

## L'inconnu devant, Rimbaud

« Le champ transcendantal réel est fait de cette topologie de surface, de ces singularités nomades, impersonnelles et préindividuelles. »

Gilles Deleuze, *Logique du sens*

« Mais au-dessus de ces légendes et de ces racontars de la terre, qui, symboliques ou non, et comme tous les symboles, cachent et révèlent en clair, mais d'une manière réversible, les plus précises et les plus indiscutables des vérités, il y a les racontars et légendes du ciel. »

Antonin Artaud, *Héliogabale*

*A.J.-M. Gleizé*

La réflexion qui suit est peut-être intenable. Elle se porte sur l'abandon de la poésie, mais pris dans une perspective où toute question téléologique, telle qu'elle avait pu être portée par Blanchot, est évacuée. Certes, étant intenable, elle rencontrerait précisément la poésie de Rimbaud non dans le silence final, mais dans sa mobile prolixité, et plus précisément dans l'incessant nomadisme qui, de poème à poème, fait que chaque pas gagné est immédiatement déserté. Rimbaud ne tient pas en place : son nomadisme agit contre le *nomos* sédentaire de la représentation (contre les lois dont la clé est le « Je » discursif). Mais le mouvement errant va au-delà : le nomade fuit la monade (le « Moi » unitaire et unifié, individué). Rimbaud nous séduit sans doute autant parce qu'il expérimente le fêlé et le mouvementé, parce qu'il est intempestif : contre ce temps-ci (celui de la Commune martyrisée, celui du christianisme, du siècle à mains), contre le temps qui ne passe pas (statique, ennuyeux). Pour un autre temps « en avant », à venir, en devenir, inouï, inconnu.

### *1. Je est un autre*

Le « Je est un autre » de Rimbaud recèle plusieurs propositions distinctes quoique superposées, masquées dans l'épaisseur unifiante et synthétique du langage. Il y a la perspective la plus familière, la plus visible bien que la moins originale, venue du romantisme et réactualisée avec les deux lettres dites « du Voyant ». Je *suis* un autre. Je suis tous les déterminismes qui m'agissent et m'agitent. Ici, le Je est réductible au Moi pensé comme centre acoustique des résonances du roman familial, de la *Muttersprache* et du *Vaterland*, comme *organon* de toute inspiration et d'enthousiasmes transcendants. Perspective

romantique que l'on trouve chez un Baudelaire qui prolonge l'idéalisme schellingien. Il y a encore chez Rimbaud, du moins jusqu'en 1871, une strate romantique qui est reliée au « Confiteur de l'artiste » du *Spleen de Paris* : « toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le moi se perd si vite !) ». *Credo* fondé sur l'idée d'une consubstantiation et d'une transsubstantiation par lesquelles tout est dans tout (*totum in toto et totum in qualibet parte*), qui justifie et étaye précisément le *spleen*<sup>1</sup>. Pourtant, Rimbaud ne se maintient pas dans cette stase romantique. « Nous ne sommes pas au monde », dit-il de manière lapidaire dans *Une saison en enfer*. Il n'y a plus de transsubstantiation comme chez Baudelaire : l'intériorisation, telle qu'il nous en montre le mouvement dans « Nuit de l'enfer », est une aliénation et un phantasme venus avec la logique impérieuse des lois du discours, qui nous clouent au poteau christique par le syllogisme : « Je me crois en enfer, donc j'y suis ». Le postulat romantique de la participation du moi à l'altérité est doublé chez Rimbaud par d'autres affirmations, dont les conséquences sur sa poétique méritent d'être approfondies, et qui mènent à l'inconnu. Au Je *suis* un autre, où le moi démultiplié par ce qui l'habite maintient toutes les altérités qui le constituent dans l'unité, se superpose, en le niant dialectiquement, le Je *est* un autre. Pour Rimbaud, le Je n'est pas le support linguistique d'un moi qui s'y logerait en fonction d'une vertu analogique où l'unité singulière qui l'animerait répondrait à la singularité du support verbal. Le Moi est multiple, multiplié, dissocié, clivé, hétérogène ; l'expression ne fait pas correspondre le Moi et le Je, puisque le Je unique ne peut contenir la multiplicité du Moi. Le Je ment sur la nature multiple du Moi.<sup>2</sup> Aussi la langue doit-elle être réinventée. Mais la pensée aussi. Car elle ment tout autant quand elle expose qu'un Je se pense à partir de sa pensée sur la base de l'unicité du Moi étendue à l'unité du Je. Le Je pense (que je suis un autre) ne peut se concevoir que sous la forme empirique variable

---

<sup>1</sup> Baudelaire met en scène de manière fort précise la transsubstantiation romantique non seulement dans le sonnet « Correspondance », mais aussi et peut-être plus fondamentalement dans les sonnets consacrés au *Spleen*. Ainsi, « Pluviôse irrité », avec sa volta organisant l'opposition majeure entre le dehors (la ville) et le dedans (la buche enfumée), entre le déterminant (la pluie) et le déterminé (le poète), dans un mouvement général qui marque ironiquement la différence et l'identité qui se contaminent l'une l'autre comme l'isotopie contextuelle de la pluie corrompt l'âme et le monde (jusqu'à enrhumé la pendule) et s'infiltré jusqu'au cœur des lois des déterminations familiales : la mère, gorgée de cette eau qui l'a rendue hydropique, et portée à épouser le général Aupick... Ainsi le *spleen* est-il chez Baudelaire la réalisation la plus parfaite de la théorie romantique de l'âme comme centre acoustique du monde, de la sensibilité qui n'est autre que la perméabilité du Moi (du dedans) à l'autre (le dehors, le ciel bas de décembre, la boue parisienne, etc.), perméabilité qui préside aux lois analogiques et souterraines qui se présentent ici dans l'accord ironique de la langue qui s'abouche sériellement avec la qualité aqueuse du cosmos (hydropique, valet de pique, Aupick).

<sup>2</sup> Steve Murphy remarque que, dans les années 1870-1871, l'expression de la psyché et de l'intimité passe plus généralement par le « il » que le « je ». Cf. « Logiques du *Bateau ivre* », *Rimbaud dans le texte*, dir. Yves Reboul, Presses universitaires et Mirail, 2006, p. 40.

et temporelle du Moi phénoménal. Et précisément, Rimbaud fait varier à tel point le Moi, il l'altère (le rend autre) à tel point que le Je universalisant de la fonction lyrique (qui fonde le poétique)<sup>3</sup> et le moi empirique de la fonction psychologique ne peuvent plus coexister sur un même plan.

Le « Je » (pense) ne s'actualise en conscience qu'à partir d'un moi phénoménal, dans une projection : effet de miroir, discordance (la spontanéité du « je pense » ne peut être comprise comme l'attribut d'un sujet immédiatisé, mais comme affection d'un moi passif qui est déterminé par quelque chose qui est autre). Sur le mode phénoménal Je *est/suis* un autre est à la source d'un premier clivage qui sera signifié dans *Une saison en enfer* par le poète (« Nuit de l'enfer ») et par la Vierge folle (« Délires I ») avec cette formule sérialisée : « Je ne suis plus au monde », « Décidément, nous sommes hors du monde », « Nous ne sommes pas au monde ». Ce qui signifie que nous sommes retranchés de l'unité, de l'appartenance, de l'être comme unité et unicité. D'où l'ambiguïté que l'on trouve dans « Mauvais sang » et « Nuit de l'enfer » au regard de la définition romantique de l'homme : le Moi est traversé par un inconscient collectif (par l'intertextualité, par la langue, par la religion, par le baptême); mais il déserte cette transcendance – ou du moins tente-t-il de se défaire de ses chaînes, de ses déterminismes. Cette libération est nécessaire. Pour aller à l'inconnu, il faut briser les tables du connu. Et casser jusqu'au regard qui le pose comme tel. « Nous ne sommes pas au monde » signifie certes dans une visée universalisante que l'humanité n'a pas accès à l'être (et ne lui appartient pas), mais aussi et avant tout qu'une multiplicité, faite d'altérités, est toujours présente quand la langue parle. On. « Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve viol(on) »<sup>4</sup>. « Car Je est un autre. Si le cuivre - s'éveille clair(on), il n'y a rien de sa faute. »<sup>5</sup> Le Moi (celui des sensations, des mémoires, des jouissances et des délires) ne coïncide pas avec le Je (pense), qui n'est pas là pour en unifier la représentation dans l'espace énonciatif. Il en est, selon la formule rimbaldienne, problématique, le spectateur passif (« il n'y a rien de sa faute ») : « j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la Symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène »<sup>6</sup>. Ainsi dissociée des certitudes en ses racines dans le « Moi » et dans la logique de la

---

<sup>3</sup> Cette dénomination de « fonction lyrique » n'est pas sans poser de problème, puisque *lyrique* ne renvoie pas ici à un caractère précis de la poésie (opposé à épique ou autre). Ainsi l'expression signifie-t-elle ici : l'activité et le résultat de l'intuition et de l'imagination conjuguées, projetant l'existence et l'expérience de la poésie.

<sup>4</sup> Lettre du 13 mai 1871 adressée à Georges Izambard, *Œuvres complètes*, édition d'André Guyaux, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2009, p. 340.

<sup>5</sup> Lettre du 15 mai 1871 adressée à Paul Demeny, *op. cit.*, p. 343.

<sup>6</sup> Lettre adressée à Paul Demeny, *op. cit.*, p. 343.

raison, la langue est un spectacle, opéra fabuleux, qui tient sa puissance (ce sera la force qui se déploiera dans l'inouï et l'inconnu) en ce qu'elle est disjointe des conditions déterminatives et aliénantes dans lequel le Moi est inscrit. Je est un autre projette la poésie dans un espace nouveau : délié de l'unité du Moi, de l'unicité de l'articulation entre Moi subjectif et Je énonciatif. Projetant un espace « en avant », postulant la nécessité de quelque chose à venir, non réalisé et pourtant réalisable, virtuel (qui est en puissance, qui contient la force pure, non encore employée, non encore aliénée dans le monde): l'espace du délire, de la sortie de sillon et de l'ornière, un espace vide qui permet l'expérimentation, la fuite. Le Je ainsi présenté, altéré dans sa multiplicité, n'est plus la pensée maîtrisée mais la pensée disjointe de ce qu'elle peut habituellement (celle qui souligne trop, selon l'expression de Rimbaud dans la lettre à son professeur) : devenue fuite, écoulement, tension, flux de tendresse.

## 2- *On me pense*

« Pardon du jeu de mot ». Ne serait-ce qu'un jeu de mot ? Dans la schize introduite par Je est un autre, c'est l'essence du Moi comme individuation (singularité), du couple Moi (subjectif)/Je (énonciatif), et de la trilogie Moi (sujet)/ Je (langue)/ Je (lyrique) qui s'écoule. On me pense : quelque chose dans la langue pense quelque chose qui se rapporte à l'expérience qui devient mienne. Ces quelques choses sont multiples, et ne sont assignables intégralement ni à une individuation corporelle ni à une subjectivisation unifiée. Je suis un cheval. Un ventre. Ou un blessé. Ce qui s'écoule, c'est le sang de l'unicité humaine. On me pense : l'autre phénoménal est du côté de l'animalité (pansage), de l'ouvert, du blessé (pansement)(« comme une sœur de charité qui pense des blessures », dit Balzac dans *La Cousine Bette*), dans l'essence de la langue qui est une mise en jeu (à travers le jeu de mot qui représente ici le caractère réflexif de la langue). « On me pense » est donc une échappée du côté de l'animal et de la blessure. En l'un, c'est l'humain ramené à son statut de bête, où la raison calculante, absente, laisse à nu le festin des sens et le jeu des forces. En l'autre, c'est l'enveloppe de l'unité qui se trouve déchirée. Deux stratégies pour travailler (c'est le vocable rimbaldien, celui du *tripalium*) au désœuvrement.

## 3- *Désœuvrement*

C'est bien parce que le Je est un autre instaure l'expérience poétique dans le virtuel que se pose le problème de l'œuvre. Le désœuvrement rimbaldien, nous semble-t-il, ne peut s'envisager dans une perspective téléologique. La poétique de Rimbaud ne va pas vers le silence qui en serait le couronnement. Et pourtant, Rimbaud très tôt cherche à conduire la

poésie vers l' « inconnu ». En 1871, il croit encore à la possibilité d'arriver à l'inconnu, même si, comme il l'explique à Paul Demeny, cette arrivée à l'inconnu devra se payer d'une perte de l'intelligence, d'une disparition de la raison. Qu'importe, dit l'enthousiaste. D'autres pourront le remplacer et poursuivre la quête de l'inconnu. Il n'en reste pas moins que, malgré l'optimisme de Rimbaud, le transport vers l'inconnu se paie d'un affaissement (« Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé »)<sup>7</sup> : l'activisme poétique est une dilapidation de l'œuvre qui ne peut se maintenir mais qui doit être dépassée par d'autres œuvres. Avec *Une saison en enfer*, Rimbaud est revenu de cet optimisme : le désir d'inconnu doit passer par un adieu à soi-même, à jamais reconduit.

Le désœuvrement de la poétique rimbaldienne, qu'on peut sans doute rattacher par des fils invisibles à l'ennui du Moi phénoménologique, agit comme centre permanent d'irréalisation de l'œuvre, en tant que cette dernière relèverait d'une unité auctoriale (le Moi) qui se dirait successivement dans toutes les attributions que signalent les « Je ». La poésie de Rimbaud abandonne les autorités en crédit. Et elle le fait, comme Lautréamont d'ailleurs, de la manière la plus spectaculaire, dans la citation, le pastiche et la parodie. Mais cet abandon des autorités exogènes ne peut être interprété comme une simple stratégie iconoclaste (il entre d'ailleurs de la révérence chez Rimbaud, pour Banville, Hugo, Leconte de Lisle...), car il constitue aussi les prémices de plus grands abandons : celui du Moi et celui du Je, autrement dit de l'individuation comme vérité de l'être, et de l'énonciation comme révélateur de la vérité du discours. Rimbaud a plusieurs fois fantasmé l'abandon de soi : dans la charité, dans la glossolalie (la poésie universelle), dans la poésie objective... Il l'abîme dans l'abandon de l'œuvre, dans l'abandon des multiples poétiques auxquelles il dit adieu (tout en les reconduisant partiellement) dans *Une saison en enfer*. Le grand pas en avant de Rimbaud, c'est bien l'abandon allogène : l'abandon de ses poétiques les unes après les autres (avec le reniement du postulat de leur efficacité), la fuite en avant, l'abandon d'une unité cohérente (pour une cohérence finalement dialectique construite sur la permanente métamorphose et sur la dissémination), mais aussi le refus d'une autorité et d'une permanence du texte. Ce que présentent les citations de « Délires II » avec leur cortège de réécriture, de transformations, c'est moins l'exercice d'une perte de mémoire (qui cependant peut se comprendre comme effet ou mise en scène de l'altérité/altération du Moi) que la monstration du peu d'autorité du texte. L'œuvre ne se maintient pas, puisqu'elle n'œuvre à rien. Son autorité est toute factice,

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 344.

et peut donc être malmenée. Le vers peut varier : il n'est pas la forme optique de la pensée. La « mer allée » peut devenir « mer mêlée », les titres peuvent disparaître pour laisser des corps acéphales : la musique savante manque au désir, qui se maintient dans des effets de flux et de reflux, dans les courants d'influx qui dansent dans le corps.

#### *4- Glossolalies.*

L'œuvre de Rimbaud est écartelée entre deux conceptions de l'opération (ou efficacité) de la langue dans l'œuvre. Les Lettres à Izambard et Demeny annoncent une glossolalie sacrée, dont la référence vient affleurer avec le clairon de l'épître aux Corinthiens. Fantasme d'une langue merveilleuse et inventée, ayant en elle une puissance d'engager l'avenir : langue dans laquelle l'esprit se confondrait intimement avec la voix, les voyelles avec les couleurs et la langue avec le corps (comme dans le sonnet « Voyelles »). Prolongement d'une acception biblique de la glossolalie, positive, selon laquelle la langue inspirée par Dieu, incompréhensible aux humains, s'explicitera à la fin des temps. Cependant, dès l'épître de Paul se pose le problème de l'efficacité d'une langue divine et « barbare » : la glossolalie est aussi une *xénolalie*. « Tant pis, dit Rimbaud, pour le bois qui se trouve violon ». Tant pis si l'on ne parle pas dans sa nature. Tant pis si l'on est incompréhensible. Parler dans une langue inconnue des autres pose bien des problèmes qui agitent le Rimbaud de 1870, et que le Rimbaud de 1873 va régler radicalement dans la critique d'« Alchimie du verbe ». L'œuvre ne cesse en fait de dialoguer entre une glossolalie gorgée de sens (de modèle extatique, mystique) et une glossolalie pathologique (ou pathétique : relevant d'une orchestration organique). Certes Rimbaud évoque saint Paul, mais en contredisant la leçon, par un report de sens qu'il faut interroger. Pour Paul, le don de parler en langues étrangères et incompréhensibles à ceux qui n'ont pas été touchés par la grâce doit être doublé par le don d'interprétation. Or, nous dit Rimbaud, « Je réservais la traduction ». C'est-à-dire que, par stratégie ou par impuissance, les clés interprétatives sont refusées, renvoyées à un futur imprécis. En l'absence de clé, c'est bien l'interprétation – donc, l'efficacité - de la poésie qui est récusée. Le travail herméneutique hérité de la scholastique ne peut mordre sur la poésie : sens littéral ou historique, sens allégorique, sens tropologique (moral) et sens anagogique (sur ce qui deviendra visible à la fin) sont autant de sens interdits, dans les glossolalies, aux sondes des lecteurs. Devant ce report du sens, la glossolalie reste à ce point critique présenté par Paul : une langue barbare, une langue altérée, la langue de l'autre. Et Rimbaud de la traiter

comme telle. L'*écholalie* (« Jadis si », « mer mêlée », « Tant que la lame »)<sup>8</sup> produit la matrice principale de séries proliférantes ; la *cataglossie*, ou emploi de mots recherchés, œuvre pour le « stupéfiant image » que retiennent les Surréalistes, et qui révèle la qualité même de la langue que Rimbaud cherche, c'est-à-dire une langue produite de la force et qui montre cette force par la violence du signe linguistique ; la *diglossie*, ou capacité à produire deux énoncés contradictoires - « Je suis caché et je ne le suis pas »<sup>9</sup> - fait sortir de manière délirante la langue du sillon du discours. Si Je est un autre dans toutes les sens indiquées plus haut, le principe de non-contradiction qui, depuis Aristote, régule le discours, n'est plus acceptable : au Moi hétérogène multiplié par la vacuité polymorphe du Je énonciatif (c'est par là aussi que la poésie est un multiplicateur de progrès) ne peut répondre une unité de discours.

##### 5- *Intensités : le mouvementé*

Clivage entre le Moi *subjectum* et le Je énonciatif, - disqualification partielle de ces derniers au profit d'un Je virtuel, projeté dans l'inconnu : tout ceci engage un nouveau rapport avec le vrai : le Je de la langue ne dit rien de la vérité des différents autres qui constituent le Moi. Il signifie cependant, et n'est pas vide de signification, étant le signe de la force qui (se) fait signe. « Faiblesse ou force, te voilà, c'est la force », dit « Mauvais sang ». C'est par un tour impersonnel que se présente la force, et dans un tour présentatif, mais prenant en charge la présence du Moi sous la figure de l'autre : dans le « te » qui fait apparaître le « Je » qui l'a placé dans le rapport dialectique, et dans la *deixis* dont le référent énonciatif (Moi) est le ponton. La force, c'est ce qui s'impose et qui force. Elle s'impose au Moi dont elle fait un objet mouvementé, violenté. Le Moi n'est pas la source de la force. À certaine époque de sa vie, Rimbaud place cette dernière dans le soleil et dans la chair. À d'autres moments, elle est dans la réalité rugueuse. Elle est diffuse. Elle ne peut se nommer puisqu'elle naît précisément de ce qui est généralement récusé par le pouvoir de la parole, à savoir la raison. Rimbaud pourtant précise la nature de la force : elle est une « quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle », multiplicatrice de progrès (1871). Non tant un progrès social qu'un *progressus*, action d'avancer, de se porter en avant, sans finalité ni dépassement autre que le seul mouvement. La force n'est pas une puissance qui s'applique et se rend efficace dans un corps, pour un projet : « l'action n'est pas la vie, mais une façon de gâcher quelque

---

<sup>8</sup> Ces quelques lignes sont nées d'une remarque de Jean-Christophe Cavallin, que je remercie ici.

<sup>9</sup> « Nuit de l'enfer », *Une saison en enfer, op. cit.*, p. 257.

force, un énervement. »<sup>10</sup> Elle est sauvage et anarchiquement souveraine : rien ne peut l'aliéner dans sa spontanéité et son jaillissement. L'action n'est que de la force aliénée par la raison. Aussi l'univers rimbaldien n'est pas contenu dans un espace axiologique oppositif où la force s'opposerait diamétralement à la faiblesse. La faiblesse est ce qui s'impose et qui réduit la force à d'autres forces (comme le christianisme, dont « Les Premières Communions » dit que son dieu-messie est l'éternel voleur des énergies). La faiblesse arrive avec la conscience (« La morale est la faiblesse de la cervelle »), dans la mesure où cette dernière assagit les signes et s'en empare en en faisant, fallacieusement, sa création.

Les signes forcent à penser, mais ne donnent pas le sens du penser. Ce sens est inconnu, il est en réserve. Les signes sont du côté du mouvementé, - le sens acquis, arrêté, est du côté des assis, de la vie ralentie, de la faiblesse de la conscience. La violence de l'irruption des signes s'effectue entre autres chez Rimbaud dans le « stupéfiant image », cette violence qui apparaît et qui, loin d'être au service d'une vérité que la raison prendrait en charge, est le signe de l'affection sensible (signe qui est doublement motivé : parce qu'il est l'indice de l'affecté qu'il *est devenu*, et la réalisation de l'affectant qu'il *va devenir* sur le terrain poétique). L'image stupéfiante extasie celui qui la vit comme celui qui la reçoit. Elle est en charge et elle décharge. Le sens est un effet de surface. Selon la belle expression d'Yves Bonnefoy, il y a dans la poésie de Rimbaud des épisodes de surface. À une poésie d'événement (où le sens advient, se forme, agit) Rimbaud préfère progressivement une poésie de l'accident. L'événement est un fait terminé, advenu. Il ferme le plan de l'expérience à l'inconnu. Seul l'accident est un départ possible. L'événement serait la parole de l'ange (une bonne nouvelle révélée), l'accident est une chute consentie sur les degrés les plus plats de la réalité : « Moi ! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan ! »<sup>11</sup> Toujours vers le bas, plus bas. Comme le dit avec grande justesse Yann Frémy à propos de Rimbaud, « Toujours il s'agit de migrer vers l'intense. » L'inconnu est précisément ce mode de l'intense en tant qu'il n'est pas aliéné dans une actualisation précise. L'intense est le mouvementé, ce qui part, fugue, erre, s'éloigne des poèmes déjà écrits, des poétiques déjà rêvées et abandonnées dès qu'esquissées. L'intense n'est pas un terme, mais une source, pas un projet mais un projectile.

---

<sup>10</sup> « Délires II. Alchimie du verbe », *Une saison en enfer, op.cit.*, p. 268. Même référence pour la citation suivante.

<sup>11</sup> « Adieu », *Une saison en enfer, op. cit.*, p. 279.

## 6- Séries proliférantes

Nous suivons Steve Murphy qui critique une interprétation spontanéiste de l'écriture rimbaldienne<sup>12</sup>, que ce soit dans « Le Bateau ivre » ou dans les autres poèmes. L'activité critique du pastiche et de la parodie, l'organisation rhétorique qui montre des agencements extrêmement complexes, sont autant d'indices d'un travail intellectuel qui double le chant de l'inconscient comme celui de la *géniale improvisation*.

L'activité rimbaldienne est hétérogène dans son rapport au langage, ou plus précisément dans les modalités de mise en place de la valeur à donner au fonctionnement de la langue. Car tantôt celui-ci adhère aux lois du récit et du discours, et les signes renvoient à des situations (pathétiques, politiques, esthétiques... où le sens « bondit sur la scène »), tantôt il agit dans une visée libératoire vis-à-vis de ces mêmes lois (« remuement dans les profondeurs »). Rimbaud met en place un jeu de dynamisation du signe sur fond d'identité renforcée par une attente. Dans « Honte », l'absence référentielle suscite une attente maintenue dans l'emploi du discours même devenu en partie inopérant. Le dysfonctionnement référentiel (anaphorique et déictique) crée-t-il un désir de restauration de la bonne forme, de la formule magique, de la référence? Ou bien au contraire montre-t-il que cette attente, trompée dans le poème, n'est qu'une forme d'aliénation dont le lecteur doit se libérer? Sans doute un peu des deux à la fois. Ce qui est certain, c'est que ce jeu de *double bind* (être caché et ne pas l'être, signifier et ne pas signifier) ne cesse de faire du texte le lieu de décharges de flux alternatifs, traversé par deux courants, tous deux légitimes, dont le premier est la reconnaissance d'une *libido sciendi* (le désir comme souhait : d'où l'exercice herméneutique d'une certaine critique rimbaldienne), le second la production d'une *libido fiendi*, efficiente (libido comme énergie : d'où la posture anti-herméneutique d'une autre critique). Sens et/ou non-sens, Rimbaud nous donne et laisse le choix. Ce double mouvement se réalise dans des dispositifs, rhétoriques et formels, qui se cristallisent dans des séries, souvent aléatoires (ne serait-ce qu'en raison du statut des poèmes : date, place dans l'ensemble...), renversées, inversées, rétrogradées. En voici quelques-unes.

*L'écholalie* – Dans l'effondrement de la glossolalie fabuleuse (la poésie universelle) vers la glossolalie pathétique s'effectue le passage de la littérarité romantique (la sacralisation de la poésie) à la littéralité. Au jeu des polysémies s'oppose et se superpose le jeu extérieur

---

<sup>12</sup> Cf. « Logiques du Bateau ivre », *op. cit.*, p. 33 sq.

des polyphonies : « hydrolat lacrymal »<sup>13</sup> – « souviens bien », « où s’ouvraient »<sup>14</sup>, « Pati panique »<sup>15</sup>... Les positions et postulats de sujets ne décrivent pas la figure d’un Je originaire source de l’énoncé, mais sont les résultats de l’énoncé. Et la dissémination écholalique produit elle-même la pollinisation d’un sujet démembré et projeté en diverses parties des poèmes. Ici, c’est encore la force qui se signifie : l’écholalie provoque l’émergence d’une jouissance liée à l’irruption d’un affect primaire, jouissance dont le mode le plus simple est la répétition, le binarisme – comme celui de la marche. La dissémination quant à elle présente le caractère aléatoire de l’irruption. Cependant, Rimbaud maîtrise à merveille des effets, les laissant quelquefois dans leur libre advenue, les présentant le plus souvent comme marqueurs d’une langue indicielle qui produit des effets de signes venant à l’orée de la signification porter la signature de multiples Moi dissous dans l’éparpillement de leur nomination. Ainsi « Honte » présente-t-il en début et en fin de poème deux signatures, celles de [vɛrlɛn]<sup>16</sup> et d’[artyr]<sup>17</sup>, dans un jeu allitératif extrêmement étudié, venant signifier selon nous non pas qu’il s’agit de la reprise d’une scène ou d’un fantasme, mais bien l’expression de l’impossible qu’ils (scène et fantasme) sont à revenir dans la réalité avec l’écriture. « H(on)te » cache la multiplicité irréductible des Moi comme la malignité de la langue elle-même irréductible à la participation de l’être. Si le Moi parle en elle, à travers elle, ce n’est pas lui qui s’expose, mais elle qui le prend en charge. « Honte » dit l’innommable : le fantasme d’une dissection, la communauté des amants ; « Honte » dit aussi l’inavouable : l’absence du Moi (et du Lui) rendu à sa nature interminable et indéterminée (on). « Honte » dit ainsi, selon la très belle expression qu’Henri Scepi présente à propos d’*Une saison en enfer*, l’impouvoir épiphanique de la poésie, de son incapacité à atteindre la vérité.<sup>18</sup>

*La fugue* - C’est la libération des intensités qui se déploie dans le mouvement et la fuite en avant. Un thème ou motif devient une puissance matricielle motivique, elle est

<sup>13</sup> « Mes Petites amoureuses », Lettre du 15 mai 1871 adressée à Paul Demeny, *op. cit.*, p. 344.

<sup>14</sup> Prologue d’*Une saison en enfer*, *op. cit.*, p. 245.

<sup>15</sup> « Ce qu’on dit au poète à propos de fleurs, III », *op. cit.*, p. 151.

<sup>16</sup> Tant que la lame n’aura

Pas coupé cette cervelle,

Ce paquet blanc vert et gras

A vapeur jamais nouvelle, [...]

<sup>17</sup> Ne doit cesser un instant

De ruser et d’être traître /

Comme un chat des Monts-Rocheux ;

D’empuantir toutes sphères ! », « Honte », *op. cit.*, p. 229.

<sup>18</sup> Henri Scepi, « Logique de la damnation dans *Une saison en enfer* », *Lecture des Poésies et d’Une saison en enfer de Rimbaud*, dir. Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 235.

dynamique. En tant qu'elle est dynamisme avant tout, Rimbaud la traite dans l'explosion, dans l'accumulation, dans le désordre, dans son caractère nu, sauvage (mais n'oublions pas que la fugue est l'acmé d'un art savant). La fugue est la fuite d'un motif qui passe d'une voix à une autre, qui ne cesse de se métamorphoser en conservant son identité. Rimbaud compose des fugues où le *sujet* (terme pris ici dans son acception musicologique) est traité irrégulièrement et reproduit en *réponses* avec déformation (transposition, resserrement, et plus rarement augmentation). Prenons l'exemple le plus marquant de la reprise fuguée des poèmes dans « Délires II. Alchimie du verbe », qui organise une prolifération à partir de plusieurs séries. De prime abord, il y a la reprise resserrée de plusieurs poèmes avec modifications (absence de titre, retrait de strophes, réécritures, changement de mètre etc.). Dans cette série se joue (entre autres) la crise de l'auctorialité et de l'autorité de l'œuvre. Cependant, d'autres séries se mettent en place : la série composée par « Larme », « Bonne pensée du matin », « Chanson de la plus haute tour », « Faim », « L'Éternité », « Le loup criait sous les feuilles » et « Ô saisons, ô châteaux ! » (poèmes de 1872) se trouve encadrée<sup>19</sup> par une série masquée composée par « Voyelles » et « Le Bateau ivre », tous deux d'une saison poétique antérieure aux poèmes cités. « Voyelles » est présenté en un résumé d'une remarquable désinvolture, où les correspondances et le blason disparaissent au profit d'un littéralisme (ici aussi, notons la rencontre de deux séries : celle du sonnet, composée selon une succession symbolique : A, E, I, U, O, - et celle du résumé suivant platement l'ordre abécédaire A, E, I, O, U, qui rend les voyelles à l'arbitraire de la langue). « Le Bateau ivre » est caché et il ne l'est pas. Son titre certes n'est pas présent, et cependant la dissémination sérielle que Rimbaud met en place lui donne une présence ironique, présentée laconiquement par un « Je dus voyager, distraire les enchantements assemblés sur mon cerveau. » Presque rien de cette navigation ne revient que quelques morceaux échappés au naufrage de l'alchimie. La « croix consolatrice » évoque sans doute les « Poteaux de couleurs » où sont cloués nus les haleurs<sup>20</sup>, la présence de l'arc-en ciel (« Des arcs-en-ciel tendus comme des brides » // « J'avais été damné par l'arc-en-ciel ») et le lavement par la mer (« L'eau verte pénétra ma coque de sapin/ Et des taches de vins bleus et des vomissures/ Me lava, dispersant gouvernail et grappin. » // « Sur la mer, que j'aimais comme si elle eût dû me laver d'une souillure ») signalent sans doute possible la présence d'un reliquat.

La sérialisation permet de percevoir le travail de dissémination des poèmes. Ainsi Rimbaud, alors même qu'il cite, approximativement, un poème, joue à disperser ce dernier

<sup>19</sup> Peut-être faudrait-il dire plutôt « ponctuée », puisque l'encadrement n'est pas parfait.

<sup>20</sup> Steve Murphy y voit lui aussi l'« image spectrale et modernisée de la crucifixion », *op. it.*, p. 67.

dans la citation et dans le commentaire critique. Prenons l'exemple de la « Chanson de la plus haute tour ». Dans « Alchimie du verbe », les quatre premiers vers de l'*Urtext*,

Oisive jeunesse  
A tout asservie,  
Par délicatesse  
J'ai perdu ma vie,

n'apparaissent pas. Ce qui ne signifie pas qu'ils ne sont pas présents : ils se trouvent en fait disséminés et resserrés dans ce qui introduit le poème : « J'étais oisif ». De la même manière se trouve rappelée, ironiquement, l'avant-dernière strophe consacrée à la « Notre-Dame » (« Est-ce que l'on prie / La Vierge Marie ? »), absente de la citation, mais présentée non loin du poème par « le sommeil de la virginité ». Certes, la virginité de celui qui détache quelques hideux feuillets de son carnet de damné n'a rien à voir avec la virginité de la mère du Christ. Du moins sur le seul plan de la signification. Sur le plan de la langue, toutes deux participent d'une même série et s'abouchent parfaitement.

*Les sœurs (de charité)* – Une série troublante s'impose. Elle a une généalogie, qui passe par les femmes et par la langue maternelle. Il y a les trois Vitalia : la mère, qui se duplique dans sa première fille (morte à un an) puis dans sa cadette. Rimbaud naît au sein de cette série, et subit la loi de cette série, où la mère et la fille, la mère et la sœur s'organisent en réseau. Et cette série porte un nom : « Vitalia », nom féminin et nom commun latin (neutre *pluriel*) qui signifie : organes essentiels à la vie, forces vitales.

*Les saisons* – Le singulier d'*Une saison en enfer* est trompeur (nous le savons : que vaut le contrat initial passé avec un lecteur diabolique ?). Il y a plusieurs saisons comme il y a plusieurs enfers : la saison du délire poétique des années 1870-1871 (que « Délires II » rappelle de manière fort elliptique par un résumé de « Voyelles » et par des indices disséminés du « Bateau ivre ») ; la saison de la poésie de 1872 (avec certains des poèmes cités cette fois), la saison de l'enfer londonien, dont on trouve trace dans « Délires I », peut-être des éléments relatant la saison en Belgique avec le coup de feu, la saison infernale de l'écriture de l'enfer, à Roche, qui est seule précisément datée : « Avril-Août, 1873 ». Notons que cette série est mise en abyme par deux titres eux-mêmes sérialisant par répétition lexicale

et multiplication (le pluriel) : « Délires I », « Délires II ». L'enfer lui-même relève d'une autre série : enfer chrétien, l'enfer de la quête, l'enfer existentiel, l'enfer des femmes...<sup>21</sup>

### 7. Report, déport, départ

« La fin est trop intérieure et trop suave : je la conserve dans le tabernacle de mon âme. », disait déjà le jeune Rimbaud dans « Un Cœur sous une soutane. » La fin est conservée par celui-là seul qui a la clef de la parade sauvage, par celui-ci qui, dans son commentaire critique de la haute chimère du verbe, dit qu'il a réservé la traduction. Pourquoi est-elle conservée ? Sans doute, en 1870, parce que le poète sait qu'il délire et que ses hallucinations n'engagent pas l'universalité de la poésie. La méthode de projection mentale qui permet, par dérèglement des sens, d'accéder à un monde entièrement étranger, est à la merci de grands systèmes d'appropriation (comme nous le disent « Mauvais sang » ou « Nuit de l'enfer ») que sont en leur bordure et sans doute aussi dans leur trame les postures mystiques, venant avec leur cortège d'idéalité, de transcendance, qui sont autant de moyens de voler la force, les énergies. Seuls les signes se présentent dans l'actualité. Le sens est toujours en déport. Parce que Rimbaud choisit l'inconnu, et que chaque sens est ce qui vient réduire la puissance de l'inconnu en le ramenant au connu. Si la poétique de Rimbaud peut se résumer en une fuite, une errance, c'est bien parce qu'elle tient dans le mouvementé (et la haine de la stabilité, de l'immobilité); c'est aussi parce qu'elle prend sa source dans la nécessité d'abandonner les territoires connus (les poétiques tentée et avortées) bien plus que dans celle d'arriver à une nouvelle terre.<sup>22</sup> Il faut quitter Charlestown, quitter la France, l'Europe, l'Occident, ce monde de mains et de cervelles, de consciences et d'activismes de toutes sortes. La direction générale

---

<sup>21</sup> Deux des séries les plus intéressantes, mais des plus connues et des plus analysées, sont celles du féminin et du masculin, séries qui se croisent, bifurquent et se superposent. C'est bien évidemment, dans la *saison*, la Vierge qui est un compagnon, le poète qui devient vieille femme à manquer du courage d'aimer la mort... C'est encore la féminisation du « divin époux » par la liaison imposée par la langue, ou encore « l'assomption (terme que l'Eglise, avec une majuscule, consacre à la seule Marie) du petit ami de la Vierge : autant de proliférations qui activent la rencontre et la collusion de plusieurs séries sur un mode que la logique, la morale et la doxa ne régissent pas.

<sup>22</sup> C'est ce qui pourrait transparaître de cette parole de la Vierge folle qui signifie que le but réel de la quête rimbaldienne n'est pas le changement de la vie mais la recherche d'un secret – qui doit rester secret : « A 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 répliquai-je. », *op. cit.*, p. 261.

qu'il faut prendre, avec l'appuis pris sur cette rime commentée par Laurent Zimmermann (rien / bohémien)<sup>23</sup>, c'est L'O(rien)t.

#### 8- *L'inconnu devant*

L'inconnu est le but, et il est irréalisé. C'est le réel en tant qu'il est abstrait, lieu virtuel qui offre à la force de se maintenir dans le jaillissement, en avant, en avenir. Si, comme le dit Jean-Luc Steinmetz, écrire est chez Rimbaud un acte véhément comparable à une magie visant d'abord à modifier l'ordre du réel, cette proposition doit être doublée par une autre : très tôt, Rimbaud sait que le réel ne change pas et que lui, Rimbaud, ne le changera pas, que la poésie, fuite « en avant » du monde et de ses objets, doit être toujours poursuivie. Changer les mesures d'ici-bas, pour se trouver au plus proche du réel, de l'immanence, c'est ce qu'a tenté Rimbaud. Mais précisément pour laisser le réel comme point de réalisation de ce qui devait se maintenir dans le virtuel. Dans le « rien à venir » dont parle Laurent Zimmermann.

Rimbaud critique la poésie subjective fadasse. Il ne faudrait cependant pas croire qu'il tombe dans la poésie réduite à l'objet. L'inconnu ne peut être déduit du connu. Il est l'espace des séries inouïes. C'est pourquoi la poétique rimbaldienne n'est pas téléologique. Elle quitte une saison infernale pour entrer ou tomber dans une autre saison autrement infernale. L'« Adieu » de la *saison* ouvre à une autre errance, et ne provoque aucun dépassement. La poésie rimbaldienne n'est pas essentiellement, fondamentalement dialectique : elle est sérielle (obsessionnelle). À chaque instant de son cheminement elle doit se ruiner, puisque chaque stase qu'elle aborde, devenue en partie le connu, doit être abandonnée. L'appel de l'inconnu exige la sortie, le départ, et postule précisément que toute arrivée de la poésie serait son ratage et sa négation. Rimbaud provoque une poésie qui se cherche toujours, dans un lieu encore vide, toujours inconnu. Ce lieu n'est en rien idéal. Il serait même essentiellement immanent. Le devoir de poésie se concentre dans la flache et la « réalité rugueuse à étreindre » : « Ce n'est rien ! j'y suis ! j'y suis toujours »<sup>24</sup>. Avec le « Je est un autre », Rimbaud projette l'expression poétique hors de la souveraineté du Moi phénoménal, existentiel, et hors de la sujétion à la loi linguistique qui offre à ce dernier, dans la langue, le déploiement de sa représentation. « Je est un autre » double ainsi le projet d'une poésie se portant à l'inconnu. L'inconnu qui est cet autre, sur le plan de l'œuvre, et qui, ne pouvant maintenir en elle ce réel abstrait, choisit de le parodier : là s'origine sans doute la part d'insensé que recèle la poésie

---

<sup>23</sup> Cf. Laurent Zimmermann, *Rimbaud, la dispersion*, éditions Cécile Defaut, 2009, p. 19.

<sup>24</sup> « Qu'est-ce pour nous, mon Cœur.. », *op. cit.*, p. 230.

rimbaldienne, tout ce qui dans les poèmes résiste à notre volonté et capacité de maîtrise. La poétique de l'inconnu exige l'inconnaissable, elle en produit. Pensée d'une poésie hors de portée de la poésie : Rimbaud a écrit sur les conditions passées et trouvé des conditions présentes, mais il s'arrête précisément au moment où il voit que l'inconditionné n'est pas accessible ou doit rester « en avant ». Le nomadisme de Rimbaud, qui est sa radicalité, l'engage à transporter la spectacularité de la scène dans laquelle la métaphysique poétique se lovait (comme chez Hugo) sur une scène vide, où ce qui se re-présente n'est précisément que dans la répétition d'un monde disqualifié (la parade) ou la répétition du discours (la parodie). L'inconnu est devenu alors le moyen de se déporter du piège. La poésie « en avant », inouïe, inconnue, s'appliquera aux objets de l'expérience, mais se maintiendra indépendante d'elle qui ne la déterminera pas, et prolongeant ainsi en elle, par-delà toute détermination et toute solution, la liberté libre.

Vincent Vivès