clabaudeurs aux yeux blonds.
 Et je voguais, lorsqu'à travers mes liens frêles
 68 Des noyés descendaient dormir, à reculons !

Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses,
 Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau,
 Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses
 72 N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau ;

Libre, fumant, monté de brumes violettes,
 Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur
 Qui porte, confiture exquise aux bons poètes,
 76 Des lichens de soleil et des morves d'azur ;

Qui courais, taché de lunules électriques,
 Planche folle, escorté des hippocampes noirs,
 Quand les juillets faisaient crouler à coups de triques
 80 Les cieux ultramarins aux ardents entonnoirs ;

Moi qui tremblais, sentant geindre à cinquante lieues
 Le rut des Béhémots et les Maelstroms épais,
 Fileur éternel des immobilités bleues,
 84 Je regrette l'Europe aux anciens parapets !

J'ai vu des archipels sidéraux ! et des îles
 Dont les cieux délirants sont ouverts au vogueur :
 – Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles,
 88 Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur ? –

Mais, vrai, j'ai trop pleuré ! Les Aubes sont navrantes.
 Toute lune est atroce et tout soleil amer :
 L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes.
 92 Ô que ma quille éclate ! Ô que j'aille à la mer !

Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache
 Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
 Un enfant accroupi plein de tristesse, lâche
 96 Un bateau frêle comme un papillon de mai.

Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,
 Enlever leur sillage aux porteurs de cotons,
 Ni traverser l'orgueil des drapeaux et des flammes,
 100 Ni nager sous les yeux horribles des pontons. (*OC*, p. 162)

Le Bateau ivre, écrit probablement vers la fin de l'été de 1871, constitue une des premières épreuves importantes du sujet-voyant. Si l'on accepte le témoignage de Delahaye, on peut dire que le poète était conscient du tournant de sa poésie, et qu'il jugeait ce poème une nouveauté dans sa production. Rimbaud aurait en effet montré le texte à son ami dans la période précédant son départ pour la capitale, en lui disant : « J'ai fait cela pour me présenter aux gens de Paris¹ ». De plus, après la volonté d'éliminer certains de ses poèmes de 1870, *Le Bateau ivre*

1. Ernest Delahaye, *Delahaye témoin de Rimbaud*, éd. Frederic Eigeldinger et André Gendre, Neuchâtel, À la Baconnière, 1974, p. 29 : cité dans André Guyaux (éd.), *op. cit.*, p. 868.

représenterait l'inauguration d'une nouvelle poétique, dont les lettres du voyant seraient la présentation.

4.2.1 La nature du « je »

La nouveauté de ce poème concerne en bonne partie la nature du « je » lyrique, qui constitue en ce cas un élément fondamental de la construction poétique. En effet, tout le poème dépend de la première personne énonciative (« Comme je descendais des Fleuves impassibles », v. 1) : « l'unité du poème tient à l'instance énonciative, celle d'un Moi autour de qui s'ordonne la totalité du poème, le pronom de la première personne envahit tout l'espace du poème en une effusion lyrique impérieuse¹ ». L'identité de ce « je » est intéressante : comme l'annonce le titre du poème, le « je » appartient à un objet inanimé, à savoir un bateau. Le lien analogique entre le « je » et l'objet n'est pas pourtant tout de suite explicité, ni par la similitude « je suis comme un bateau » – qui aurait fait écho à « le Poète est semblable au prince des nuées » dans *L'albatros* de Baudelaire –, ni par la métaphore (« je suis un bateau »). L'énonciateur correspond déjà au bateau : « Rimbaud habite l'objet ; le bateau [...] c'est son corps depuis le début² ». L'incipit *in medias res* (« Comme je descendais des Fleuves impassibles », v. 1) scelle cette union, en excluant la possibilité d'identifier le sujet avant que son action commence. L'aveu de l'identité entre le « je » et le bateau n'arrive que tard dans le poème, au vers 69 : « Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses ».

Le rôle d'énonciateur suggère le caractère métaphorique du bateau : il montre en effet des signes d'humanisation qu'il maintient tout au long du poème. Le bateau a par exemple des sentiments humains (« j'étais insoucieux », v. 5 ; « Je regrette » v. 84 ; « je désire », v. 93), une certaine volonté (« je voulais », v. 8 ; « j'aurais voulu montrer », v. 57) ; il parle de son corps comme un corps humain (« sourd », v. 10 ; « Moi qui tremblais », v. 81 ; « j'ai trop pleuré », v. 89), et son mouvement relève d'actions qui ne sont pas propres à un bateau : « Je courus » (v. 11), « j'ai dansé » (v. 14). Enfin, tout le poème surgit du sens de la vue. Ainsi, « la réification est suivie d'une personnification³ ».

Le bateau, pourvu d'un corps, a donc l'aspect d'une allégorie. Pourtant, puisque le « je » lyrique s'exprime directement à l'intérieur de la figure du bateau, il est compliqué de recomposer le contenu de cette allégorie supposée. Le sens allégorique est indiqué plutôt par la mer : « je me suis baigné dans le Poème / De la mer », v. 21. L'absence de toute référence

1. Pierre Laforgue, « Errances du “Bateau Ivre” », *Parade sauvage*, n° 29, 2018, p. 58.

2. Cecil Arthur Hackett, *Autour de Rimbaud*, Paris, Klincksieck, 1967, p. 22.

3. Marie-Paule Berranger, *12 poèmes de Rimbaud analysés et commentés*, Paris, Marabout, 1993, p. 118.

métapoétique à l'acte créatif, à la différence des trois poèmes analysés précédemment, nous empêche d'y identifier avec certitude la figure du poète. Il est tout au plus possible de considérer cet acte d'énonciation comme l'expression lyrique d'une conscience. De toute façon, le sujet-bateau est construit de manière à échapper à de pareilles définitions : il élude toute présentation et il parle de lui-même à la fois comme le moyen de transport qu'il est et comme un être avec des capacités humaines. On remarque même des éléments contradictoires à l'intérieur du système : David Ducoffre¹ montre dans son analyse que le bateau est construit sur la base de différents véhicules de transport maritime. Le sujet-bateau suit ainsi, le long du poème, une « logique de métamorphoses oniriques² » qui le rendent un être aux contours flous. Le bateau ne constitue donc pas une allégorie intègre, dont chaque trait serait porteur d'un sens second. Il a plutôt l'aspect d'une entité inconnue, qui veut demeurer inconnue.

4.2.2 *L'ivresse du bateau*

L'adjectif « ivre » du titre définit peut-être la nature fluide et indéfinissable de ce bateau. Celui-ci semble en effet victime d'une sorte d'ivresse, qui se manifeste d'abord par la libération de toute contrainte. Le début du voyage correspond en effet à l'abandon de l'équipage : « Je ne me sentis plus guidé par les haleurs » (v. 2). La libération est violente et absolue : « Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles, / Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs » (v. 3-4), et le bateau est « insoucieux de tous les équipages » (v. 5). Il s'agit d'un dégagement de tout obstacle nécessaire, qui empêche la libre course du navire. Cette liberté se manifeste dans le poème par la disparition des coordonnées réelles de l'espace et du temps. En effet, le contexte spatio-temporel n'est jamais clairement défini : les indications de temps n'aident pas à reconstruire une chronologie, ni à situer le bateau à une époque précise (« l'autre hiver », v. 10 ; « Dix nuits », v. 16 ; « dès lors », v. 21 ; « quelquefois », v. 32 ; « des mois pleins », v. 41 ; « Parfois », v. 61). De même, les références géographiques ne s'inscrivent pas dans un itinéraire, étant tantôt apparemment allégoriques (« des Fleuves », v. 1 ; « la Mer », v. 22 ; « Océans », v. 44 ; « Florides », v. 15), le plus souvent évasives (« Glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, cieux de braises ! », v. 53). Ainsi, le bateau se débarrasse des catégories du monde réel, et il semble être partout en même temps³.

1. David Ducoffre, « Trajectoire du *Bateau ivre* », *Parade sauvage*, n° 21, novembre 2006, pp. 28-65.

2. Steve Murphy, art. cit., p. 73.

3. Pour une étude plus approfondie de cette question, je renvoie à l'article de David Ducoffre susmentionné.

4.2.3 *La totalité de la vision*

En définitive, ni le signifiant du bateau ni ses signifiés possibles sont facilement discernables, et le poète ne se préoccupe pas de donner une clef de lecture au lecteur. L'attention est ainsi naturellement détournée de la nature du sujet lyrique vers son action. D'ailleurs, le poème est finalement relié par deux actions principales, liées à la subjectivité : le mouvement et la vue. La plupart des verbes qui suivent le pronom « je » expriment ces deux actes. En particulier, les sept premières strophes décrivent la mise en mouvement du bateau (« je descendais », v. 1 ; « Je courus ! », v. 11 ; « j'ai dansé » ; v. 14) alors que les strophes de 8 à 13 introduisent plutôt des images liées à la vue et d'autres verbes exprimant indirectement le même acte (« J'ai vu », v. 32, 33, 49 ; « Je sais », v. 29 ; « j'ai rêvé », v. 37). La subjectivité du bateau se réduit en définitive au contact, physique ou visible, avec la réalité externe. Jacques Plessen reconnaît dans la marche du bateau un acte d'appropriation du paysage, qui vise à « augmenter son être¹ » : le sujet est défini par ce mouvement vers l'extérieur, et le poème entier est raccordé par ce point de vue en mouvement, qui exploite les possibilités de sa liberté « ivre » pour dépasser les limites physiques de sa vue.

La découverte du nouveau, qui passe par la vision, est en effet le but du voyage. Il n'est pas question, pour le sujet « ivre », de rejoindre un lieu précis, mais plutôt de recueillir toutes les images possibles de ses traversées. Ainsi, le poème est moins guidé par une narration que par un défilé d'instantanées, un « catalogue d'émerveillements² ». La partie centrale du poème montre de manière particulière ce procédé : les signes grammaticaux de la subjectivité se rarifient, entre les strophes 8 et 13, pour céder la place aux objets de la vision. De l'anaphore du pronom « je » découlent une série d'images pures, détachées les unes des autres et en même temps liées par des éléments fluides, aquatiques et lumineux, appartenant à l'expérience de la mer : « Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes / Et les ressacs et les courants » (v. 29-30). Les visions se succèdent à un rythme soutenu, jusqu'au climax de la strophe 14, où la subjectivité disparaît au profit de ce qui se trouve en dehors. Cette exaltation de l'objet montre que « le Moi qui apparaît est le sujet des visions qu'il rapporte, il n'existe que dans sa confrontation avec elles³ ».

C'est pourquoi la question de la volonté du bateau s'impose : bien qu'au début du poème il semble se libérer de toute contrainte, le navire tombe en partie au pouvoir des éléments. Souvent, « La volonté du bateau n'est [...] pour rien dans ce déclenchement de la vision : c'est

1. Jacques Plessen, *op. cit.*, p. 69.

2. Pierre Brunel, *Rimbaud : projets et réalisations*, Paris, Champion, 1983, p. 109.

3. Pierre Laforgue, art. cit., p. 66.

que la « réalité » extérieure exauce, comme providentiellement, ses vœux¹ ». Même dans l'affirmation initiale de cette volonté, celle-ci est toujours médiée par la nature : « Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais » (v. 8) ; « La tempête a béni mes éveils maritimes » (v. 13). De même, le poème insiste plusieurs fois sur le caractère passif de l'action du bateau (« Jeté par l'ouragan dans l'éther », v. 70 ; « escorté des hippocampes noirs », v. 78), au point que souvent les éléments naturels deviennent les sujets des actions : « – Des écumes de fleurs ont bercé mes dérades / Et d'ineffables vents m'ont ailé par instants. » (v. 59-60). Le bateau est ainsi autant sujet volontaire du voyage que victime de la mer : « La mer [...] / Montait vers moi ses fleurs d'ombre aux ventouses jaunes / Et je restais, ainsi qu'une femme à genoux... » (v. 62-64). Les objets des visions se trouvent ainsi presque indépendants, libérés de la même subjectivité qui les a, d'une certaine façon, engendrés.

4.2.4 La dispersion du « je »

Le résultat de cette disparition du bateau derrière l'objet de ses visions est l'abandon de son point de vue univoque. Le flux désordonné de visions vraies et imaginaires donne l'impression de vivre tout l'espace en même temps, une pluralité de vies parmi lesquelles il est impossible de distinguer celle du bateau des autres. La mer est le symbole de toutes ces possibilités, la synthèse et le moyen de toutes les expériences. Toutes les visions s'appuient d'abord sur l'expérience concrète de la mer, avec laquelle le bateau entre en contact physique : « Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots » (v. 14), « Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sures / L'eau verte pénétra ma coque de sapin » (v. 18). De plus, le sujet relate des détails d'expériences particulières : il parle de « Peaux Rouges » (v. 3), il se définit « Porteur de blés flamands ou de coton anglais » (v. 6), il nomme le « Monitor » (v. 71), un type de navire utilisé aux États-Unis durant la Guerre de Sécession, les « Hanses » (v. 71), des associations professionnelles entre marchands au Moyen Âge, et les mortels tourbillons d'eau des mers nordiques (« Maelstroms », v. 82). De cette manière, son voyage maritime s'enrichit d'expériences précises, mais toujours éphémères : Rimbaud suit un « impressionnisme, toujours subjectif, dans l'obligation de communiquer une sensation franche, mais individuelle² ».

En même temps, puisque ce réel est diffracté en différents lieux et époques, la subjectivité même est, dans un certain sens, multipliée. Il en résulte un processus d'abstraction, de

1. Steve Murphy, art. cit., p. 54

2. Émilie Noulet, *op. cit.*, p. 281.

détachement de cette perspective univoque, qui passe non seulement par la nature mobile du bateau mais aussi par des stratégies linguistiques. Rimbaud ne conçoit pas le rapport entre concret et abstrait comme Baudelaire, qui fige les deux mondes dans un système polarisé dont il dévoile les lois. Pour Rimbaud, l'abstraction de la dimension physique advient au niveau même du concret, grâce au pouvoir transformatif des mots. Celui-ci s'accomplit par exemple par le rapprochement entre la réalité triviale et la dimension onirique, représenté d'abord par la « contradiction majeure entre la nature commerciale de ce bateau et son aspiration ultra-poétique à un au-delà du réel¹ ». Pour réunir ces deux mondes, Rimbaud travaille surtout sur le pouvoir évocateur des mots : il

« choisit de confier à l'image et à ses ressources visuelles le bénéfice d'une ivresse momentanée – l'avantage d'une compensation symbolique. Car c'est d'abord de mots – et derrière eux, de visions neuves, fascinantes et contagieuses – que se constitue la griserie poétique dont ce poème se veut être, dès son titre, la promesse² ».

Ainsi, Rimbaud représente le monde par des mots qui en évoquent les extrêmes selon une logique horizontale (« horizon », v. 48), verticale (« gouffres », v. 52 ; « cieux ultramarins », v. 80 ; « ardent entonnoirs », v. 80), et géographique (« glaciers », v. 53 ; « pôles », v. 61). De plus, la grande majorité des substantifs des descriptions sont au pluriel : il en résulte une expansion spatiale qui ouvre la perspective du bateau. Inversement, la fusion avec la nature est telle qu'elle devient un ensemble de forces élémentaires : « L'eau verte » (v. 18), « neiges éblouies » (v. 37), « cieux de braises » (v. 53), « vents » (v. 60), « ouragan » (v. 70), « flammes » (v. 99). De cette manière, la subjectivité poétique occupe tout l'espace, du général au particulier, en dépassant les possibilités humaines (« Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir ! » v. 32). En effet, la portée du bateau ne se limite pas à des lieux inaccessibles du réel : le sujet lyrique accède par exemple à la dimension mythique (« Léviathan », v. 50 ; « Behemots », v. 82). De plus, le poète introduit l'expérience du nouveau et de l'inconnu en exploitant toutes les ressources verbales, des néologismes (« flots nacreux », v. 53 ; « dérades », v. 59) aux rapprochements inédits du point de vue lexical (« neiges éblouies », v. 37 ; « sèves inouïes », v. 39 ; « vacheries / Hystériques », v. 41-42 ; « glauques troupeaux », v. 48 ; « archipels sidéraux », v. 85). Grâce à ces stratégies lexicales, les visions relèvent d'un monde en même temps réel

1. Pierre Laforgue, *art. cit.*, p. 63.

2. Henri Scepi, « Apostille au Bateau Ivre », *Parade sauvage*, n° 32, 2021, p. 81.

et imaginaire. Cette dispersion systématique « engage une dimension polyphonique, qui est elle-même la condition d'une énonciation contrastée, médiée ou distanciée¹ ».

4.2.5 *L'aliénation du « je »*

Toutes ces stratégies participent d'« une opération de désenclavement et de désincarcération de la réalité² », qui extrait le sujet lyrique de sa perspective limitée et le projette dans un lieu à la fois réel et imaginaire. Ainsi, le lecteur est contraint à se départir de sa réalité habituelle : « Un bouleversement nous est imposé de toutes les notions qui protégeaient ou suscitaient notre habituelle jouissance artistique. De sorte qu'à suivre Rimbaud, nous perdons le souffle, quoique nous puissions toujours l'entendre³ ». En effet, le sujet lyrique, en échappant à la cohérence de l'allégorie et en s'articulant en points de vue multiples, se retrouve finalement aliénée, esclave de son désir violent de libération :

« le projet ontologique d'appropriation, entrepris par un en-soi voulant orgueilleusement étendre son moi, est voué à l'échec : le moi, mû par une soif illimitée de puissance, est condamné à se perdre dans le monde qu'il veut dominer [...]. Le projet de l'appropriation oscille donc entre ces deux pôles : l'expansion à l'infini du moi et la perte totale du moi dans le monde⁴ ».

Cela explique peut-être l'intrusion d'un sentiment d'incertitude (« Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t'exiles, / [...] o future Vigueur ? », v. 88) et de désillusion (« Les Aubes sont navrantes / Toute lune est atroce et tout soleil amer », v. 89-90). « Il convient ainsi de saisir à la fois le lyrisme apparemment immédiat du narrateur et l'espèce de doute épistémologique auquel le sujet le soumet⁵ ».

4.2.6 *La logique du désordre*

En effet, le chaos cosmique dont rêvait l'enfant de sept ans dans sa chambre devient une réalité vécue dans *Le Bateau ivre*. Ce voyage circulaire, qui est l'union de plusieurs lieux et de plusieurs époques, d'objets réels et inventés, d'expériences presque inexprimables, représente la « conception du regard enfantin : une optique où la frontière entre le réel et l'imaginaire est poreuse, le désir propulsant le rêve⁶ ». L'ivresse du titre indique ce désordre, qui n'est que

1. Henri Scepi, « Apostille au Bateau Ivre », art cit., p. 79.

2. *Ibid.*, p. 88.

3. Émilie Noulet, *op. cit.*, p. 277.

4. Jacques Plessen, *op. cit.*, p. 73.

5. Steve Murphy, art. cit., p. 46.

6. *Ibid.*, p. 78.

l'ordre spécifique de la pensée enfantine. Le bateau tente, par l'union profonde du concret et de l'abstrait et par une projection de soi au-delà des coordonnées habituelles, de suivre la logique de cette pensée, d'en reproduire l'expérience à travers le « *dérèglement de tous les sens* ». Pourtant, cet acte déconstructeur est déjà « long, immense et raisonné » : Rimbaud doit obéir à une logique de méthode et de travail, qui préserve les capacités expressives de la parole. Le poète pressent que la présence du réel et du concret joue un rôle important dans la capacité communicative de sa poésie, puisqu'elle appelle l'expérience personnelle du lecteur. Il est conscient que « la poésie [...] ne peut ne pas prendre en compte le réel, puisque le réel détermine les conditions mêmes de l'énonciation poétique¹ ». La subjectivité est peut-être le moyen principal de ce contrôle : le sujet-bateau ivre résiste finalement aux forces de la dispersion. Il s'agit bien d'une conscience ivre, qui revendique son indépendance comme première condition de son voyage, mais il ne se donne jamais au délire inconscient.

Cette contradiction à l'intérieur de la subjectivité ouvre la voie, à la fin du poème, à un élan plus sentimental. Le sujet lyrique exprime un regret (« Je regrette l'Europe aux anciens parapets ! », v. 84) et s'interroge sur la possibilité d'une énergie renouvelée (« Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t'exiles, / [...] ô future Vigueur ? » (v. 87-88), en invoquant un nouveau départ : « Ô que ma quille éclate ! Ô que j'aille à la mer ! » (v. 92). Le bateau est donc écartelé entre le désir du voyage et l'aveu de son impuissance et de sa contradiction. Ces sentiments conduisent à l'image du « bateau frêle comme un papillon de mai » (v. 96) poussé par l'enfant sur la surface de « la flache / Noire et froide » (v. 93-94). Le sujet lyrique exprime finalement le désir d'une condition opposée à celle du début de son voyage. Le bateau, après avoir cherché la liberté la plus absolue, arrive à désirer la condition d'un objet sans volonté, « frêle comme un papillon de mai » (v. 96).

La subjectivité accomplit donc un parcours progressif dans lequel elle se découvre à contact avec l'inconnu, jusqu'à expérimenter les limites de cette découverte à cause de l'impossibilité de s'annuler complètement dans l'altérité. La dernière strophe est l'expression définitive de cette impuissance : les trois vers finaux ne sont que des propositions secondaires de la phrase « Je ne puis plus » (v. 97), terminant avec la négation du mouvement qui a caractérisé tout le poème : « Ni nager sous les yeux horribles des pontons » (v. 100). Le voyage du bateau se termine donc par le désir d'un retour à une existence simple et sans contradictions, dans l'espace délimité de la « flache » (v. 93).

1. Pierre Laforgue, art. cit., p. 76.

4.3 Le sujet hors de lui-même

Les stratégies d'extériorisation et de dispersion de la subjectivité vont dans le sens d'un anti-lyrisme, puisqu'elles cherchent à dépasser les limites de la connaissance subjective. Le poète-voyant accomplit deux mouvements dans cette optique, qui s'expriment clairement dans les deux poèmes analysés. Le poète-enfant des *Poètes de sept ans* sort de la perspective autobiographique grâce à la troisième personne verbale, qui lui permet d'observer objectivement la dimension de l'enfance. Le bateau se débarrasse des contraintes afin de pouvoir atteindre, par la vision, un ailleurs inconnu. Face à son propos, le bateau est « insoucieux » de toute garantie de sécurité, et il accepte l'abandon comme le Petit-Poucet de *Ma Bohème*. Cette liberté permet au bateau d'accéder à une dimension nouvelle, qui est l'union profonde de réel et de l'imagination, selon la logique du regard enfantin. Bien que le mouvement du sujet et son expression linguistique soient caractérisés par cette ivresse, le bateau est forcé de reconnaître les limites et le caractère précaire de « cette poétique de l'altérité, qui est au fond d'elle-même une poétique de l'altération du sujet au contact de l'inconnu¹ ».

Les premières étapes d'éloignement d'une perspective trop personnelle impliquent donc une sortie de soi et un mouvement d'expansion et de multiplication en direction de l'altérité. Cette dynamique, qui guide le *Bateau Ivre*, est

« l'illustration de sa nouvelle technique littéraire et le récit imagé de sa méthode dont il montre simultanément le fonctionnement, le merveilleux résultat et les limites. D'où le mouvement en boucle, le retour ou l'échec, le retour inévitable à la raison, au contrôle² ».

La désillusion finale du bateau est peut-être le résultat inévitable du rapport contradictoire entre la libération et le contrôle, le délire poétique et les contraintes de la parole, la nécessité d'une expérience vécue, donc subjective, et l'aspiration à une « poésie objective ». Il en résulte « une poétique qui accorde[ra] consciemment une place importante au désordre, tout en subordonnant ce voyage centrifuge à l'armature d'une logique d'ensemble narrative³ ».

1. Pierre Laforgue, art. cit., p. 74.

2. Émilie Noulet, *op. cit.*, p. 274.

3. Steve Murphy, art. cit., p. 85.

CHAPITRE V.

La synthèse de la subjectivité

Les poèmes de 1872 sont caractérisés par une inclination à l'expression intime. Le sujet lyrique y manifeste souvent des sentiments d'impuissance, d'échec et de frustration expressive, non seulement par l'acte d'énonciation directe à la première personne mais plus en général par le ton emphatique du discours et par la profusion des thèmes de l'intériorité. Cette poésie plus intimiste fournit l'occasion de vérifier l'intention du poète-voyant de pénétrer la conscience et la rendre un objet d'analyse (« La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend », *OC*, p. 344). L'analyse de *Mémoire* et de *Honte* s'interrogera donc sur les moyens qui permettraient à Rimbaud d'étudier objectivement les mouvements de la vie intérieure, notamment ceux de la mémoire et du sentiment de la honte.

5.1 *Mémoire*

L'eau claire ; comme le sel des larmes d'enfance,
l'assaut au soleil des blancheurs des corps de femmes ;
la soie, en foule et de lys pur, des oriflammes
4 sous les murs dont quelque pucelle eut la défense ;

l'ébat des anges ; — non... le courant d'or en marche,
meut ses bras, noirs, et lourds, et frais surtout, d'herbe. Elle
sombre, avant le Ciel bleu pour ciel-de-lit, appelle
8 pour rideaux l'ombre de la colline et de l'arche.

2

Eh ! l'humide carreau tend ses bouillons limpides !
L'eau meuble d'or pâle et sans fond les couches prêtes.
Les robes vertes et déteintes des fillettes
12 font les saules, d'où sautent les oiseaux sans brides.

Plus pure qu'un louis, jaune et chaude paupière,
le souci d'eau — ta foi conjugale, ô l'Épouse ! —
au midi prompt, de son terne miroir, jalouse
16 au ciel gris de chaleur la Sphère rose et chère.

3

Madame se tient trop debout dans la prairie
prochaine où neigent les fils du travail ; l'ombrelle
aux doigts ; foulant l'ombelle ; trop fière pour elle
20 des enfants lisant dans la verdure fleurie

leur livre de maroquin rouge ! Hélas, Lui, comme
mille anges blancs qui se séparent sur la route,
s'éloigne par-delà la montagne ! Elle, toute
24 froide, et noire, court ! après le départ de l'homme !

4

Regret des bras épais et jeunes d'herbe pure !
Or des lunes d'avril au cœur du saint lit ! Joie
des chantiers riverains à l'abandon, en proie
28 aux soirs d'août qui faisaient germer ces pourritures !

Qu'elle pleure à présent sous les remparts ! l'haleine
des peupliers d'en haut est pour la seule brise.
Puis, c'est la nappe, sans reflets, sans source, grise :
32 un vieux, dragueur, dans sa barque immobile, peine.

5

Jouet de cet œil d'eau morne, je n'y puis prendre,
ô canot immobile ! oh ! bras trop courts ! ni l'une
ni l'autre fleur : ni la jaune qui m'importune,
36 là ; ni la bleue, amie à l'eau couleur de cendre.

Ah ! la poudre des saules qu'une aile secoue !
Les roses des roseaux dès longtemps dévorées !
Mon canot, toujours fixe ; et sa chaîne tirée
40 au fond de cet œil d'eau sans bords, — à quelle boue ? (OC, p. 234)

Mémoire, écrit sans doute au cours du printemps ou de l'été 1872, constitue essentiellement un mouvement de remémoration, de retour à un moment du passé à travers le souvenir. Pourtant, ce poème n'adhère plus à l'expression de la vie quotidienne comme *Les Poètes de sept ans* : « Rimbaud essaie de descendre vers le fond de sa mémoire, non pas par une remémoration rationnelle mais par une anamnèse à peine distincte de la rêverie¹ ».

Le poème débute par une image, « L'eau claire » (v. 1). Par le biais de la similitude (« comme », v. 1), l'eau est comparée à d'autres objets plus ou moins concrets : « le sel » (v. 1), « l'assaut au soleil » (v. 2), « la soie » (v. 3), « l'ébat des anges » (v. 5). Ces instantanés ont l'aspect d'un flux d'images apparemment disloquées, inconséquentes : en dépit du parallélisme qui les relie, elles suivent apparemment une logique « anti-métaphorique, visant l'effacement momentané d'un état visuel par l'autre, ayant pour effet non de préciser ou d'amplifier, mais de créer des états simultanés² ». Ce caractère hétérogène est renforcé par la nature nominale de la première proposition du poème, qui se limite à présenter la séquence d'images devant les yeux du lecteur. Bien qu'il n'y ait pas d'action verbale, les substantifs de cette proposition évoquent une idée de mouvement (« assaut » v.2 ; « ébat » v. 5), qui justifie en partie la comparaison avec la nature mobile de l'« eau claire » (v. 1).

La proposition initiale est brusquement interrompue par le « — non... » du vers 5 : par « ce geste, comme d'arrachement d'un voile, d'un écran, d'une pellicule opaque, ou comme d'un coup de pied donné au fond pour remonter à la surface³ », la voix lyrique fait irruption pour réélaborer les éléments déjà présentés. Ce détour introduit un changement de dynamique : la suite nominale est écartée en faveur d'un sujet qui accomplit une action (« le courant d'or en marche/ meut ses bras », v. 5-6). Par ce « — non... » (v. 5), le sujet lyrique semble mettre au point l'image de l'« eau claire » (v. 1), qui montre désormais un personnage féminin en action : « Elle / [...] appelle / pour rideaux l'ombre de la colline et de l'arche » (v. 6-8). Cette sorte de rivière-femme continue sa course et son action dans les strophes suivantes : « l'humide carreau tend ses bouillions limpides » (v. 9), « l'eau meuble d'or pale et sans fond les couches prêtes » (v. 10), « le souci d'eau [...] jalouse / la Sphère rose et chère » (v. 16). Parmi les images aquatiques, il est possible de reconnaître des éléments qui relèvent de la lumière (« or », v. 10 ; « louis », « jaune et chaude » v. 13 ; « souci d'eau », v. 14). Ces deux entités, représentées par la rivière et le soleil, interagissent, s'entremêlant et se confondant dans un défilés d'images qui

1. Yoshikazu Nakaji, « Du “bleu” à la “boue” : Rimbaud, poète d'anamnèse », *Parade sauvage*, n° 16, 2000, p. 49.

2. John C. Lapp, « *Mémoire* : art et hallucination chez Rimbaud », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 23, 1971, p. 167.

3. Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 39.

condensent les éléments liquides et lumineux : le « courant d'or » (v. 5), « L'eau meuble d'or pale » (v. 10), le « souci d'eau » (v. 14). Ainsi, le flux d'images est à la fois univoque et intérieurement fragmenté en différentes chaînes sémantiques, qui appartiennent en même temps au monde naturel et au monde humain.

En effet, la chaîne d'images naturelles donne naissance, dans la troisième partie du poème, au souvenir éphémère mais limpide d'une famille. La rivière construit des espaces domestiques (« L'eau meuble d'or pale et sans fond les couches prêtes », v. 10), avant de participer elle-même des métamorphoses qui la rendent « Épouse » (v. 14) et ensuite « Madame » (v. 17). Comme dans la partie précédente, cette figure féminine est opposée à la contrepartie masculine d'un « homme » (v. 24), avec laquelle elle entretient une relation toujours conflictuelle : « Lui [...] / s'éloigne par-delà la montagne ! Elle, toute / froide et noire court ! après le départ de l'homme ! » (v. 21-24). La transformation du paysage est ainsi accomplie : « La force motrice du poème réside dans une humanisation de la nature, dans l'assimilation du changement incessant d'aspect du paysage fluvial au drame familial de la séparation du couple¹ ».

La nature remémorative du poème et l'anecdote du départ de l'homme ont poussé beaucoup de critiques à interpréter le texte à partir des repères biographiques du poète. Pourtant,

« les pronoms avec majuscule situent le drame de la séparation sur un plan quasi mythique et le revêt, à travers la double surimpression de la femme-rivière en « Elle » et de l'homme-soleil en « Lui », d'un caractère abstrait et universel qui dépasse une simple représentation biographique² ».

Le drame du couple concerne donc tout l'univers du poème. En effet, tous les objets animés et inanimés du poème participent de cette crise familiale. En réfléchissant le drame, l'« eau claire » s'obscurcit progressivement au long du poème, comme l'annonçait déjà l'image des « larmes d'enfance » dès le premier vers : « Elle, toute / froide, et noire » (v. 23-24) ; « Puis, c'est la nappe, sans reflets, sans source, grise » (v. 31). Ainsi, l'état de la rivière-femme change parallèlement à la conscience du « je » lyrique, qui se manifeste graduellement. La ponctuation marque d'abord une intensification de la modulation emphatique : « Eh ! l'humide carreau tend ses bouillons limpides ! » (v. 9), « — ta foi conjugale, ô l'Épouse ! — » (v. 14). Ensuite, la modalisation discursive trahit le jugement du « je » : « Madame se tient *trop* début » (v. 17) ; « *trop* fière pour elle » (v. 19)³. La troisième section du poème est presque entièrement

1. Yoshikazu Nakaji, « Du "bleu" à la "boue" : Rimbaud, poète d'anamnèse », art. cit., p. 48.

2. *Ibid.*, p. 52.

3. C'est moi qui souligne.

constituée de phrases exclamatives : « des enfants lisant [...] / leur livre de maroquin rouge ! Hélas, Lui [...] / s'éloigne par-delà la montagne ! » (v. 20-23). Au vers 24, l'emphase est telle qu'un point d'exclamation se place au milieu de la phrase : « Elle [...] / [...] court ! après le départ de l'homme ! » (v. 23-24). Les images de la séparation surgissent ainsi comme des éclairs dans la conscience remémorative du sujet, s'imposant par l'énergie affective des exclamations. La présence lyrique s'impose graduellement, jusqu'à la manifestation sentimentale de la septième strophe : « Regret des bras épais et jeunes d'herbe pure ! » (v. 25) ; « Joie / des chantiers riverains à l'abandon [...] / [...] ! » (v. 26-28) ; « Qu'elle pleure à présent sous les remparts ! », v. 29. Ainsi, « C'est par la mélancolie que la mémoire, la subjectivité et l'individuation s'instaurent, l'intentionnalité [...] devenant une conscience du passé constitutive de la conscience du présent¹ ». Le regret du « je » lyrique est le moyen par lequel le poète actualise le souvenir du passé : la mémoire devient présente dans ce sentiment de nostalgie.

Le sujet lyrique apparaît enfin directement dans les strophes conclusives du poème, où il se manifeste par la première personne : « je n'y puis prendre » (v. 33). Cette proposition principale est liée à une série de négations (« ni l'une / ni l'autre fleur : ni la jaune qui m'importune, / là ; ni la bleue, amie à l'eau couleur de cendre », v. 34-36). Ce sentiment d'impuissance rappelle celui du bateau ivre au terme de sa course. Le sujet lyrique, « jouet de cet œil morne » (v. 33), adopte la forme d'un « canot immobile » (v. 34), un « canot, toujours fixe » (v. 39). Cette immobilité s'oppose aussi au dynamisme violent de la première section du poème, où le « je » était « l'auteur et le jouet de toute cette trajectoire de lumière et d'eau² ». Il s'agit de l'impuissance de se souvenir, de revenir à une réalité perdue dans le passé. L'« immanence de la mémoire [...] cache en fait un fond inaccessible³ », représenté par la chaîne de symboles où « quelque chose se cache, au fur et à mesure que l'on montre⁴ ». Le souvenir constitue ainsi la force motrice du poème, qui prend la forme liquide de l'eau et sa capacité plurimorphe, ainsi que sa limite : l'« eau claire » (v. 1) aux « bouillons limpides » (v. 9), devenue « œil d'eau morne » (v. 33), « eau couleur de cendre » (v. 36), bloque le canot par sa « chaîne » (v. 39).

Les différentes composantes du poème – les éléments naturels, la famille mythique, l'allégorie du canot – sont reliées par sa structure circulaire. L'« eau claire » ouvre le premier

1. Steve Murphy, *op. cit.*, p. 312.

2. Albert Henry, *Contributions à la lecture de Rimbaud*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1998, p. 222.

3. Jean-Luc Steinmetz, « Exercices de Mémoire », *Lectures de Rimbaud, Revue de l'Université de Bruxelles*, n° 1-2, 1982, p. 52.

4. *Ibid.*, p. 56.

vers comme la « boue » (v. 40) clôt le dernier. Ces extrêmes sont les points de départ et d'arrivée du parcours de la rivière, qui s'obscurcit au fur et à mesure que la lumière du jour s'éteint : l'« ébat des anges » (v. 5) représente l'aube comme l'éloignement de l'homme est le coucher du soleil : « Lui, comme / mille anges blancs qui se séparent sur la route, / s'éloignent par-delà de la montagne » (v. 21-23). Ainsi, la chronologie qui était absente dans l'accumulation d'images des deux premières sections du poème est en quelque sorte rétablie au niveau global, dans le déroulement du jour qui est aussi le déroulement de la vie, des « larmes d'enfance » (v. 1) au « vieux, dragueur » (v. 32).

Ainsi, le poème entier s'avère être un flux unique de mémoire imaginative. Les contenus de cette mémoire parcourent de différents courants qui s'entremêlent et entretiennent des rapport à la fois associatifs et antithétiques entre eux : l'image de la « jaune et chaude paupière » (v. 13) est ainsi reprise par celle de l'« œil d'eau morne » (v. 33). Tous ces signes apparemment centrifuges sont pourtant portés par le même mouvement fluide, qui est l'énergie même de cette mémoire : « L'eau provoque l'exercice de la mémoire. Il faut sans doute capter en elle non pas tant le reflet du passé que ce qui donne à voir sur celui-ci¹ ».

La mémoire du sujet ne s'exprime pas par une pensée déjà réélaborée, mais plutôt par un retour à la condition souple et instable qui est propre de la mémoire. Ce processus vise à reproduire l'expérience de la mémoire, plutôt qu'à la manipuler. Les logiques qui guident le souvenir ne sont pas représentatives, mais elles ressemblent plutôt à celles de la pensée enfantine, où le réel et l'imaginaire, le cadre naturel et la dimension mythique entrent en relation par des associations arbitraires. Il ne s'agit pas d'une mémoire reproductive, mais plutôt transformatrice, qui est mise en scène à travers « l'enracinement biographique et fantasmatique d'un "mythe personnel" et d'un "paysage"² ». Le poème ne vise pas à expliquer la mémoire, en séparant le plan réel du plan mythique, mais il tend plutôt à reproduire l'expérience remémorative en tant que flux dynamique et irrésolu.

En même temps, cette expérience poétique se fonde sur un système logique qui empêche la dispersion totale de la conscience à laquelle appartient la mémoire. Le réseau d'associations qui soutient le poème entier, et qui prend l'aspect poétique de la rivière, aide à « pallier l'entropie sémantique qui menace le poème et ce sujet lyrique, sans faire le deuil de l'hypothèse d'une signification sous-jacente globalement logique³ ». L'effort synthétique opéré au moyen

1. Jean-Luc Steinmetz, art. cit., p. 51.

2. Michel Collot, *L'Horizon fabuleux*, Paris, José Corti, tome I, 1988, p. 163.

3. Steve Murphy, *op. cit.*, p. 328.

de la rivière participe d'une recherche d'identité dans la mémoire : tout le poème conduit finalement à l'émergence du sujet lyrique, par le sentiment du regret et de l'impuissance.

En définitive, le poème vise à faire coexister deux forces opposées : l'expression pure de la mémoire et la recherche de l'identité. Ce système reflète ainsi la dialectique entre les contradictions de la mémoire et la tentative de leur donner un sens et d'y trouver l'identité. En ce sens, *Mémoire* est l'évolution de la tentative de reconstruction qui guidait aussi *Les poètes de sept ans*, grâce aux nouveaux instruments que le voyant a acquis entretemps.

L'effort de récupération et d'approfondissement de l'intériorité se manifeste explicitement par des marques linguistiques, comme le « - non... » du vers 5. De même, un certain type de formulation, « comme la construction “appelle pour” (v.7), exprime la capacité d'anticipation visuelle du sujet [...]. Le sujet *appelle*, plutôt que de *se rappeler*¹ ». Le sujet lyrique ne se manifeste plus seulement par l'expression d'un sentiment, mais aussi par l'acte poétique lui-même, qui exprime dans le cas présent l'acte remémoratif.

5.2 Honte

Tant que la lame n'aura
Pas coupé cette cervelle,
Ce paquet blanc, vert et gras
4 À vapeur jamais nouvelle,

(Ah ! Lui, devrait couper son
Nez, sa lèvre, ses oreilles,
Son ventre ! et faire abandon
8 De ses jambes ! Ô merveille !)

Mais, non, vrai, je crois que tant
Que pour sa tête la lame
Que les cailloux pour son flanc
12 Que pour ses boyaux la flamme

N'auront pas agi, l'enfant
Gêneur, la si sottie bête,
Ne doit cesser un instant
16 De ruser et d'être traître

1. Steve Murphy, *op. cit.*, p. 308.

Comme un chat des Monts-Rocheux ;
D'empuantir toutes sphères !
Qu'à sa mort pourtant, ô mon Dieu !
20 S'élève quelque prière ! (*OC*, p. 229)

Honte paraît pour la première fois dans *La Vogue* en 1886. Le manuscrit ne porte pas de date, mais les critiques concordent pour dater le poème du printemps ou de l'été 1872, à la limite 1873.

Le poème est essentiellement construit à partir d'une longue proposition subordonnée circonstancielle de condition, qui dépend du « tant que » (v. 1) initial, repris ensuite aux vers 9-10 (« tant / que »), et se relie à la proposition principale au vers 13 : « l'enfant / Gêneur [...] / Ne doit cesser » (v. 13-15). L'objet principal du discours du poème est donc cet « enfant ». Ce dernier est indiqué surtout par l'élément anatomique de ces organes : le cerveau dans la première strophe ; la « tête », le « flanc », les « boyaux » (v. 10-12) dans la troisième. Cette diffraction du corps, à laquelle il faut ajouter l'incongruité entre le déictique « cette » (v. 2) et l'adjectif possessif suivant (« sa tête » v. 10), résiste à la définition d'une identité. De plus, ces parties du corps n'apparaissent qu'en fonction d'une violence physique : l'enfant n'est pas présenté d'une manière objective, mais plutôt par le filtre émotif de la rage.

Le discours du poème est en effet très connoté du point de vue de l'émotion. La modalisation ne se produit pas seulement sur le plan sémantique par la violence des images, mais aussi sur le plan linguistique, par des exclamations (« l'enfant / Gêneur, [...] / Ne doit cesser un instant / D'empuantir toutes sphères ! », v. 13-18), des interjections (« Ah ! », v. 5 ; « Ô merveille ! », v. 8), une prière (« Qu'à sa mort pourtant, ô mon Dieu ! / S'élève quelque prière ! », v. 19-20).

Cette forte modalisation implique la présence d'un sujet lyrique. Il est pourtant possible d'observer dans l'acte expressif deux moments différents. La deuxième strophe échappe en effet à la proposition initiale, par les parenthèses et par l'interjection lyrique : « Ah ! [...] » (v. 5), « Ô merveille ! » (v. 8). Cette strophe se présente donc comme une soudaine irruption émotive, après laquelle le sujet se recentre sur le propos de son discours principal, par une interjection invasive (« Mais, non, vrai », v. 9) : « le *vrai*, en acte assertif sémantiquement précisé, ramène au premier projet, celui dont l'exposé [...] avait été brusquement interrompu par l'irruption inconsidérée d'un souhait imprécatoire¹ ». La critique a formulé plusieurs

1. Albert Henry, *op. cit.*, p. 139.

hypothèses sur la source de cette énonciation divisée. Il n'est en effet pas possible de comprendre si le sujet correspond à « l'enfant / Gêneur », ni si le discours entre parenthèses appartient à une voix différente. Les éléments du discours qui joueraient un rôle référentiel, comme les démonstratifs de la première strophe (« cette cervelle » v. 2 ; « ce paquet » v. 3) n'aident pas à assurer l'appartenance des parties du corps au sujet du discours : « Référence qui ainsi ne se fait pas référence¹ ». De même, « les descriptions péjoratives (gêneur, si sotté bête) peuvent être injurieuses ou auto-dépréciatives² ». L'hypothèse la plus satisfaisante est celle d'un dialogue géré par la même voix : le « je », correspondant à l'« enfant », reporterait dans les vers hors parenthèses le discours d'un autre, « taillé, animé, mimé verbalement³ ». Le discours direct du « je » lyrique se manifesterait directement entre parenthèses, répondant au premier discours par une violence spéculaire (« Lui, devrait couper » v. 5). Pourtant, la structure du poème permet également de formuler d'autres interprétations⁴.

En dépit de la validité de plusieurs hypothèses énonciatives, le poème échappe à toute définition, surtout si l'on fait abstraction des ressources biographiques. Alors que l'identité de la voix lyrique s'avère problématique, le poème « conjoint deux sentiments peu compatibles : l'exécration, manifestée par l'imagination des supplices et les qualifications infamantes, et la commisération, manifestée par la demande de prière⁵ ». En effet, l'invocation finale reste toujours ambiguë, car elle peut aussi bien exprimer la pitié de l'exécuteur envers sa victime, que la prière de cette dernière : « Qu'à sa mort pourtant, ô mon Dieu ! / S'élève quelque prière ! » (v. 19-20). « Une fois encore, la montée en fonction de sujet d'un inanimé (ici le déverbal abstrait prière) permet de passer sous silence le sujet humain de l'action⁶ ». Ainsi, « toutes les opérations identifiantes se trouvent en quelque sorte mises hors-jeu, biographie comprise⁷ ». Rimbaud joue en effet avec cette ambiguïté identitaire. C'est pourquoi le discours est guidé par une tendance hyperbolique qui trahit l'ironie et le sarcasme. Le poète décourage tout effort de reconduire le discours à un personnage univoque, sans pourtant distinguer les voix qui y participent.

Honte apparaît donc comme un monologue divisé en plusieurs voix qui engendrent un labyrinthe énonciatif. Le titre du poème suggère l'idée que cette polyphonie vise à représenter

1. Stephen Steele, « Aspects de «Honte». De Rimbaud à Verlaine », *Romance Notes*, vol. 34, n° 1, 1993, p. 72.

2. Bernard Meyer, «Honte», *Parade Sauvage*, n° 16, 2000, p. 32.

3. Albert Henry, *op. cit.*, p. 138.

4. Pour une étude plus approfondie de cette question, je renvoie à l'article de Bernard Meyer précédemment cité.

5. Bernard Meyer, art. cit., p. 40.

6. *Ibid.*

7. Stephen Steele, art. cit., p. 72.

le sentiment de la honte, qui est un sentiment qui naît d'un mouvement de conscience de soi, par lequel le sujet se voit de l'extérieur. Ce regard sur soi n'est pourtant pas seulement un produit du sujet, mais il dépend aussi de la perception d'un regard étranger. Le sentiment de la honte est à la fois un sentiment du sujet et il ne l'est pas. Le poète reproduit cette ambivalence par une confusion énonciative volontaire où on ne peut plus distinguer le « je » et son interlocuteur. « C'est peut-être là, dans un état de non-identité, que réside le sujet¹ ».

Comme *Mémoire*, *Honte* est la reproduction poétique d'une expérience intérieure. En ce sens, le poète exprime cette expérience comme il l'a vécue, avant qu'elle soit soumise à l'acte de rationalisation : c'est pourquoi elle se présente comme un élan lyrique profondément émotionnel, exprimé par une voix qui n'est pas univoque.

5.3 Le sujet dans lui-même

Dans cette étape de la production poétique de Rimbaud, le poète se tourne vers lui-même et fait de sa conscience l'objet inconnu à explorer : « dans le monde poétique rimbaldien, l'inconnu n'est pas une destination externe au sujet mais réside plutôt dans le temps et l'espace qui l'entourent et le définissent² ». Il s'agit de l'exécution du projet poétique du voyant, qui vise à connaître son âme, par l'investigation des processus de la mémoire et du sentiment de la honte. Bien que cette analyse concerne des aspects de la subjectivité, le poète vise à être le plus objectif possible, en résistant à la réélaboration subjective pour reproduire plutôt les événements intérieurs tels qu'ils sont. Ainsi, le souvenir et le sentiment ne sont pas présentés par le sujet lyrique, mais il se présentent au sujet lyrique qui les observe : « j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute » (*OC*, p. 343). Par cette analyse intérieure, le poète découvre le caractère complexe de sa conscience, qui s'exprime par le caractère polyphonique des poèmes : « Le texte se fragmente volontiers chez Rimbaud dès que le sujet tente d'y penser son identité, son histoire, justement parce que cette identité est multiple, [...] éclatée en "moi" possibles³ ».

1. Stephen Steele, art. cit., p. 73.

2. Seth Whidden, "Sur quelques aspects temporels dans "Mémoire"", *Parade sauvage*, n° 21, 2006, p. 123.

3. Marie-Paule Berranger, *op. cit.*, p. 146.

CHAPITRE VI.

La dramatisation de la subjectivité

Les poèmes de 1872, qui témoignent d'une exigence d'intériorisation et d'un questionnement existentiel de la part du poète à cette époque, anticipent la matière et les stratégies d'*Une saison en enfer*, publiée par Rimbaud en 1873. La rédaction de cet ouvrage couvre une période difficile dans la vie du poète, qui coïncide entre autres avec la fin violente de sa relation avec Verlaine. S'il n'est pas possible de limiter *Une saison en enfer* au genre autobiographique pur, cet ouvrage rend certainement compte de la crise existentielle que Rimbaud traverse et de l'interrogation profonde qui concerne son travail poétique. L'auto-analyse du poète a comme but celui de discerner les composants de son expérience subjective : l'histoire personnelle, l'identité culturelle et morale qui en dérive, la vocation poétique, les projets passés et les aspirations futures. Il s'agit au fond d'une recherche de la vérité du sujet, du bilan d'une existence individuelle confrontée avec le travail poétique, qui aboutit finalement au questionnement sur le destin de tout homme.

En effet, bien que la *Saison* se présente sur le plan formel comme un discours autobiographique, et bien qu'il soit possible de reconnaître dans le « je » la figure d'un poète, voire de Rimbaud lui-même, tout le texte participe en réalité d'un processus de déconstruction de la démarche autobiographique. « Le terme "carnet" qui figure dans le prologue crée l'attente d'un journal intime ; mais, par la suite, [l'ouvrage] semble plutôt *mimer* ce genre qu'obéir à ses critères¹ ». Si le genre de l'autobiographie se régit en effet, selon sa définition la plus essentielle, sur le pacte narratif établissant l'identité entre l'auteur et le narrateur, l'énigme majeur de la *Saison* tient précisément à l'identification de son narrateur. Non seulement la correspondance entre Rimbaud et le narrateur n'est jamais confirmée, mais la nature contradictoire du deuxième fait aussi parfois douter de son invariabilité d'un chapitre à l'autre. Les quatre premières sections montrent en effet un sujet incohérent, qui est partagé entre les logiques opposées de l'amour terrestre et de l'amour divin, du pouvoir et de l'impuissance, de l'existence et du néant. Son identité est aux prises avec ce questionnement substantiel et s'avère par conséquent fragmentée et altérée tout au long du texte.

1. Danielle Bandelier, *Se dire et se taire. L'écriture d'Une saison en enfer d'Arthur Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1988, p. 21.

Cette séparation interne de l'instance narrative est particulièrement évidente dans la première partie des *Délires*, où le poète met en œuvre des stratégies narratives afin d'analyser plus objectivement sa conscience divisée.

6.1 *Délires I*

Délires

I

Vierge folle

L'époux infernal

Écoutons la confession d'un compagnon d'enfer :

« Ô divin Époux, mon Seigneur, ne refusez pas la confession de la plus triste de vos servantes. Je suis perdue. Je suis soûle. Je suis impure. Quelle vie !

« Pardon, divin Seigneur, pardon ! Ah ! pardon ! Que de larmes ! Et que de larmes encore plus tard, j'espère !

« Plus tard, je connaîtrai le divin Époux ! Je suis née soumise à Lui. L'autre peut me battre maintenant !

« À présent, je suis au fond du monde ! O mes amies !... non, pas mes amies... Jamais délires ni tortures semblables... Est-ce bête !

« Ah ! je souffre, je crie. Je souffre vraiment. Tout pourtant m'est permis, chargée du mépris des plus méprisables cœurs.

« Enfin, faisons cette confiance, quitte à la répéter vingt autres fois, — aussi morne, aussi insignifiante !

« Je suis esclave de l'Époux infernal, celui qui a perdu les vierges folles. C'est bien ce démon-là. Ce n'est pas un spectre, ce n'est pas un fantôme. Mais moi qui ai perdu la sagesse, qui suis damnée et morte au monde, — on ne me tuera pas ! — Comment vous le décrire ! Je ne sais même plus parler. Je suis en deuil, je pleure, j'ai peur. Un peu de fraîcheur. Seigneur, si vous voulez, si vous voulez bien !

« Je suis veuve... — J'étais veuve... — mais oui, j'ai été bien sérieuse jadis, et je ne suis pas née pour devenir squelette !... — Lui était presque un enfant... Ses délicatesses mystérieuses m'avaient séduite. J'ai oublié tout mon devoir humain pour le suivre. Quelle vie ! La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde. Je vais où il va, il le faut. Et souvent il s'empporte contre moi, moi, la pauvre âme. Le Démon ! — C'est un Démon, vous savez, ce n'est pas un homme.

« Il dit : « Je n'aime pas les femmes. L'amour est à réinventer, on le sait. Elles ne peuvent plus que vouloir une position assurée. La position gagnée, cœur et beauté sont mis de côté : il ne reste que froid dédain, l'aliment du mariage, aujourd'hui. Ou bien je vois des femmes, avec les signes du bonheur, dont, moi,

j'aurais pu faire de bonnes camarades, dévorées tout d'abord par des brutes sensibles comme des bûchers... »

« Je l'écoute faisant de l'infamie une gloire, de la cruauté un charme. « Je suis de race lointaine : mes pères étaient Scandinaves : ils se perçaient les côtes, buvaient leur sang. — Je me ferai des entailles partout le corps, je me tatouerai, je veux devenir hideux comme un Mongol : tu verras, je hurlerai dans les rues. Je veux devenir bien fou de rage. Ne me montre jamais de bijoux, je ramperais et me tordrais sur le tapis. Ma richesse, je la voudrais tachée de sang partout. Jamais je ne travaillerai... » Plusieurs nuits, son démon me saisissant, nous nous roulions, je luttais avec lui ! — Les nuits, souvent, ivre, il se poste dans des rues ou dans des maisons, pour m'épouvanter mortellement. — « On me coupera vraiment le cou ; ce sera dégoûtant. » Oh ! ces jours où il veut marcher avec l'air du crime !

« 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. Dans les bouges où nous nous enivrons, il pleurait en considérant ceux qui nous entouraient, bétail de la misère. Il relevait les ivrognes dans les rues noires. Il avait la pitié d'une mère méchante pour les petits enfants. — Il s'en allait avec des gentilles de petite fille au catéchisme. — Il feignait d'être éclairé sur tout, commerce, art, médecine. — Je le suivais, il le faut !

« Je voyais tout le décor dont, en esprit, il s'entourait ; vêtements, draps, meubles : je lui prêtais des armes, une autre figure. Je voyais tout ce qui le touchait, comme il aurait voulu le créer pour lui. Quand il me semblait avoir l'esprit inerte, je le suivais, moi, dans des actions étranges et compliquées, loin, bonnes ou mauvaises : j'étais sûre de ne jamais entrer dans son monde. À côté de son cher corps endormi, que d'heures des nuits j'ai veillé, cherchant pourquoi il voulait tant s'évader de la réalité. Jamais homme n'eut pareil vœu. Je reconnaissais, — sans craindre pour lui, — qu'il pouvait être un sérieux danger dans la société. — Il a peut-être des secrets pour changer la vie ? Non, il ne fait qu'en chercher, me répliquais-je. Enfin sa charité est ensorcelée, et j'en suis la prisonnière. Aucune autre âme n'aurait assez de force, — force de désespoir ! — pour la supporter, — pour être protégée et aimée par lui. D'ailleurs, je ne me le figurais pas avec une autre âme : on voit son Ange, jamais l'Ange d'un autre, — je crois. J'étais dans son âme comme dans un palais qu'on a vidé pour ne pas voir une personne si peu noble que vous : voilà tout. Hélas ! je dépendais bien de lui. Mais que voulait-il avec mon existence terne et lâche ? Il ne me rendait pas meilleure, s'il ne me faisait pas mourir ! Tristement dépitée, je lui dis quelquefois : « Je te comprends. » Il haussait les épaules.

« Ainsi, mon chagrin se renouvelant sans cesse, et me trouvant plus égarée à mes yeux, — comme à tous les yeux qui auraient voulu me fixer, si je n'eusse été condamnée pour jamais à l'oubli de tous ! — j'avais de plus en plus faim de sa bonté. Avec ses baisers et ses étreintes amies, c'était bien un ciel, un sombre ciel, où j'entraais, et où j'aurais voulu être laissée, pauvre, sourde, muette, aveugle. Déjà j'en prenais l'habitude. Je nous voyais comme deux bons enfants, libres de se promener dans le Paradis de tristesse. Nous nous accordions. Bien émus, nous

travaillions ensemble. Mais, après une pénétrante caresse, il disait : « Comme ça te paraîtra drôle, quand je n'y serai plus, ce par quoi tu as passé. Quand tu n'auras plus mes bras sous ton cou, ni mon cœur pour t'y reposer, ni cette bouche sur tes yeux. Parce qu'il faudra que je m'en aille, très loin, un jour. Puis il faut que j'en aide d'autres : c'est mon devoir. Quoique ce ne soit guère ragoûtant..., chère âme... » Tout de suite je me pressentais, lui parti, en proie au vertige, précipitée dans l'ombre la plus affreuse : la mort. Je lui faisais promettre qu'il ne me lâcherait pas. Il l'a faite vingt fois, cette promesse d'amant. C'était aussi frivole que moi lui disant : « Je te comprends. »

« Ah ! je n'ai jamais été jalouse de lui. Il ne me quittera pas, je crois. Que devenir ? Il n'a pas une connaissance ; il ne travaillera jamais. Il veut vivre somnambule. Seules, sa bonté et sa charité lui donneraient-elles droit dans le monde réel ? Par instants, j'oublie la pitié où je suis tombée : lui me rendra forte, nous voyagerons, nous chasserons dans les déserts, nous dormirons sur les pavés des villes inconnues, sans soins, sans peines. Ou je me réveillerai, et les lois et les mœurs auront changé, — grâce à son pouvoir magique, — le monde, en restant le même, me laissera à mes désirs, joies, nonchalances. Oh ! la vie d'aventures qui existe dans les livres des enfants, pour me récompenser, j'ai tant souffert, me la donneras-tu ? Il ne peut pas. J'ignore son idéal. Il m'a dit avoir des regrets, des espoirs : cela ne doit pas me regarder. Parle-t-il à Dieu ? Peut-être devrais-je m'adresser à Dieu. Je suis au plus profond de l'abîme, et je ne sais plus prier.

« S'il m'expliquait ses tristesses, les comprendrais-je plus que ses railleries ? Il m'attaque, il passe des heures à me faire honte de tout ce qui m'a pu toucher au monde et s'indigne si je pleure.

« — Tu vois cet élégant jeune homme, entrant dans la belle et calme maison : il s'appelle Duval, Dufour, Armand, Maurice, que sais-je ? Une femme s'est dévouée à aimer ce méchant idiot : elle est morte, c'est certes une sainte au ciel, à présent. Tu me feras mourir comme il a fait mourir cette femme. C'est notre sort, à nous, cœurs charitables... » Hélas ! il avait des jours où tous les hommes agissant lui paraissaient les jouets de délires grotesques : il riait affreusement, longtemps. — Puis, il reprenait ses manières de jeune mère, de sœur aimée. S'il était moins sauvage, nous serions sauvés ! Mais sa douceur aussi est mortelle. Je lui suis soumise. — Ah ! je suis folle !

« Un jour peut-être il disparaîtra merveilleusement ; mais il faut que je sache, s'il doit remonter à un ciel, que je voie un peu l'assomption de mon petit ami ! »

Drôle de ménage ! (OC, p. 259)

Les trois chapitres initiaux d'*Une saison en enfer* – le prologue, *Mauvais sang* et *Nuit de l'enfer* – sont apparemment narrés par la même personne, qui s'exprime par le pronom « je » : « Jadis, si je me souviens bien » (Prologue, OC, p. 245) ; « J'ai de mes ancêtres gaulois l'œil bleu blanc » (*Mauvais sang*, OC, p. 247) ; « J'ai avalé une fameuse gorgée de poison » (*Nuit de l'enfer*, OC, p. 255). Or, *Délires I*, présente des différences à partir des paratextes qui

introduisent le chapitre : non seulement la numérotation suggère un lien étroit entre celui-ci et le chapitre suivant d'*Alchimie du verbe*, mais ces deux sous-titres subordonnés entre eux précisent l'objet de cette section d'*Une saison en enfer*. Ces titres suggèrent un changement sur le plan de la narration : le narrateur confie provisoirement la parole à un autre personnage, la « Vierge folle ». Le « je » des premiers trois chapitres se limite à introduire le discours de celle-ci (« Écoutons la confession d'un compagnon d'enfer ») et à le commenter à la fin (« Drôle de ménage ! »). Le reste du discours surgit de la voix de la Vierge et est délimité par les guillemets comme s'il s'agissait d'un véritable monologue oral. L'impératif « Écoutons » suggère cette nature orale, et la définition de « confession » évoque le genre intime et confidentiel. En effet, la Vierge folle s'adresse à l'Époux divin (« Ô divin Époux, mon Seigneur, ne refusez pas la confession de la plus triste de vos servantes »), en lui demandant pardon d'être « esclave de l'Époux infernal ». Pourtant, cette prière se transforme presque aussitôt en un récit de la relation entre la Vierge et l'Époux infernal et en une confession de la part de celle-ci de tous ses dilemmes. Le discours de la Vierge inclut celui de l'Époux infernal, dont elle reporte parfois le discours direct. Le monologue se transforme ainsi parfois presque en dialogue, ou bien en un système polyphonique.

Le personnage de l'Époux infernal se présente par plusieurs indices comme l'*alter ego* du sujet principal de la *Saison*¹. Ainsi, *Délires I* s'avère comme une mise en abyme de la parole du narrateur, qui intervient parfois directement dans le discours de la Vierge : « Il dit : “Je n'aime pas les femmes. [...]” ». Le narrateur de la *Saison* est donc à la fois le spectateur et l'acteur du drame, « par un jeu d'inclusion de la parole dans la parole² ».

Bien que la Vierge folle et l'Époux infernal soient présentés comme deux personnages séparés, et que l'énonciation se régisse sur un système clair de guillemets qui organise les voix du narrateur et des deux personnages, les identités des deux acteurs du drame ne sont pas toujours indépendantes. « Ce couple n'est pas stable ; les rôles ne sont pas définitivement fixés : ils font l'objet d'une incessante permutation car chaque personnage est contaminé par l'autre.³ » : « Hélas ! Je dépendais bien de lui. [...] Avec ses baisers et ses étreintes amies, c'était bien un ciel, un sombre ciel, où j'entraï, et où j'aurais voulu être laissée ». De plus, l'organisation des voix des personnages s'avère circulaire, car ses extrêmes – l'introduction à la parole de la Vierge folle et le discours de l'Époux infernal reporté par elle entre guillemets –

1. Je renvoie à cet égard à page 130 de l'étude de Danielle Bandelier précédemment citée, qui inclut plusieurs exemples de l'identité entre le sujet de la *Saison* et l'Époux infernal de *Délires I*.

2. André Guyaux (éd.), *op. cit.*, p. 930.

3. Jacqueline Biard, « *Délires I* ou le théâtre du double », dans *Lectures de Rimbaud, Revue de l'Université de Bruxelles*, n° 1-2, 1982, p. 120.

proviennent du narrateur de la *Saison* et de son *alter ego*. En ce sens, cette dramatisation viserait finalement à l'expression de la même subjectivité qui l'introduit, et qui s'observerait ainsi comme dans un système de miroirs. Si la lecture de Marcel A. Ruff¹, s'opposant radicalement à la critique jusque-là dominante, paraît aller trop loin, elle suggère du moins la direction univoque des différentes voix.

« 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 parole²».

Quelle que soit l'interprétation la plus légitime, le personnage de la Vierge folle est bien le moyen à travers lequel le sujet peut s'observer de l'extérieur. La stratégie dialogique de *Délires I* vise donc surtout à établir ce dédoublement de la subjectivité qui représente la tentative d'auto-analyse du sujet propre à toute la *Saison* : « le couple infernal est la mise en scène, la dramatisation de la réflexivité qui gouverne le texte³ ».

6.2 La fiction

La première stratégie narrative qui porte à la sortie de la perspective autobiographique est donc la mise en abyme du sujet qui devient l'objet du discours de la Vierge. La dimension du « je » subit pourtant une ultérieure abstraction, à un niveau différent.

Une grande partie de la critique identifie le personnage de la Vierge folle avec Verlaine et, par conséquent, elle juxtapose le narrateur de la *Saison*, l'Époux infernal et Rimbaud. La Vierge dit que l'Époux infernal « était presque un enfant » et elle confesse des détails qui rappellent l'histoire de la relation entre les deux poètes : « J'ai oublié tout mon devoir humain pour le suivre » ; « Dans les bouges où nous nous enivrions » ; « Il m'attaque, il passe des heures à me faire honte de tout ce qui m'a pu toucher au monde ». De plus, certaines affirmations de l'Époux infernal rappellent les contenus des lettres du voyant : « Je me ferai des

1. En 1968, Marcel A. Ruff (*Rimbaud, l'homme et l'œuvre*, Paris, Hatier, 1968) remet en cause l'interprétation jusque-là privilégiée du couple Verlaine-Rimbaud, en proposant la lecture selon laquelle la Vierge et l'Époux infernal seraient la représentation de l'âme de Rimbaud avant et après son éloignement de la foi.

2. Danielle Bandelier, *op. cit.*, p. 125.

3. *Ibid.*, p. 135.

entailles par tout le corps, je me tatouerais, je veux devenir hideux comme un Mongol » ; « il ne travaillera jamais ». L'origine biographique de certains éléments est indéniable, comme il est très probable que l'histoire avec Verlaine ait offert des amorces pour la relation qui fait l'objet de *Délires I*. Pourtant, le caractère fictionnel du couple infernal suggère une lecture qui dépasse la référence biographique de la relation entre Rimbaud et Verlaine : « Il semble [...] parfois que le texte veuille se donner des allures d'objectivité. [...] l'analyse personnelle est estompée par la métaphore et la métonymie¹ ». D'ailleurs, dans toute la *Saison* les termes de l'expérience subjective sont amplifiés par le mode de la fiction afin d'élargir la perspective individuelle du narrateur. Dans *Délires I*, le dédoublement du sujet prend une forme que Marie-Joséphine Whitaker définit comme un psychodrame : « invention des rôles, renversement des rôles, projection d'un moi masqué, formes au travers desquelles la psyché confronte des réalités trop dures² ». Par ce déguisement, non seulement le sujet s'observe comme le personnage d'une fiction, mais les acteurs de ce drame créent une situation emblématique, modelée sur leur histoire personnelle mais désormais autonome par rapport à elle, « qui s'y dégage comme la vérité universelle d'une telle expérience³ ».

6.2.1 L'enfer

Le premier signe de ce cadre fictionnel est commun à toute la *Saison* : le parcours du « je » semble se dérouler entièrement en enfer, comme l'annonce le titre de l'ouvrage lui-même. L'enfer en question n'a pas de référence dans le monde réel et il ne peut évidemment pas être un élément biographique. Il s'agit donc d'un cadre chargé d'une valeur métaphorique. La nature de ce lieu est pourtant indéfinie : il se présente comme le lieu de damnation de la doctrine chrétienne⁴, mais il n'en respecte pas toujours les conditions. En effet, si d'un côté la Vierge insiste sur sa mort et sur sa damnation (« moi [...] qui suis damnée et morte au monde » ; « La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde »), elle parle comme si elle devait encore mourir (« on ne me tuera pas ! » ; « je ne suis pas née pour devenir squelette ! »). De plus, le rapport entre elle et l'Époux infernal semble parfois relever de la vie réelle : « Il ne me quittera pas, je crois. Que devenir ? Il ne travaillera jamais ».

1. Danielle Bandelier, *op. cit.*, p. 26.

2. Marie-Joséphine Whitaker, « Les “délires” de Rimbaud : un psychodrame qui s'ignore », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 36, 1984, p. 187.

3. Hiroo Yuasa, « “*Délires, I*. Vierge folle — l'Époux infernal” ou la communauté du couple », *Parade sauvage*, n° 8, 1991, p. 101.

4. Le poète insiste sur cette notion à plusieurs reprises : « C'est l'enfer, l'éternelle peine ! Voyez comme le feu se relève ! Je brûle comme il faut » (*Nuit de l'enfer, OC*, p. 255) ; « C'était bien l'enfer ; l'ancien, celui dont le fils de l'homme ouvrit les portes » (*Matin, OC*, p. 277).

Un autre élément reconduisant à la doctrine chrétienne est la parabole de l'Époux et des vierges folles¹, d'où les personnages de *Délires I* prennent leurs noms. Le drame n'est pourtant pas une reproduction ni une parodie de l'allégorie évangélique : l'histoire du couple ne se réfère à la parabole que pour exploiter les forces qui la gouvernent. Le narrateur choisit pour son *alter ego* le personnage de l'Époux infernal, en se présentant comme la figure antithétique du « divin Époux », le Christ. L'artifice narratif de l'enfer et des personnages de la parabole des vierges folles vise donc moins à créer une représentation, parodique ou non, des textes chrétiens, qu'à poser le sujet dans le système moral que le poète entend mettre en cause. Le « je » transpose ainsi sa lutte intérieure dans le lieu damné qui est l'expression poétique de sa condition captive : « Je me crois à l'enfer, donc j'y suis. C'est l'exécution du catéchisme. Je suis esclave de mon baptême » (*Nuit de l'enfer, OC*, p. 255). L'enfer de la *Saison* est donc en définitive le lieu d'une crise existentielle et morale et d'une révolte, plutôt que l'espace de damnation éternelle de la doctrine chrétienne. D'ailleurs, la permanence du narrateur dans ce lieu ne s'annonce jamais comme définitive : il s'agit effectivement d'une *saison* en enfer.

6.2.2 Le mythe du Je

Le caractère symbolique du cadre se reflète aussi sur l'*alter ego* du narrateur : « 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 naissance² ». En effet, la nature de l'Époux infernal n'est jamais ni totalement humaine, ni totalement damnée. Le discours de la Vierge insiste sur la nature ambiguë de cette figure : « C'est bien ce démon-là. Ce n'est pas un spectre, ce n'est pas un fantôme » ; « Lui était presque un enfant » ; « C'est un Démon, vous savez, *ce n'est pas un homme* ». L'Époux révèle les origines de sa généalogie sans pourtant donner aucune référence précise (« Je suis de race lointaine : mes pères étaient Scandinaves ») : « La quête généalogique de Rimbaud semble buter sur le mystère d'une origine [...] absente – donc génératrice d'imaginaire³ ». Ce caractère mythique est amplifié par la perspective de la Vierge, soumise à une idéalisation qui empêche toute représentation réaliste (« Ses délicatesses mystérieuses m'avaient séduite » ; « Jamais homme n'eut pareil vœu » ; « s'il doit remonter à un ciel, que je voie un peu l'assomption de mon petit ami »). L'Époux est pour la Vierge un être aux facultés extraordinaires, qui peut réaliser toutes les possibilités :

1. Dans l'Évangile selon Matthieu (Mt 25, 1-13), Jésus raconte une parabole qui oppose la conduite de cinq vierges sages à celle de cinq vierges folles. Ces dernières, n'ayant pas préparé l'huile pour leurs lampes en prévision de la rencontre avec l'époux, sont le symbole de la perte.

2. Danielle Bandelier, *op. cit.*, p. 42.

3. John E. Jackson, *La Poésie et son autre. Essai sur la modernité*, Paris, José Corti, 1998, p. 72.

« lui me rendra forte, nous voyagerons, nous chasserons dans les déserts, nous dormirons sur les pavés des villes inconnues, sans soins, sans peines. Ou je me réveillerais, et les lois et les mœurs auront changé, grâce à son pouvoir magique ».

La nature déjà mythique du « moi » de la *Saison* est donc renforcée par la perspective idéalisante de la Vierge. Par conséquent, l'expérience relationnelle du couple ne concerne donc pas que Vierge et l'Époux, mais implique aussi un questionnement existentiel sur les rapports humains.

6.2.3 *La charité*

En effet, par l'histoire du couple infernal, le poète prétend entrer en matière de questions universelles. Le problème central de ce drame relationnel est en effet celui de la charité, que le narrateur avait introduit dans le prologue. Il appelait « charité » le moyen du retour à une condition idéale de l'existence : « j'ai songé à rechercher la clef du festin ancien, où je reprendrais peut-être appétit. [...] La charité est cette clef » (Prologue, *OC*, p. 245). Bien que la Vierge folle s'interroge apparemment sur la relation humaine avec l'Époux infernal, le narrateur de la *Saison* se pose au fond la question de la possibilité d'une communion entre les êtres. La Vierge exprime le désir de cette réconciliation par la tentative naïve de démontrer la pureté essentielle de l'Époux infernal : elle en parle comme d'un « enfant » qui parle « en une façon de patois attendri ». « Ces opérations ont pour but de priver l'Époux de sa violence et de son pouvoir séducteur tout en restaurant l'innocence primordiale du couple¹ ». Pourtant, la Vierge tente inutilement de cacher le danger que constitue cette innocence apparente : « Ses délicatesses mystérieuses m'avaient séduite ». L'hypothèse de la « charité » entre les deux personnages est en effet continuellement invalidée par les déséquilibres de pouvoir, les prétentions et la distance : « sa charité est ensorcelée, et j'en suis la prisonnière » ; « “Tu me feras mourir comme il a fait mourir cette femme. C'est notre sort à nous, cœurs charitables...” ».

1. Yoshikazu Nakaji, *Combat spirituel ou immense dérision ? Essai d'analyse textuelle d'Une Saison en enfer*, Paris, José Corti, 1989, p. 132.

6.3 L'inaccessibilité du sujet

En effet, la communication entre les extrêmes du couple s'avère impossible : bien que la Vierge tente désespérément d'approcher l'Époux, elle doit souvent se rendre au mystère de son amant. La « Vierge folle » est attirée par l'Époux infernal, elle le suit et l'observe obsessivement (« Je vais où il va, il le faut » ; « je le suivais, il le faut ! », « j'ai veillé, cherchant pourquoi il voulait tant s'évader de la réalité ») sans pourtant comprendre son action (« je le suivais, moi, dans des actions étranges et compliquées [...] : j'étais sûre de ne jamais entrer dans son monde » ; « J'ignore son idéal »). Ainsi, « La Vierge folle sent vaguement la recherche métaphysique de l'Époux infernal. Elle n'est pas capable de la saisir exactement¹ ». D'ailleurs, l'Époux infernal est gouverné par un orgueil qui exclut la « Vierge » a priori : « je lui dis quelquefois : “Je te comprends.” Il haussait les épaules » ; « Il m'a dit avoir des regrets, des espoirs : cela ne doit pas me regarder ». Les deux extrêmes du couple restent séparés par cette incommunicabilité, malgré l'intimité de leur relation : « J'étais dans son âme comme dans un palais qu'on a vidé pour ne pas voir une personne si peu noble que vous ».

C'est pourquoi « la Vierge folle propose un portrait biaisé de l'Époux infernal : celui-ci est d'autant plus intéressant qu'il est fragmentaire, passionnel, halluciné, l'œuvre d'un(e) autre qui ne comprend pas, mais qui, fasciné(e), raconte² ». L'Époux reste à ses yeux une créature mystérieuse, une idole au destin héroïque et aux intentions obscures. La stratégie narrative qui interpose le regard de la Vierge entre le narrateur et lui-même, une « disposition par le jeu de laquelle le Je [...] ne peut parler de soi que par le truchement d'un autre [...] dont le discours aura pour leitmotif la quasi incompréhensibilité de ce Je³ », permet d'isoler le « je » dans une dimension inaccessible. Il y a donc dans le « je » quelque chose d'insaisissable pour la Vierge, et donc paradoxalement pour le « je » lui-même : « le plus souvent Rimbaud, tout en s'exhibant, se rétracte. Et dans un seul acte projectif, incapable de se connaître et de se faire connaître, il se montre et se cache en même temps⁴ ». Le « je » doit s'arrêter devant les contradictions de sa conscience, comme le bateau ivre avait dû constater les limites de son voyage et le sujet de *Mémoire* l'impossibilité de retrouver le passé. De même, la parole de la Vierge exprime cette impuissance par l'aphasie : « Comment vous le décrire ! je ne sais même plus parler ».

1. Yoshikazu Nakaji, *op. cit.*, p. 135.

2. Yann Frémy, « Je est “une” autre. Lecture de *Délires I* », *Parade Sauvage*, n° 21, 2006, p. 149.

3. John E. Jackson, *op. cit.*, p. 68.

4. Jacques Plessen, *op. cit.*, p. 231.

6.4 L'ironie

La distance que la stratégie narrative interpose entre le narrateur principal, dont le lecteur dépend, et son *alter ego* fictionnel est accrue par l'attitude ironique du premier. Le narrateur constate l'échec de sa relation avec sarcasme, à la fin du discours de la Vierge : « Drôle de ménage ! ». En effet, le contraste entre le caractère emphatique et hyperbolique du discours de la Vierge et la banalité de l'oscillation psychologique qui caractérise ses sentiments réduit la crédibilité du drame. « La terminologie hypersentimentale renforce la dérision du langage de la Vierge folle¹ », qui invalide donc son propre discours. En effet, par ces opérations parodiques et par l'encadrement narratif, qui ouvre et clôt l'intervention du « compagnon d'enfer », « le narrateur ne cesse d'être présent dans les discours des deux personnages² » : il reste implicite en écoutant le monologue de la Vierge, tout en ridiculisant ce drame par son commentaire final. Le discrédit est d'autant plus efficace qu'il suit l'invitation initiale à écouter la Vierge. De cette manière, le narrateur obtient un double résultat : d'un côté, il se tient à distance de ce qui est narré, bien qu'en même temps il participe de l'histoire en tant que personnage. Ainsi, « Les visions antérieurement subies par le damné deviennent spectacle ; elles sont conjurées et mises à distance³ ». Le narrateur cherche donc toujours à trouver le moyen d'analyser son histoire et son identité par une rétrospection objective. De l'autre côté, il garde le contrôle du discours, même en cédant momentanément la parole à l'« autre ». Le délire de la Vierge reste donc finalement soumis à la même subjectivité que le reste de la *Saison*.

6.5 Le sujet et lui-même

Le « je » d'*Une saison en enfer* a recours dans *Délires I* à la stratégie narrative du passage de la parole à un autre narrateur pour mettre en scène le caractère divisé de sa conscience. Ce chapitre est la mise en fiction de la tendance à la polyphonie qui caractérise toute la *Saison* :

« 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

1. Yoshikazu Nakaji, *op. cit.*, p. 141.

2. Jacqueline Biard, art. cit., p. 121.

3. *Ibid.*, p. 122.

changé, mais *Délires I* est encadré par les signaux du métarécit alors que son contenu dément le décrochement diégétique¹ ».

Le délire est finalement l'extériorisation sur le plan allégorique de la polyphonie intérieure au sujet : « "je" représente son propre drame par des figures allégoriques, prétendant qu'il les a rencontrées dans l'enfer et donc qu'elles sont des "autres". Dans cette mesure, les autres ne sont que des doubles de "je" lui-même² ». Cette dramatisation du « je » permet de sortir de la logique personnelle et autobiographique à plusieurs niveaux. Tout d'abord, le « je » adopte un point de vue externe à lui-même par la mise en abyme de l'acte narratif : de cette manière, il peut se connaître à nouveau par le regard de l'autre. Le « je » se dédouble afin de revêtir en même temps le rôle de sujet et d'objet : en ce sens, « Je est un autre ». « Ce que *Délires I* atteste est donc bien, en premier lieu, l'état d'aliénation d'une subjectivité qui ne peut parvenir à elle-même que par le détour d'un "estranagement" seul en mesure de définir son auto-altérité³ ». De plus, le déguisement fictionnel du « je » dans le cadre de la relation avec la Vierge élargit le discours individuel, pour aborder la question universelle de la communion humaine. Les figures empruntées à la doctrine catholique constituent un moyen ultérieur de dilatation de l'expérience personnelle, dans la mesure où elles enrichissent le discours d'une valeur symbolique. Enfin, le narrateur prend ses distances par rapport au discours de la Vierge par son attitude ironique, en s'éloignant par conséquent de sa propre expérience et en la soumettant au jugement.

Mémoire, Honte et *Délires I* tentent de différentes manières d'analyser l'intériorité d'une manière objective. Tandis que les poèmes de 1872 cherchent à reproduire les mouvements psychologiques tels qu'ils sont, *Délires I* extériorise ces mouvements en les transformant en personnages d'un récit.

1. Danielle Bandelier, *op. cit.*, p. 136.

2. Yoshikazu Nakaji, *op. cit.*, p. 127.

3. John E. Jackson, *op. cit.*, p. 69.

CHAPITRE VII.

L'artifice de la subjectivité

Les *Illuminations*, écrites entre 1872 et 1875, mais publiées seulement en 1886 dans *La Vogue*, sont la dernière création connue de l'auteur et le point d'arrivée de son parcours créatif. Ces poèmes en prose représentent la meilleure réussite de la « poésie objective » de Rimbaud, qui trouve finalement des « formes nouvelles » – notamment le poème en prose – pour exprimer ses « inventions d'inconnu » (*OC*, p. 348). De plus, le poète tente d'éviter l'expression subjective autant que possible, au profit de tournures impersonnelles et de défilés d'objets et d'expériences sans référent.

Les *Illuminations* incluent pourtant des poèmes qui se présentent comme des textes autobiographiques, tels qu'*Enfance* et *Vies*. Il est donc intéressant de se pencher sur ces deux exemples, dans la mesure où tout contenu autobiographique implique la présence d'un « je » et fournit par conséquent du matériel utile pour mon étude. Bien que ces deux poèmes soient divisés en plusieurs sections numérotées qui ne présentent pas toujours de liens évidents entre elles, je les analyserai en tant que suites, pour justifier le rapport entre les différentes parties du poème et l'indice autobiographique des titres.

7.1 *Enfance*

I

Cette idole, yeux noirs et crin jaune, sans parents ni cour, plus noble que la fable, mexicaine et flamande ; son domaine, azur et verdure insolents, court sur des plages nommées, par des vagues sans vaisseaux, de noms féroce­ment grecs, slaves, celtiques.

À la lisière de la forêt — les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent, — la fille à lèvres d'orange, les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés, nudité qu'ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer.

Dames qui tournoient sur les terrasses voisines de la mer ; enfantes et géantes, superbes noires dans la mousse vert-de-gris, bijoux debout sur le sol gras des bosquets et des jardinets dégelés — jeunes mères et grandes sœurs aux regards pleins de pèlerinages, sultanes, princesses de

démarche et de costume tyranniques, petites étrangères et personnes doucement malheureuses.

Quel ennui, l'heure du « cher corps » et « cher cœur ».

II

C'est elle, la petite morte, derrière les rosiers. — La jeune maman trépassée descend le perron. — La calèche du cousin crie sur le sable. — Le petit frère — (il est aux Indes !) là, devant le couchant, sur le pré d'œillet, — les vieux qu'on a enterrés tout droits dans le rempart aux giroflées.

L'essaim des feuilles d'or entoure la maison du général. Ils sont dans le midi. — On suit la route rouge pour arriver à l'auberge vide. Le château est à vendre ; les persiennes sont détachées. — Le curé aura emporté la clef de l'église. — Autour du parc, les loges des gardes sont inhabitées. Les palissades sont si hautes qu'on ne voit que les cimes bruissantes. D'ailleurs il n'y a rien à voir là-dedans.

Les prés remontent aux hameaux sans coqs, sans enclumes. L'écluse est levée. Ô les calvaires et les moulins du désert, les îles et les meules!

Des fleurs magiques bourdonnaient. Les talus le berçaient. Des bêtes d'une élégance fabuleuse circulaient. Les nuées s'amassaient sur la haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes.

III

Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir.

Il y a une horloge qui ne sonne pas.

Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches.

Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte.

Il y a une petite voiture abandonnée dans le taillis ou qui descend le sentier en courant, enrubannée.

Il y a une troupe de petits comédiens en costumes, aperçus sur la route à travers la lisière du bois.

Il y a enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse.

IV

Je suis le saint, en prière sur la terrasse, comme les bêtes pacifiques paissent jusqu'à la mer de Palestine.

Je suis le savant au fauteuil sombre. Les branches et la pluie se jettent à la croisée de la bibliothèque.

Je suis le piéton de la grand-route par les bois nains ; la rumeur des écluses couvre mes pas. Je vois longtemps la mélancolique lessive d'or du couchant.

Je serais bien l'enfant abandonné sur la jetée partie à la haute mer, le petit valet suivant l'allée dont le front touche le ciel.

Les sentiers sont âpres. Les monticules se couvrent de genêts. L'air est immobile. Que les oiseaux et les sources sont loin ! Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant.

V

Qu'on me loue enfin ce tombeau, blanchi à la chaux avec les lignes du ciment en relief, — très loin sous terre.

Je m'accoude à la table, la lampe éclaire très vivement ces journaux que je suis idiot de relire, ces livres sans intérêt.

À une distance énorme au-dessus de mon salon souterrain, les maisons s'implantent, les brumes s'assemblent. La boue est rouge ou noire. Ville monstrueuse, nuit sans fin !

Moins haut, sont des égouts. Aux côtés, rien que l'épaisseur du globe. Peut-être les gouffres d'azur, des puits de feu ? C'est peut-être sur ces plans que se rencontrent lunes et comètes, mers et fables.

Aux heures d'amertume, je m'imagine des boules de saphir, de métal. Je suis maître du silence. Pourquoi une apparence de soupirail blémirait-elle au coin de la voûte ? (OC, p. 290)

Enfance est composé de cinq sections numérotées, aux contenus apparemment hétérogènes. La première section commence par une phrase nominale dont le sujet est « Cette idole ». Il s'agit d'une entité difficile à identifier, aux traits ambivalents : l'acception figurée du mot « idole » évoque une dimension abstraite¹, mais les attributs qui le suivent dans le poème lui confèrent une forme physique (« yeux noirs et crin jaune, sans parents ni cour ») ; elle est en même temps « mexicaine et flamande », et son domaine comprend les lieux les plus disparates, aux « noms féroce­ment grecs, slaves, celtiques ».

L'alinéa successif est consacré à une autre figure, qui est cette fois clairement féminine : « la fille à lèvres d'orange » émerge d'un monde naturel et fantastique dont elle est une partie intégrante (« nudité qu'ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer »).

1. « “Idole” : *Au fig.* Personne ou chose intensément admirée et faisant l'objet d'une sorte de vénération » (CNRTL – Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/>).

Le reste du poème est un défilé nominal d'ultérieurs personnages féminins, qui appartiennent au monde réel proche ou lointain ou à l'imaginaire des contes de fées (« Dames », « enfantes et géantes », « jeunes mères et grandes sœurs », « sultanes, princesses », « petites étrangères »). Cette énumération produit un effet d'accumulation et de juxtaposition. Malgré la nature principalement nominale des phrases et l'absence de toute logique narrative, l'ensemble des images féminines du poème est animé par un dynamisme confié aux objets singuliers (« le clair déluge qui sourd des près », « traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer », « Dames qui tournoient »). De plus, le rythme de l'énumération augmente progressivement, jusqu'à l'extrême concentration d'images du troisième alinéa. Ainsi, « la durée n'est pas représentée mais mise en mouvement, si l'on peut dire, de l'intérieur¹ ».

Ces aspects engendrent un effet de rassemblement : une multitude de présences peuple le poème, dont le « je » est pourtant exclu. Cette foule féminine est aussi différenciée et envahissante qu'elle semble naïve, un objet esthétique qu'il n'est pas difficile de reconduire à l'« idole » du début. La dernière phrase interrompt pourtant ce défilé de figures dépersonnalisées : « Quel ennui, l'heure du “cher corps” et “cher cœur” ». Cette exclamation amère, que Rimbaud rend d'autant plus détachée par l'absence paradoxale du point d'exclamation, exprime le désenchantement du mythe enfantin représenté par la Femme², dont tous les personnages sont l'image stéréotypée et idéalisée. La voix du sujet lyrique se fait ainsi entendre par le sentiment de la première déception de l'âge adulte, annulant l'effet que la femme, « l'inconnu, l'altérité radicale attirant, de par sa nature même, désirs, curiosités, inquiétudes³ », produisait sur le poète enfant.

La liste de personnages se poursuit dans la deuxième section d'*Enfance*. Cette fois, pourtant, le contexte est celui de l'évocation nostalgique d'un passé perdu. Les figures ne relèvent plus du domaine mythique ou imaginaire, mais elles représentent les chers morts : « la petite morte », « la jeune maman trépassée », le « cousin », « Le petit frère », « les vieux ». Bien que ces personnages soient présentés comme les membres d'une famille, le référent de ce lien familial n'est jamais spécifié. De même, ils occupent l'espace comme des vivants (« les

1. Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2002, p. 292.

2. Rimbaud associe les termes « idole » et « Femme » dans *Soleil et chair* : « - Et l'Idole où tu mis tant de virginité, / Où tu divinisas notre argile, la Femme » (*OC*, p. 37)

3. Sergio Sacchi, *Études sur les Illuminations de Rimbaud*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 69.

vieux qu'on a enterrés tous droits ») et ils accomplissent des actions (la « maman trépassée descend le perron », « la calèche du cousin crie sur le sable »), tout en appartenant à l'au-delà. En définitive, même si ces personnages semblent relever de la vie réelle, à la différence de ceux d'*Enfance I*, il s'agit finalement de véritables « présences absentes¹ », privées de tout contexte.

L'effet d'absence se renforce dans les deux alinéas suivants, qui montrent d'abord des lieux de vie abandonnés (« la maison du général », « l'auberge vide », « Le château [...] à vendre », « les loges [...] inhabitées »), ensuite des paysages désertiques (« Les près [...] sans coqs, sans enclumes », « les calvaires et les moulins du déserts, les îles et les meules »). Le sujet lyrique se tient toujours à distance des objets présentés, par le biais du pronom impersonnel « on », fonctionnel à la simple présentation du paysage : « On suit la route rouge pour arriver à l'auberge vide ». En même temps, le sujet derrière ce « on » tend parfois à dépasser le simple rôle présentatif et à trahir une connaissance préalable de ces lieux : « D'ailleurs, il n'y a rien à voir là-dedans ». De cette manière, sa présence lyrique, qui est dans ce cas une présence narrative, s'intensifie.

Dans le dernier alinéa, la narration passe soudainement à l'imparfait. La voix du narrateur s'éloigne par conséquent de l'objet de la narration. D'ailleurs, le paysage appartient à un monde fantastique, animé par un mouvement qui semble se dérober au contrôle du sujet lyrique : « Des fleurs magiques bourdonnaient » ; « Des bêtes d'une élégance fabuleuse circulaient » ; « Les nuées s'amassaient sur la haute mer ». Une seule présence étrangère à ces forces naturelles et magiques est signalée par un pronom personnel sans aucun référent : « Les talus *le* berçaient ». Comme le rappelle André Guyaux, « Le soulignement est le signe d'une insistance, un appel à l'attention », mais « il peut être aussi l'indice d'une distance »². En effet, ce « *le* » ne trouve une explication que dans l'apparition du sujet lyrique lui-même, se visualisant du dehors par la troisième personne. Cette opération d'extériorisation, qui rappelle celle de la fin de *Aube* (« L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois », *OC*, p. 306), coïncide dans les deux cas avec la fusion du sujet extériorisé avec le paysage onirique. Dans la dernière phrase, « la haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes » se charge en effet d'un contenu émotif. La description est ainsi guidée par « une logique enfantine, humanisant la nature comme elle matérialise les émotions³ », qui transforme le cadre en un paysage intérieur.

1. André Guyaux (éd.), *Illuminations*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1985, p. 80.

2. André Guyaux, « Rimbaud et les avatars du moi », dans *Rimbaud poéticien*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 164.

3. Sergio Sacchi, *op. cit.*, p. 81.

La troisième section est confiée à la description du paysage, qui suit une démarche essentiellement présentative. Il s'agit en effet d'un véritable inventaire de visions qui dépendent de l'anaphore « il y a » (« il y a un oiseau » ; « Il y a une horloge » ; « Il y a une fondrière »). La description ne développe pas ces images, qui disparaissent juste après leur apparition et demeurent ainsi seulement suggérées. Tout ce que le sujet lyrique présente, avec même une certaine conviction (« il y a »), est en effet seulement entrevu – ou imaginé –, à cause de l'obstacle visuel du bois (« à travers la lisière du bois »). Le caractère incertain des visions (« un nid de bêtes blanches » ; « une petite voiture abandonnée dans le taillis, *ou* qui descend le sentier en courant »¹) en affaiblit le réalisme, de sorte qu'elles semblent relever au moins en partie de l'imagination. L'image d'« une cathédrale qui descend et un lac qui monte » rappelle aisément la formule de l'« hallucination simple » dans *Alchimie du verbe* : « je voyais [...] des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac » (*OC*, p. 265). L'irréalisme des visions relève d'un point de vue qui n'est pas univoque ni totalement réel, mais qui se déplace dans l'espace et qui amplifie les images par l'imagination. Notamment, d'autres éléments suggèrent le caractère enfantin de cette perspective, comme l'énumération presque naïve des « il y a », qui annule toute référence spatio-temporelle au profit d'un effet de coprésence. Malgré l'effort de donner un aperçu objectif du paysage par le caractère assertif des « il y a », ce paysage semble plutôt le produit d'un maniement subjectif, quoi que celui-ci soit conscient ou plutôt l'action spontanée de l'esprit enfantin.

Pourtant, le sujet lyrique s'abstient de toute expression subjective directe : « son chant *vous* arrête et *vous* fait rougir » ; « quand *l'on* a faim et soif » ; « quelqu'un qui *vous* chasse »². Le poète choisit toujours le pronom personnel indéfini, en fonction de sujet (« on ») ou de complément (« vous »)³ : il a ainsi recours à une forme tierce pour indiquer le « je » du poème⁴. Ce choix témoigne de l'effort de la part de Rimbaud d'aller vers l'objectivité, en s'opposant à toute expression lyrique conventionnelle qui renvoie à un « je » précis.

1. C'est moi qui souligne.

2. C'est moi qui souligne.

3. *Vous* en tant que pronom indéfini « remplace *on* en fonction de complément » (Dictionnaire Robert en ligne : <https://dictionnaire.lerobert.com/>)

4. Dans les *Illuminations*, Rimbaud utilise à plusieurs reprises des tournures qui empêchent d'identifier le « je » du poème : « la Sorcière [...] ne voudra jamais *nous* raconter ce qu'elle sait, et que *nous* ignorons ! » (*Après le Déluge*, *OC*, p. 289) ; « La douceur fleurie des étoiles et du ciel et du reste descend en face du talus, comme un panier, — contre *notre* face » (*Mystique*, *OC*, p. 305). C'est moi qui souligne.

La dernière ligne est une variation sur la base de la même anaphore : « Il y a, enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse ». Comme dans les autres parties du poème, la conclusion est l'occasion d'un accent lyrique, qui passe dans ce cas par le besoin physique de la faim et de la soif : « l'enfance est souvent présentée comme source d'énergie et d'émerveillement, mais elle peut être considérée aussi comme lieu par excellence du manque¹ ». Ce manque se manifeste pourtant par un besoin concret : dans un sens, même cette expression lyrique passe par l'acte d'objectivation.

Dans *Enfance IV*, le sujet lyrique se présente immédiatement par le pronom « je », en prenant plusieurs identités (« Je suis le saint » ; « Je suis le savant » ; « Je suis le piéton ») : « l'ipséité du *je* est définie comme une identification à un autre, dont l'être-là, dûment localisé du reste, est également asserté grâce à l'article défini² ». Comme le bateau ivre pouvait aller partout, le sujet lyrique d'*Enfance IV* peut être tout et a été tout : le temps présent de « je suis » marque l'accomplissement de ces identifications. Les extrêmes du monde du bateau – l'horizon, les pôles, les gouffres – sont en ce cas les extrêmes des expériences humaines de la religion (« le saint », du savoir (« le savant ») et de l'errance (« le piéton de la grande route »). Pourtant, ces trois premières identités se composent de « gestes et détails figés, offerts à une contemplation purement esthétique³ » : le saint est soumis comme « les bêtes pacifiques », le savant est à l'abri de toute sollicitation extérieure, le piéton ne traverse que des « bois nains » et son voyage se termine par un sentiment de mélancolie. C'est pourquoi la quatrième identification se fait au conditionnel : « je serais bien l'enfant abandonné sur la jetée [...], le petit valet, suivant l'allée ». La modalité hypothétique et l'adverbe « bien » expriment une modulation qui provient du « je » lyrique et qui était absente de l'indicatif des trois premières cupules. L'identification avec l'enfant-valet n'est pas accomplie, mais désirée et espérée. De plus, la modalité hypothétique trahit le caractère peut-être irréalisable de ce désir. Bien que le « je » se répète de manière identique dans tous les alinéas de la section, il n'est pas également signe d'une présence lyrique : le sujet poétique se manifeste plus clairement par la modulation du conditionnel, qui exprime le sentiment du désir et de la nostalgie. En effet, l'ordre des conditions humaines dans *Enfance IV* n'est pas sans importance, mais montre une régression vers l'état le plus simple,

1. Jacques Plessen, « L'effet de présence dans les *Illuminations* », *Circeto*, n° 1, 1983, p. 22.

2. *Ibid.*, p. 23.

3. Sergio Sacchi, *op. cit.*, p. 86.

l'enfance. La simplicité et l'insignifiance sociale de l'« enfant abandonné » et du « petit valet » contraste avec l'horizon immense au bout de l'« allée, dont le front touche le ciel ». L'image de l'enfant-valet reproduit ainsi le modèle romantique du Petit-Poucet de *Ma Bohème*, qui fait de l'abandon sa vocation poétique¹. En définitive, les extrêmes de ce parcours identitaire – la sainteté et l'enfance – représentent des expériences de contemplation profonde, mais seulement l'enfant promeneur peut profiter pleinement de sa liberté pour aller vers l'inconnu. Parallèlement, pourtant, « Les sentiers sont âpres » pour l'enfant, comme pour le bateau ivre « Les Aubes sont navrantes / [et] Toute lune est atroce et tout soleil amer » : la recherche de l'identité dans plusieurs vies aboutit à un sentiment de nostalgie et d'impuissance (« Que les oiseaux et les sources sont loin ! »). C'est « la fin du monde » connu par les yeux de l'enfant : « La maturité et l'évolution signifient dans ce contexte la fin de son monde, impossible à récupérer à l'âge adulte² ». Néanmoins, la caractérisation émotive de cette dernière partie d'*Enfance IV* est une fois encore le moyen par lequel le « je » lyrique se rend présent.

Enfance V ne présente « plus de déictique ni de présentatif, nous sommes en plein langage actif, sous les espèces de l'injonctif³ ». Le sujet lyrique se fait entendre dans l'exhortation initiale : « Qu'on me loue enfin ce tombeau ». L'adverbe « enfin » marque l'impatience de cette prière, mais donne aussi une indication de temps : le « tombeau » fait référence à la fin d'une vie, qui coïncide aussi avec le dernier acte du poème. Un sujet lyrique censément adulte, voire vieux, remplace ainsi l'enfant de la fin d'*Enfance IV*. Par la simple explicitation de son désir, le sujet lyrique se projette « très loin sous terre » : « au lieu de poursuivre la quête d'un ailleurs aux limites extérieures périphériques de la terre, [...] l'espace poétique est projeté sur une limite intérieure, centrale par rapport au globe terrestre⁴ ». La position impossible de ce tombeau, qui relève évidemment de l'hyperbole, est pourtant suivie d'une série de précisions d'ordre réaliste : « blanchi à la chaux avec les lignes du ciment en relief ». Le sujet lyrique transforme ensuite,

1. Rimbaud reprend cette image aussi dans *L'impossible d'Une saison en enfer* : « 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. — Et je m'en aperçois seulement ! » (*OC*, p. 271)

2. Krystyna Wojtynek-Musik, « L'identité de l'homme rimbaldien dans le texte *Enfance IV* des *Illuminations* », dans *La Condition masculine dans la littérature française*, dir. Krystyna Modrzejewska, Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2005, p. 37.

3. Albert Henry, *op. cit.*, p. 59.

4. Ruth Gantert, « Lecture métapoétique d'*Enfance* de Rimbaud », *Revue suisse de littératures romanes*, n° 41, 2002, p. 107.

avec la même finesse d'exécution, le tombeau en un lieu habitable, une pièce meublée (« la table », « la lampe ») qu'il appelle « mon salon souterrain ». Il est présent dans cet espace (« Je m'accoude à la table »), qu'il décrit comme s'il l'avait sous ses yeux. Les déictiques de « ces journaux » et « ces livres » et la qualification de la lumière qui « éclaire très vivement » la table amplifient ce phénomène, que Jacques Plessen appelle l'« effet de présence¹ ». Le « je » lyrique, qui était fondamentalement absent où fuyant dans les sections précédentes, se matérialise ainsi devant les yeux du lecteur dans un espace à la fois impossible et vraisemblable. La description hyperbolique (« À une distance énorme au-dessus de mon salon souterrain ») se mêle à des compléments de lieu qui visent à rendre possible la visualisation : « Moins haut, sont des égouts. Aux côtés, rien que l'épaisseur du globe ».

Une telle capacité de construction d'un espace totalement invraisemblable mais visualisable témoigne de l'évolution des visions d'*Enfance*. Par rapport au défilé confus de figures d'*Enfance I*, ou à l'approximation des représentations enfantines d'*Enfance III*, le « je » de cette dernière section exerce un contrôle sur les visions, il les ordonne de manière presque scientifique. Il arrive même à transformer la matière réelle de façon presque imperceptible – le « tombeau » devient un « salon » – selon une logique qui rappelle celle des rêves. Le moyen de cette fusion entre réel et irréel est finalement le même que celui de *Ma Bohème* (« Mon auberge était à la Grande-Ourse ») : l'acte poétique.

Le lieu impossible que le sujet lyrique occupe est en effet un lieu hors du monde, qui n'appartient qu'à ce « je » créateur. C'est pourquoi il se trouve seul « À une distance énorme » de la surface terrestre, où « les maisons » ne témoignent d'ailleurs d'aucune présence. Ce monde est entièrement peuplé et réglé par la subjectivité du poète, qui établit sa suprématie en se situant « très loin sous terre », aux antipodes de la divinité céleste². C'est pourquoi le sujet lyrique ne se limite pas à observer le monde, mais il peut le créer librement : « Aux heures d'amertume, je m'imagine des boules de saphir, de métal ». « Le paysage lui-même est souvent présenté comme un décor : le monde théâtral se superpose à la réalité³ » : « les maisons s'implantent, les brumes s'assemblent ».

À cause de cette solitude volontaire, par laquelle le sujet lyrique affirme son autorité absolue, « la communication envisagée par le sujet n'est pas participative, elle ne concerne que le sujet lui-même⁴ ». Il se définit en effet « maître du silence », et ce monde ne lui offre aucune

1. Jacques Plessen, art. cit., p. 21.

2. Rimbaud avait écrit dans la lettre du 15 mai 1871 à Demeny : « il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant » (*OC*, p. 344).

3. Susanne Bernard (éd.), *Rimbaud. Œuvres*, Paris, Garnier, 1960, p. 483.

4. Ruth Gantert, art. cit., p. 108.

nouveauté : « ces journaux que je suis idiot de relire, ces livres sans intérêt ». Une possibilité surgit pourtant dès l'avant-dernier alinéa, où un sentiment d'incertitude s'introduit dans les descriptions précises du sujet lyrique : « Peut-être les gouffres d'azur, des puits de feu. C'est peut-être sur ces plans que se rencontrent lunes et comètes, mers et fables ». Ce « peut-être » réitéré marque un aspect du monde qui échappe au regard du sujet lyrique : celui-ci ne peut plus affirmer avec assurance la totalité de ce qui l'entoure.

L'hésitation du « je » lyrique émerge avec force dans la toute dernière phrase du poème, dans une forme interrogative : « Pourquoi une apparence de soupirail blêmirait-elle au coin de la voute ? ». L'objet de sa question forme une brèche dans l'espace hermétique qu'il vient de se construire. Jacques Plessen consacre une partie de son livre *Promenade et poésie* à la figure de la brèche, dont l'occurrence est fréquente dans l'œuvre de Rimbaud, et dans les *Illuminations* en particulier¹ : « Par une brèche apparue mystérieusement dans l'espace du dedans, l'être s'ouvre le plus souvent à l'avenir, à un dehors, qui peut se déployer alors en un monde magnifique² ». Malgré l'effort que fait le sujet lyrique d'*Enfance V* de s'enfermer dans son monde, le poème se termine par l'apparition d'un élément inconnu, qui échappe au système. La question est pourtant formulée de telle manière qu'elle suggère la résistance du sujet à accepter cet imprévu : l'association du « Pourquoi » au mode conditionnel de « blêmirait » tend à minimiser la possibilité de cet événement. Les choix lexicaux (« apparence de soupirail », « blêmirait », « coin ») visent de même à réduire l'importance de cette brèche.

Le sujet lyrique d'*Enfance* signale sa présence seulement de manière graduelle : il se fait entendre dans le commentaire final d'*Enfance I* ; il est le point de vue derrière « on » et le référent du « le » dans *Enfance II* ; il utilise le pronom « vous » dans *Enfance III* et il se présente par le biais des identifications d'*Enfance IV* ; il est enfin presque un personnage dans *Enfance V*. En général, on peut dire que le poète cherche à laisser la présence du sujet lyrique aussi implicite que possible.

Pourtant, « pourquoi un tel passé fabuleux, au-delà presque du temps et de la mémoire, nous donne-t-il cette impression irrépressible de présence ?³ ». Les visions réelles et oniriques

1. « Un souffle ouvre des brèches opéradiques dans les cloisons », « et dans un défaut en haut de la glace de droite tournoient des blêmes figures lunaires » (*Nocturne vulgaire*, OC, p. 307) ; « Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie » (*Les ponts*, OC, p. 300).

2. Jacques Plessen, *op. cit.*, p. 249.

3. Sergio Sacchi, *op. cit.*, p. 71.

et l'accumulation d'objets abstraits et concrets saturent le poème. Parallèlement à l'émergence graduelle du « je », ces images évoluent de la confusion initiale des plans – réel et imaginaire, passé et présent – vers une objectivité majeure (« Il y a »), pour aboutir enfin à l'organisation précise du « salon souterrain » d'*Enfance V*. Ces visions témoignent en effet de l'évolution de la subjectivité. C'est pourquoi elles se chargent parfois d'un contenu émotionnel, comme c'est le cas du paysage naturel (« la haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes » ; « les sentiers sont âpres ») : en définitive, « ce qui nous apparaît *est* émotion¹ ».

Enfance est donc « la quête d'un sujet poétique, [...] la construction et [...] l'affirmation d'un *je* poétique moderne² », qui émerge graduellement en tant qu'actant dans le poème. Cette quête concerne l'acte poétique lui-même : l'effet de présence de la subjectivité s'engendre précisément à partir de l'énergie créative qui fait surgir les images et que le poète se préoccupe de reconduire à sa propre action (« je m'imagine des boules de saphir, de métal »). Une source importante d'une telle énergie est bien l'enfance, qui est le point de départ de tout le parcours : « Rimbaud [...] cherche à retrouver l'émerveillement de l'enfance et le pouvoir qu'a celle-ci de créer un monde sans limitations de possibilités³ ». Le sujet lyrique établit donc, au moyen d'une écriture qui se veut la plus objective possible, la souveraineté de son acte créatif.

Néanmoins, « il y a toujours, fusant du dernier verset, le choc douloureux de la réalité (cosmique, humaine, intérieure)⁴ ». Le sujet lyrique se confronte donc inévitablement avec le temps de la désillusion. En ce moment particulier, le « je » se manifeste plus nettement : les finaux dysphoriques représentent en effet l'émergence de la subjectivité par le sentiment de la nostalgie et du regret, qui actualisent le temps perdu de l'enfance.

7.2 *Vies*

I

Ô les énormes avenues du pays saint, les terrasses du temple ! Qu'a-t-on fait du brahmane qui m'expliqua les Proverbes ? D'alors, de là-bas, je vois encore même les vieilles ! Je me souviens des heures d'argent et de soleil vers les fleuves, la main de la campagne sur mon épaule, et de nos caresses debout dans les plaines poivrées. — Un envol de pigeons

1. Jacques Plessen, art. cit., p. 25.

2. Ruth Gantert, art. cit., p. 109.

3. Susanne Bernard (éd.), *op. cit.*, p. 482.

4. Albert Henry, *op. cit.*, p. 62.

écarlates tonne autour de ma pensée — Exilé ici, j'ai eu une scène où jouer les chefs-d'œuvre dramatiques de toutes les littératures. Je vous indiquerais les richesses inouïes. J'observe l'histoire des trésors que vous trouvâtes. Je vois la suite ! Ma sagesse est aussi dédaignée que le chaos. Qu'est mon néant, auprès de la stupeur qui vous attend ?

II

Je suis un inventeur bien autrement méritant que tous ceux qui m'ont précédé ; un musicien même, qui ai trouvé quelque chose comme la clef de l'amour. À présent, gentilhomme d'une campagne maigre au ciel sobre, j'essaie de m'émouvoir au souvenir de l'enfance mendicante, de l'apprentissage ou de l'arrivée en sabots, des polémiques, des cinq ou six veuvages, et quelques noces où ma forte tête m'empêcha de monter au diapason des camarades. Je ne regrette pas ma vieille part de gaîté divine : l'air sobre de cette aigre campagne alimente fort activement mon atroce scepticisme. Mais comme ce scepticisme ne peut désormais être mis en œuvre, et que, d'ailleurs je suis dévoué à un trouble nouveau, — j'attends de devenir un très méchant fou.

III

Dans un grenier, où je fus enfermé à douze ans, j'ai connu le monde, j'ai illustré la comédie humaine. Dans un cellier j'ai appris l'histoire. À quelque fête de nuit, dans une cité du Nord, j'ai rencontré toutes les femmes des anciens peintres. Dans un vieux passage à Paris on m'a enseigné les sciences classiques. Dans une magnifique demeure cernée par l'Orient entier, j'ai accompli mon immense œuvre et passé mon illustre retraite. J'ai brassé mon sang. Mon devoir m'est remis. Il ne faut même plus songer à cela. Je suis réellement d'outre-tombe, et pas de commissions.

Vies se compose de trois sections numérotées, où le sujet lyrique rapporte à la première personne des mémoires de sa vie, en les confrontant avec sa condition présente.

Dès *Vies I*, le sujet lyrique présente son action remémorative : « Je me souviens ». Le souvenir est situé dans un Orient indéfini, presque mythique, auquel le « je » se réfère par des substantifs pluriels et génériques (« les énormes avenues du pays saint » ; « terrasses du temple »). Le « je » parle du rapport avec une nature également mythique (« Je me souviens

des heures d'argent et de soleil vers les fleuves ») qui fait même l'objet d'une personnification : « la main de la campagne sur mon épaule, et [je me souviens] de nos caresses debout dans les plaines poivrées »¹. « Décidément peu réaliste, le passé lointain apparaît donc bien plus comme un temps mythique servant les intérêts de l'imagination que comme un temps chronologique² ». Toutefois, le sujet lyrique met en œuvre des stratégies rhétoriques afin que le contenu indéfini de ses mémoires soit plausible. D'abord, une évocation introduit le souvenir (« Ô les énormes avenues du pays saint, les terrasses du temple ! ») : le lecteur est ainsi plongé directement dans ce cadre. De plus, la modulation de l'invocation emphatique (« Ô [...] ! ») ajoute un accent émotionnel aux visions et les rend plus véridiques. Enfin, la question « Qu'a-t-on fait du brahmane qui m'expliqua les Proverbes ? » place une expérience impossible sur le plan biographique.

Le souvenir est brusquement interrompu par une incise entre tirets : « — Un envol de pigeons écarlates tonne autour de ma pensée — ». Albert Henry appelle ce genre d'intrusions des « facules discursives »³, c'est-à-dire des moments où la voix lyrique se fait manifester de manière plus explicite. En ce cas, la facule marque un brusque retour au présent du sujet qui narre, par le biais de la représentation concrète de sa pensée. Il s'agit en ce sens non seulement d'une intervention lyrique, mais aussi métapoétique, car elle dévoile l'action mentale qui a engendré le souvenir, voire la poésie elle-même.

Dans la condition présente du sujet lyrique (« Exilé ici »), le temps passé, présent et futur s'entremêlent : « J'ai eu une scène » ; « Je vous indiquerais » ; « J'observe l'histoire ». Le « je » revendique ainsi le pouvoir sur tous les temps et tous les domaines (« les chefs-d'œuvre dramatiques de toutes les littératures », « les richesses inouïes », les « trésors que vous trouvâtes ») à travers des capacités qui ne sont qu'à lui (« Je vois la suite ! »⁴). C'est précisément cette unicité qui le rend « Exilé » et incompris : « Ma sagesse est aussi dédaignée que le chaos ». Il est pourtant conscient de l'importance de ses découvertes : « Qu'est mon néant, auprès de la stupeur qui vous attend ? ».

1. Cette image rappelle *Sensation* : « Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers, / Picoté par les blés, fouler l'herbe menue ».

2. David Ducoffre, « Les Poèmes de bilan : *Vies, Guerre et Une saison en enfer* », *Parade sauvage*, n° 20, 2004, p. 191.

3. Je renvoie à l'article « La facule discursive dans l'œuvre de Rimbaud » de Albert Henry, aux pages 282-299 du livre du même auteur précédemment cité.

4. Dans la lettre du 15 mai 1871 à Demeny, Rimbaud confiait à la poésie la même capacité anticipatrice : « La Poésie ne rythmera plus l'action, elle sera en avant » (*OC*, p. 347).

Dans la deuxième section de *Vies*, le « je » lyrique se concentre sur la définition de son identité, en s'attribuant une série de prédicats : « Je suis un inventeur [...] ; un musicien », « À présent, gentilhomme ». Ces qualifications semblent vouloir préciser son identité, mais elles ne sont reconduites à aucune expérience concrète (« un musicien [...] qui a trouvé quelque chose comme la clef de l'amour »). De plus, cette autodéfinition prend un tour ironique dès que le « je » se définit « gentilhomme d'une campagne aigre au ciel sobre » juste après s'être vanté d'avoir « trouvé [...] la clef de l'amour ». L'ironie est encore plus évidente dans le jeu syntactique qui suit (« l'air sobre de cette aigre campagne »), qui insiste une fois encore sur le caractère médiocre de sa vie actuelle.

De plus, le « je » lyrique ne semble pas se préoccuper du réalisme de son histoire personnelle, qu'il prive des détails (« cinq ou six veuvages, et quelque noces »). De cette manière, sa narration s'avère plutôt une parodie de l'acte autobiographique.

Malgré la médiocrité de son présent, le sujet du poème reste fier de sa gloire passée : « Je ne regrette pas ma vieille part de gaité divine ». Cette conscience l'isole dans la même condition de solitude de *Vies I* : « les autres n'interviennent que dans le passé, la première personne investissant seule le présent et l'avenir¹ ».

Dans *Vies III*, le sujet lyrique revient sur les étapes de sa formation. Les verbes au passé composé (« j'ai connu » ; « j'ai illustré » ; « j'ai appris » etc.) soulignent l'effet du passé sur le présent et marquent ainsi les acquisitions qui ont contribué à former l'identité du sujet lyrique. Comme dans *Les Poètes de sept ans*, chaque expérience commence dans des lieux fermés et sombres : « Dans un grenier », « Dans un cellier », « À quelque fête de nuit dans une cité du Nord », « Dans un vieux passage à paris », « Dans une magnifique demeure »². Ces endroits délimités sont pourtant le point de départ d'expériences disproportionnées, parfois impossibles : « j'ai connu le monde » ; « j'ai illustré la comédie humaine » ; « j'ai appris l'histoire » ; « j'ai rencontré toutes les femmes des anciens peintres » etc. Ce parcours de formation aboutit dans la dernière étape à un acte de création : « j'ai accompli mon immense œuvre et passé mon illustre retraite ». Tous les lieux et les vies que le poète a vécu l'ont préparé à cette « immense œuvre ».

1. André Guyaux (éd.), *op. cit.*, p. 91.

2. Ces lieux rappellent les espaces domestiques des *Poètes de sept ans* : « Dans l'ombre des couloirs » ; « dans la fraîcheur des latrines » ; « dans la chambre nue aux persiennes closes ».

Cependant, ce travail est aussitôt écarté : « Mon devoir m'est remis. Il ne faut même plus songer à cela ». La fin du poème rappelle celle d'*Enfance V*, qui concrétise irrévocablement la condition solitaire du poète dans le lieu du « salon souterrain » : « Je suis réellement d'outre-tombe, et pas de commissions ». Cette fois, pourtant, « la métaphore de la mort n'est plus seulement une métaphore¹ » : le poète est « réellement d'outre-tombe »² et il se voue au silence absolu.

Malgré ses subdivisions internes, *Vies* se présente comme une narration autobiographique à la première personne. Pourtant, la structure parallèle des trois sections, qui confrontent le passé et le présent de la vie du sujet lyrique, donne l'impression d'une reprise continue, d'une réélaboration du même matériel. Le « je » s'avère inconstant, non seulement d'une section à l'autre. Les voyages et les connaissances dont le sujet lyrique se vante sont invraisemblables : « chaque vie s'annule dans une opposition dont les termes se neutralisent³ ». Ainsi, la structure globale et les contenus du poème empêchent la réalisation d'une seule véritable autobiographie, qu'elle soit réelle ou poétique.

En effet, ces « trois volets sont écrits comme autant de versions d'une autobiographie d'artiste, convergeant toutes vers le “à présent” du narrateur⁴ ». Les trois « je » des trois sections n'appartiennent pas à la même personne, mais plutôt à trois variantes alternatives de celle-ci. De cette manière, le poète dénature le genre de l'autobiographie, dont le lecteur attend un certain degré d'authenticité, vers l'artifice et le jeu d'ironie.

Vies est en définitive la réalisation poétique de la phrase d'*Alchimie du verbe* : « A chaque être, plusieurs autres vies me semblaient dues » (*OC*, p. 268). Le sujet lyrique de *Vies* exploite le potentiel créatif du moyen poétique, en recommençant à nouveau son autobiographie dans chaque volet. En ce sens, le travail poétique auquel aboutissent toutes les autobiographies relie toutes les vies à une seule, celle d'un « je » poète : « le socle sur lequel repose cette écriture est

1. Sergio Sacchi, *op. cit.*, p. 125.

2. C'est moi qui souligne.

3. Michel Murat, *op. cit.*, p. 292.

4. Yoshikazu Nakaji, « Enfant, artiste, génie. Autoportraits du poète dans les *Illuminations* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 1, 2022, p. 50.

l'idée selon laquelle des co-identités personnelles naîtraient de la parenté spirituelle entre les composants d'une super-identité idéale¹ ».

7.3 Le sujet au-delà de lui-même

Mais tu te mettras à ce travail : toutes les possibilités harmoniques et architecturales s'émouvront autour de ton siège. Des êtres parfaits, imprévus, s'offriront à tes expériences. Dans tes environs affluera rêveusement la curiosité d'anciennes foules et de luxes oisifs. Ta mémoire et tes sens ne seront que la nourriture de ton impulsion créatrice. Quant au monde, quand tu sortiras, que sera-t-il devenu ? En tout cas, rien des apparences actuelles.
(*Jeunesse, OC*, p. 317)

Enfance et *Vies* sont deux poèmes profondément liés. Non seulement ils se ressemblent d'un point de vue structurel et des contenus, mais les deux textes posent « le problème de la recherche de soi dans le multiple² ». Il s'agit en effet de deux autofictions³, réalisées par le biais d'une actualisation dans le cas d'*Enfance*, et par le biais d'une rétrospection dans le cas de *Vies*.

Comme les autres *Illuminations*, ces deux poèmes « semblent évoquer, de façon aussi neutre que possible, un monde fait de purs objets, radicalement extérieur au sujet⁴ ». En effet, le « je » lyrique tend à rester caché ou à annuler sa présence dans les objets et les visions du poème. Il en résulte un « je » lyrique impersonnel, qui peut se manifester sous-formes toujours différentes. Rimbaud avait déjà tenté d'exposer le sujet lyrique à une expérience multiple à l'époque du *Bateau Ivre*, mais il ne s'agissait encore que d'une posture. Tandis que le sujet-bateau arrivait partout et voyait tout, en se déplaçant librement dans le temps et dans l'espace, le sujet lyrique des *Illuminations* parvient à être tout. Sa relation avec l'altérité s'établit donc au moyen d'une identification : le sujet devient l'objet, mieux, il devient tous les objets.

L'acte de remémoration par lequel le poète réélabore continuellement le temps de son enfance joue un rôle fondamental dans cette transformation identitaire, car il ne reste pas attaché au passé, mais il y trouve un nombre infini de possibilités : « le mythe chez [Rimbaud] n'a pas

1. Pierre Lauxerois, *L'opéra fabuleux suivi de Sous la lumière qu'on a créée*, Lausanne, Âge d'Homme, 2001, p. 86.

2. Antoine Raybaud, *Fabrique d'Illuminations*, Seuil, 1989, p. 168.

3. « "Autofiction" : récit mêlant la fiction et l'autobiographie » (Dictionnaire Robert en ligne : <https://dictionnaire.lerobert.com/>)

4. Michel Collot, *Sujet, monde et langage dans la poésie moderne. De Baudelaire à Ponge*, op. cit., p. 51.

pour but de raconter des événements révolus ; il vise plutôt [...] une ouverture fantastique en direction de l'avenir¹ ». L'artifice poétique, qui utilise les ressources du monde enfantin, est le moyen de cette identification multiple. C'est pourquoi le sujet lyrique doit abandonner son ancienne forme :

« le statut romantique du poète est bien disloqué avec le *Je*, ses *jeux* : tout, jusqu'à la figuration du Moi, aura déserté sa « profondeur » pour entrer dans la théâtralisation propre du poème, c'est-à-dire une transformation, une activation, mise en scène de tous les possibles du récit² ».

Le « je » lyrique se manifeste dans son action poétique : « l'effet de "présence" désigne un rôle, devenant proprement une "présence" scénique³ ». C'est pourquoi le sujet lyrique est le plus souvent destiné à la solitude : toute la matière qui forme le poème dépend de l'acte poétique, qui est la manifestation d'une subjectivité. « Les "états d'âme" s'isolent et peuvent se détacher du sujet poétique pour se combiner avec les "états du monde" présents dans le texte. L'émotion deviendrait ainsi une des qualités objectives de l'univers évoqué⁴ ». Dans le poème il n'y a plus donc que ce « Moi devenu à lui tout seul une manière d'"opéra fabuleux"⁵ ».

Les *Illuminations* représentent donc la « poésie objective », en ce que même des poèmes se présentant comme autobiographiques et suggérant par conséquent l'expression d'une expérience subjective sont construits à partir de la négation de l'identité univoque et de la présence du sujet lyrique. Le mouvement du sujet vers l'objet s'accomplit, dans la mesure où il n'est plus possible de les distinguer. Une trace de la subjectivité, se manifestant dans les fins dysphoriques des poèmes, semble pourtant se dérober à la tentative d'objectivité complète de la part du poète.

1. Sergio Sacchi, *op. cit.*, p. 82.

2. Antoine Raybaud, *op. cit.*, p. 201.

3. Jacques Plessen, art. cit., p. 23.

4. *Ibid.*, p. 24.

5. Sergio Sacchi, *op. cit.*, p. 122.

CONCLUSION

Dans les poèmes de Rimbaud de 1870, le sujet lyrique est un sujet encore essentiellement romantique, exprimant un désir de fusion entre le monde naturel et son monde intérieur. Afin de mieux se connaître et de mieux connaître le monde extérieur, le poète essaye ensuite de se libérer des contraintes de sa vision subjective, qui limitent son action. Il extériorise par exemple son expérience subjective dans la figure d'un poète de sept ans, afin de reconstruire objectivement une période de son enfance ; il choisit la forme d'un bateau ivre pour découvrir un monde inaccessible à l'homme. Grâce à ce mouvement vers l'extérieur, le poète analyse son intériorité comme un objet dans les poèmes de 1872, en essayant de reproduire les processus de la mémoire et du sentiment tels qu'il les expérimente. Dans *Délires I (Une Saison en enfer)*, les contradictions de la conscience du poète se manifestent par la fiction du drame de la Vierge folle. Les *Illuminations* sont enfin le résultat de la résistance extrême à l'expression lyrique. L'acte autobiographique produit une poésie d'objets sans référent dans *d'Enfance*, ou se révèle comme un acte de création fictionnelle dans *Vies*. Ainsi, le « je » s'exile-t-il définitivement du discours poétique, où l'acte de création devient le seul écho de la présence subjective.

Dans ce parcours hétérogène vers le refus de la subjectivité, Rimbaud opère en mouvement, que ce soit par la marche dans la nature, à travers le caractère mobile des éléments tels que l'eau et la lumière, ou dans les visions et les identifications multiples. Il en résulte un sujet fragmenté, multiplié, dispersé, qui exprime une expérience différente de celle du sujet romantique. Rimbaud essaye de trouver un point d'équilibre dans ce système contradictoire, pour donner un tableau objectif de l'identité du « je ». Le sujet lyrique témoigne donc à la fois d'une action dispersive, exprimant sa nature multiple, et d'une action synthétique, qui vise à construire une identité.

Au long de cette recherche d'équilibre pour connaître la vérité du « je », Rimbaud exploite les contradictions de la conscience subjective en tant que possibilités poétiques. En ce sens, le poète trouve dans les *Illuminations* la formule d'une objectivation ultérieure, car le « je » devient lui-même un moyen d'artifice poétique. Rimbaud met en œuvre la déconstruction et la dispersion totale de la subjectivité, par le biais des logiques de l'enfance (*Enfance*) et de la mémoire (*Vies*). En même temps, il attribue l'identité de ce « je » à l'acte de création poétique, qui permet la coexistence de ses contradictions et de ses possibilités. Le sujet-créateur peut finalement réconcilier les aspects incohérents de sa nature, en les transformant en possibilités poétiques infinies.

En définitive, la « poésie objective » de Rimbaud n'implique pas l'élimination de toute trace de subjectivité. Cette dernière est plutôt la matière principale d'un processus d'objectivation au terme duquel le sujet lyrique consolide son pouvoir total sur le monde, tout en conservant un détachement objectif par rapport à lui. Il s'agit moins pourtant d'un achèvement définitif que d'une condition instable et contradictoire, qui demande les efforts répétés d'un « travail ». La « poésie objective » de Rimbaud participe sans aucun doute de la recherche poétique de son siècle, mais elle s'en distingue par un travail « long, immense et raisonné » sur le verbe poétique et par l'ambition radicale de « posséder la vérité dans une âme et un corps ». C'est pourquoi les poèmes de Rimbaud sont des « illuminations », des créations éphémères qui se terminent souvent par un échec dissipant l'illusion. Chaque échéance est pourtant la condition nécessaire de toute nouvelle possibilité, la source inépuisable d'un nouvel élan poétique.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

- RIMBAUD, Arthur, *Illuminations*, éd. André Guyaux, Neuchâtel, À la Baconnière, 1985, p. 76-94.
- , *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*, éd. Gérald Schaeffer, Genève, Droz, 1975.
- , *Œuvres complètes*, éd. André Guyaux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.
- , *Opere*, éd. Olivier Bivort, trad. Ornella Tajani, Venezia, Marsilio, 2019.
- , *Rimbaud. Œuvres*, éd. Susanne Bernard, Paris, Classiques Garnier, 1960, p. 481-491.

Sources secondaires

- BANDELIER, Danielle, *Se dire et se taire. L'écriture d'Une saison en enfer d'Arthur Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1988.
- BARDEL, Alain, « Pour *Mémoire* », *Parade Sauvage*, n° 24, 2013, p. 15-76.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, tome I, 1966, p. 251-266.
- BERRANGER, Marie-Paule, *12 poèmes de Rimbaud analysés et commentés*, Paris, Marabout, 1993, p. 112-129, p. 143-165.
- BERTRAND, Jean-Pierre, DURAND, Pascal, *La modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Paris-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006.
- , *Les Poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

- BIARD, Jacqueline, « *Délires I* ou le théâtre du double », *Lectures de Rimbaud, Revue de l'Université de Bruxelles*, n° 1-2, 1982, p. 117-124.
- BIVORT, Olivier, « Le tiret dans les *Illuminations* », *Parade sauvage*, n° 8, 1991, p. 2-8.
- , « Un problème référentiel dans les *Illuminations* : les syntagmes nominaux démonstratifs », *Parade sauvage*, n° 7, 1991, p. 89-102.
- BONNEFOY, Yves, *Rimbaud par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1961.
- BRUNEL, Pierre, *Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Champ poétique », 1983, p. 203-212.
- , *Rimbaud : projets et réalisations*, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1983, p. 105-113.
- COLLOT, Michel, *L'Horizon fabuleux*, Paris, José Corti, tome I, 1988, p. 162-166.
- , *Sujet, monde et langage dans la poésie moderne. De Baudelaire à Ponge*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 37-67.
- CORNULIER, Benoît de, « Aspects du symbolisme de Rimbaud dans *Mémoire* », *Parade Sauvage*, n° 24, 2013, p. 77-146.
- , « Lecture des *Poètes de sept ans*. Vers la fin de la Commune de Paris », *Parade sauvage*, n° 32, 2021, p. 49-74.
- , « Sur *Ma Bohême*, Fantaisie », *Littératures*, n° 54, 2006, p. 7-23.
- DUCOFFRE, David, « Les poèmes de bilan. *Vies*, *Guerre* et *Une saison en enfer* », *Parade sauvage*, n° 20, 2004, p. 188-218.
- , « Trajectoire du Bateau ivre », *Parade sauvage*, n° 21, 2006, p. 28-65.
- EIGELDINGER, Marc, « *Sensation*, poème inaugural », *Berenice*, n° 2, 1981, p. 53-59.
- GANTERT, Ruth, « Lecture métapoétique d'*Enfance* de Rimbaud », *Versants*, n° 41, 2002, p. 87-111.
- GLEIZE, Jean-Marie, *Poésie et figuration*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

- , *Arthur Rimbaud*, Paris, Hachette, coll. « Portraits littéraires », 1993, p. 25-33, p. 35-40.
- GUYAUX, André, « Rimbaud et les avatars du moi », dans *Rimbaud poéticien*, dir. Olivier Bivort, Paris, Classiques Garnier, 1998, p. 161-167.
- , *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 2015, p. 216.
- FRÉMY, Yann, « Je est “une” autre. Lecture de *Délires I* », *Parade Sauvage*, n° 21, 2006, p. 148-166.
- HAAHR, Holly, « Les lettres dites du voyant. Art poétique ou parodie ? », *Parade sauvage*, n° 17-18, 2001, p. 10-30.
- HACKETT, Cecil Arthur, *Rimbaud l'enfant*, Paris, José Corti, 1948.
- , *Autour de Rimbaud*, Paris, Klincksieck, 1967, p. 17-28.
- HENRY, Albert, *Contributions à la lecture de Rimbaud*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1998, p. 41-62, p. 133-142, p. 217-225.
- HIRAI, Hiroyuki, « Un mémoire sur la “Mémoire” de Rimbaud », *Parade sauvage*, n° 8, 1991, p. 91-99.
- IZAMBARD, Georges, *Rimbaud tel que je l'ai connu*, Paris, Mercure de France, 1946.
- JACKSON, John E., *La Poésie et son autre. Essai sur la modernité*, Paris, José Corti, 1998, p. 67-75.
- , « L'être est un autre », dans *Le Point vélique : études sur Arthur Rimbaud et Germain Nouveau*, Actes du colloque de l'Université de Neuchâtel (27-28 mai 1983), Neuchâtel, À la Baconnière, 1986, p. 119-129.
- LAFORGUE, Pierre, « Errances du *Bateau Ivre* », *Parade sauvage*, n° 29, 2018, p. 55-82.
- LAPEYRE, Paule, « Rimbaud ou l'impossible fixité des vertiges », *Berenice*, n° 2, 1981, p. 98-106.
- LAPP, John C., « *Mémoire* : art et hallucination chez Rimbaud », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 23, 1971, p. 163-179.

- LAURENT, Jean François, « L'image du poète et ses métamorphoses dans les écrits de 1870 », dans *Rimbaud ou « la liberté libre »*, Actes du colloque de Charleville-Mézières (11-13 septembre 1986), *Parade sauvage*, Colloque n° 1, 1987.
- LAUXEROIS, Pierre, *Opéra fabuleux suivi de Sous la lumière qu'on a créée*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001, p. 76-86.
- LAWLER, James, « Ironie et ambiguïté du voyage », dans *Rimbaud. Des Poésies à la Saison*, dir. André Guyaux, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 67-75.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle, 1897, p. 235-251.
- MARGARITO, Mariagrazia, « Autre est absence », dans *L'« alchimie du verbe » d'Arthur Rimbaud*, dir. Sergio Sacchi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, p. 57-64.
- MARTY, Éric, « Rimbaud, nature et poème », dans *Rimbaud. Des Poésies à la Saison*, dir. André Guyaux, Classiques Garnier, 2009, p. 9-32.
- MESCHONNIC, Henri, « Le travail du langage dans *Mémoire* », *Langages*, n° 31, 1973, p. 103-111.
- MEYER, Bernard, « Honte », *Parade Sauvage*, n° 16, 2000, p. 29-44.
- MINAHEN, Charles D., « Gender ambiguities, conflicts, and shifts in Rimbauds *Mémoire* », *Dalhousie French Studies*, n° 79, 2007, p. 47-53.
- MIZUNO, Hisashi, « Réinventer la poésie. Des lettres du voyant aux *Illuminations* », *Francofonia*, n° 72, 2017, p. 111-125.
- MURAT, Michel, *L'Art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2009, p. 291-295.
- MURPHY, Steve, *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Champion, 2005, p.121-135, p. 261-365.
- , « Logiques du “Bateau ivre” », *Littératures*, n° 54, 2006, p. 25-86.
- NAKAJI, Yoshikazu, *Combat spirituel ou immense dérision ? Essai d'analyse textuelle d'Une Saison en enfer*, Paris, José Corti, 1989, p. 119-148.
- , « Du “bleu” à la “boue” : Rimbaud, poète d'anamnèse », *Parade sauvage*, n° 16, 2000, p. 45-57.

- , « Enfant, artiste, génie. Autoportraits du poète dans les *Illuminations* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 1, 2022, p. 49-66.
- NALIWAJEK, Zbigniew, « L'Anaphore dans *Enfance III* », *Revue de l'université de Bruxelles*, n° 1-2, 1982, p. 129-139.
- NICOLETTI, Gianni, *Arthur Rimbaud. Una poesia del «Canto chiuso»*, Bari, Adriatica, 1968, p. 119-124.
- NOULET, Émilie, *Le premier visage de Rimbaud. Huit poèmes de jeunesse*, Bruxelles, Palais des Académies, 1953.
- PALIYENKO, Adrianna M., « Discourse of the Self and Rimbaud's "Lettres du voyant". Alterity as a Creative Dialectic », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 21, n° 3-4, 1993, p. 434-448.
- , « The dialogic *Je* in Rimbaud's *Illuminations*. The Subject of Self and Other », *French Forum*, vol. 19, n° 3, 1994, p. 261-277.
- PLESSEN, Jacques, « L'effet de présence dans les *Illuminations* », *Circeto*, n° 1, 1983, p. 19-32.
- , *Promenade et poésie : l'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud*, La Haye-Paris, Mouton, coll. « Publications de l'Institut d'études françaises et occitanes de l'Université d'Utrecht », 1967.
- POULET, Georges, *La Poésie éclatée : Baudelaire, Rimbaud*, Paris, PUF, 1980, p. 104-112.
- RAYBAUD, Antoine, *Fabrique d'« Illuminations »*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 167-174, p. 191-201.
- RICHTER, Mario, *Viaggio nell'ignoto: Rimbaud e la ricerca del nuovo*, Roma, NIS, 1993.
- ROCHER, Philippe, « Formes et mouvements de la lumière et du silence : *Mémoire* », *Parade sauvage*, n° 24, 2013, p. 201-242.
- SACCHI, Sergio, *Études sur les Illuminations de Rimbaud*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 67-126.
- SAINT-AMAND, Denis, « Rimbaud flâneur », *Francofonia*, n° 72, 2017, p. 69-81.

- SCEPI, Henri, « Apostille au *Bateau ivre*. Rimbaud, Poe, Hugo et le “bégaiement du prodige” », *Parade sauvage*, n° 32, 2021, p. 75-92.
- , « Quand voir c’est dire » *Francofonia*, n° 72, 2017, p. 83-96.
- , « Rimbaud, poésie objective », dans *Rimbaud poéticien*, dir. Olivier Bivort, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 29-45.
- SOLMI, Sergio, *Saggio su Rimbaud*, Torino, Einaudi, 1974.
- STEELE, Stephen, « Aspects de *Honte*. De Rimbaud à Verlaine », *Romance Notes*, vol. 34, n° 1, 1993, p. 71-77.
- STEINMETZ, Jean-Luc, « Exercices de Mémoire », *Lectures de Rimbaud, Revue de l’Université de Bruxelles*, n° 1-2, 1982, p. 47-60.
- , « Rimbaud et l’hallucination », dans *Rimbaud poéticien*, dir. Olivier Bivort, Classiques Garnier, 2015, p. 151-159.
- THOMAS, Frédéric, « “Je serai libre d’aller mystiquement, ou vulgairement, ou savamment”. Découverte d’une lettre de Rimbaud », *Parade Sauvage*, n° 29, 2018, p. 321-345.
- VAILLANT, Alain, « Rimbaud poète “voyant” entre Antiquité et Modernité », *Francofonia*, n° 72, 2017, p. 27-29.
- WATTEYNE, Nathalie, « Les fictions du sujet poétique dans *Une saison en enfer* de Rimbaud », dans *L’irressemblance. Poésie et autobiographie*, dir. Michelin Braud et Valéry Hugotte, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 129-138.
- WETZEL, Hermann H., « Les “points d’ironie” dans *Une saison en enfer* », dans *Dix études sur une saison en enfer*, dir. André Guyaux et Jean Molino, Neuchâtel, À la Baconnière, 1994, p. 117-126.
- WHIDDEN, Seth, « Sur quelques aspects temporels dans *Mémoire* », *Parade sauvage*, n° 21, 2006, p. 112-123.
- WHITAKER, Marie-Joséphine, « Les “délires” de Rimbaud : un psychodrame qui s’ignore », *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, n° 36, 1984, p. 185-204.

WOJTYNEK-MUSIK, Krystyna, « L'identité de l'homme rimbaldien dans le texte *Enfance IV* des *Illuminations* », dans *La Condition masculine dans la littérature française*, dir. Krystyna Modrzejewska, Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2005, p. 31-38.

YUASA, Hiroo, « *Delires, I. Vierge folle — l'Époux infernal* ou la communauté du couple », *Parade sauvage*, n° 8, 1991, p. 100-116.

ZIMMERMANN, Laurent, *Rimbaud ou la dispersion*, Nantes, Cécile Defaut, 2009.

SITOGRAPHIE

Site officiel de Jean-Michel Maulpoix, [en ligne] <http://www.maulpoix.net>

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	2
CHAPITRE I. La poésie lyrique du Romantisme à Rimbaud.....	4
1.1 Le lyrisme	4
1.2 Le Romantisme : un retour du lyrisme	5
1.3 Baudelaire et le Parnasse : la réaction au lyrisme	8
1.4 Le symbolisme : la disparition du sujet	10
1.5 Le sujet lyrique rimbaldien.....	11
CHAPITRE II. Éléments de poétique	13
2.1 Les lettres du voyant.....	14
2.1.1 La « voyance ».....	14
2.1.2 Du subjectif à l'objectif : « Je est un autre »	18
2.2 L'« alchimie du verbe ».....	20
2.3 Un projet historiographique.....	22
2.4 La poétique et la vie.....	24
CHAPITRE III. La découverte de la subjectivité poétique.....	25
3.1 Sensation.....	25
3.2 Ma Bohème (Fantaisie)	29
3.3 Une posture objective	32
3.4 Le sujet lyrique et l'altérité.....	33
CHAPITRE IV. La dispersion de la subjectivité	35
4.1 Les Poètes de sept ans	36
4.2 Le Bateau ivre.....	41
4.2.1 La nature du « je »	45
4.2.2 L'ivresse du bateau	46
4.2.3 La totalité de la vision.....	47
4.2.4 La dispersion du « je »	48
4.2.5 L'aliénation du « je »	50
4.2.6 La logique du désordre	50

4.3	Le sujet hors de lui-même	52
CHAPITRE V. La synthèse de la subjectivité		53
5.1	<i>Mémoire</i>	53
5.2	<i>Honte</i>	59
5.3	Le sujet dans lui-même	62
CHAPITRE VI. La dramatisation de la subjectivité		63
6.1	<i>Délires I</i>	64
6.2	La fiction	68
6.2.1	<i>L'enfer</i>	69
6.2.2	<i>Le mythe du Je</i>	70
6.2.3	<i>La charité</i>	71
6.3	L'inaccessibilité du sujet	72
6.4	L'ironie	73
6.5	Le sujet et lui-même	73
CHAPITRE VII. L'artifice de la subjectivité		75
7.1	<i>Enfance</i>	75
7.2	<i>Vies</i>	85
7.3	Le sujet au-delà de lui-même	90
CONCLUSION		92
BIBLIOGRAPHIE		94
SITOGRAFIE		100