

https://dspace.org/

Le spectacle dans la poesie de rimbaud

Dednam, Jutta Sabine

2015-03-05
http://hdl.handle.net/10539/17160

Downloaded from a DSpace repository. https://dspace.org/

Et nous nous rendons tout de suite compte du danger de ce rôle : puisque c'est le "je" qui, par sa propre volonté, dirige l'entreprise, - comment peut-il être sûr de ne pas la diriger <u>selon</u> sa propre volonté, au lieu de laisser s'accomplir le "développement naturel"? Le but initial du "dérèglement des sens" avait été d'écarter tout ce qui est faux, d'éliminer l'artifice, de "détruire la vie apprise".[1] Or, l'image du poète "<u>s'implantant et se cultivant</u> des verrues sur le visage"[2] nous le montre, au contraire, qui plaque, artificiellement, des "monstruosités" sur son être. Activité qui soulève les questions suivantes : ne se sert-il pas ici de moyens tout aussi artificiels que ceux qu'il aurait voulu éliminer? Ne remplace-t-il pas le mensonge par le mensonge? Le"dérèglement des sens", peut-il déraciner des vices imposés par la civilisation, sans en nourrir, sans en "cultiver", d'autres, plus personnels, vices néanmoins, condamnables, non pas du point de vue de la morale (puisque Rimbaud s'en croyait dispensé), mais du point de vue du succès de l'entreprise. Ces vices qui accompagnent le "dérèglement des sens",ne sont-ils pas des vices <u>subjectifs</u> qui prennent racine, et qui empêcheront finalement l'abdication du Moi en faveur de l'autre, qui obscurciront également la vision <u>lucide</u> et <u>objective</u> de "l'autre"?

---

rôle à la fois de spectateur et de provocateur."

1. J. Starobinski, <u>L'Oeil Vivant</u>, Paris, Gallimard, 1961, p.219.
2. <u>Lettre du 15 mai</u>. C'est nous qui soulignons.

Avant même de s'être lancé dans son entreprise, le poète semble perdre de vue le but :"Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues!" (Lettre du 15 mai)[1]. Notons bien l'ambiguïté de cette phrase : nous ne savons pas si ce sont les visions elles-mêmes qui l'affolent ou si ce sont les effets du "dérèglement des sens" qui lui font perdre sa lucidité. Mais nous pouvons dès maintenant légitimement nous poser la question : était-ce le but du poète de "voir", ou de voir "intelligemment"? - L'entreprise, envisagée de cette sorte, à défaut d'"intelligence" (ou d'objectivité, de lucidité), nous semble déjà vouée à l'échec.

La difficulté provient, croyons-nous, du fait que, dans ces Lettres, Rimbaud n'a pas su dès le début, définir, sans ambiguïté, le rôle qu'il allait jouer dans son entreprise; ou bien, peut-être plutôt du fait qu'il voulait jouer trop de rôles à la fois : celui du directeur, celui du spectateur impartial, celui de l'acteur. Ce n'est donc pas d'un simple dédoublement qu'il s'agit. Nous voyons ici le fondement du "drame" qui se jouera dans toute la poésie de Rimbaud et qui naît de la tension, du conflit entre les rôles contradictoires que s'acharne à jouer le poète. C'est évidemment cette notion de "drame" qui retiendra notre attention:

---

1. C'est nous qui soulignons.

drame intérieur, drame violent, - véritable combat dans lequel le poète risque de dépenser toutes ses énergies, au point de ne plus avoir suffisamment de "force" pour atteindre son but : devenir voyant.

Le "Spectacle"

Tout drame, joué sur une scène, devient "spectacle".[1] Or, nous trouvons déjà, dans la Lettre du 15 mai, l'image du poète, devenu chef d'orchestre, qui lève l'archet sur une scène :

> "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."[2] (Lettre du 15 mai)

Précisons : nous croyons que ce qui est d'abord important pour Rimbaud au moment de la création de cette image, c'est le rapprochement entre le poète et le musicien, entre l'oeuvre poétique et la symphonie, rapprochement qui se fera volontiers dans sa poésie.[3]

Le thème de la musique en tant que tel n'entre pas dans notre sujet. Ce n'est qu'au moment où il se confond avec le thème du "spectacle" qui se joue sur une scène, devant un public, qu'il prend de l'importance pour nous.

---

1. C'est au chap. III que nous chercherons à préciser l'importance du "drame" dans la poésie de Rimbaud, ainsi que son rapport avec le "spectacle", et plus précisément avec la "comédie".

2. Souligné par nous. Nous signalons ici, sans l'exploiter pour le moment, une autre possibilité de lecture :

   ... "la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, on vient d'un bond sur la scène." (Voir l'Annexe, p.275.)

3. cf Vies II
   cf. infra, p.38, note 1.

Précisons encore que nous ne croyons pas que Rimbaud ait songé ici en premier lieu au "spectacle" qu'il allait monter, mais que l'idée du spectacle est venue se joindre naturellement, inconsciemment peut-être, à celle de la "symphonie" pour se confondre avec elle dans l'idée d'un spectacle musical, d'un concert. Nous trouvons significatif justement que Rimbaud ait situé sa symphonie "sur la scène", ce qui laisse supposer qu'il ait au moins obscurément songé à l'aspect visuel, "spectaculaire" de ce concert. Nous savons d'ailleurs

> qu'"on assiste à un concert symphonique pour écouter la musique. Mais, volontairement ou involontairement, on regarde l'estrade, et ce qu'on y voit est réglé, dans une certaine mesure, en fonction des auditeurs-spectateurs : les habits des musiciens, leur entrée en scène, la façon d'applaudir le soliste avec leurs archets. Quant au chef d'orchestre, il arrive que le public vienne plutôt pour le VOIR diriger que pour ECOUTER l'orchestre dirigé par lui."[1]

C'est ainsi que l'image du poète qui "lance un coup d'archet", poète-chef d'orchestre donc, devient "image théâtrale". Et puisque c'est là l'image du poète, transposée sur la scène, nous ne nous étonnons pas d'y retrouver la même confusion des rôles que nous avons déjà constatée plus haut : au lieu de la baguette dont se sert normalement le chef d'orchestre, celui-ci tient à la main l'archet que devrait tenir le violoniste.[2] Il est donc à la fois le chef d'orchestre qui dirige l'or-

---

1. T. Kowzan, Littérature et Spectacle, Warszawa, P.W.N., éditions scientifiques de Pologne, et La Haye-Paris, Mouton et Cie., 1975, p.32.

2. cf. W.M. Frohock, Rimbaud's Poetic Practice, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1963, p.91.

chestre en lançant son coup d'archet, et l'interprête qui joue du violon. En outre, nous savons déjà qu'il est encore l'instrument : clairon ou violon.[1]

D'après G. Schaeffer, Rimbaud établirait dans les Lettres une distinction entre "l'interprète de la symphonie" et "l'auteur de la partition."[2] Le chef d'orchestre lève l'archet - la symphonie arrive, toute seule, des profondeurs (de "là-bas") : elle n'est donc pas son oeuvre. L'existence indépendante de la symphonie est encore plus évidente quand on lit : "on vient d'un bond sur la scène"

---

1. cf. G. Schaeffer, op.cit., p.159 :

"Matière brute devenue clairon ou violon (...), l'esprit du poète est semblable à l'instrument de musique fabriqué avec une matière quelconque et à travers lequel passe la symphonie, jaillie d'une note. C'est une capacité de recevoir les messages poétiques et de les enrichir que Rimbaud découvre en lui : il tient l'archet et il est en même temps l'instrument."

2. G. Schaeffer, op.cit., p.150:

"Psaume/archet/chanson - chanteur/symphonie - archet : un groupe cohérent s'établit, qui définit la poésie comme l'expression d'une voix, d'une musique, d'une harmonie, différant par essence d'une prose à laquelle on aurait ajouté rimes et images. ... S'il veut accéder, en effet, à l'état de véritable créateur, le poète doit se dégager d'une double tradition, d'un double carcan : 1) la confusion entre interprète de la symphonie et auteur de la partition; 2) la contradiction entre une vision que l'on veut nouvelle et que l'on traduit dans la forme d'une langue traditionnelle, dépassée par l'audace de la perception."

cf. A. Kittang, op.cit., p.43, qui exprime le même point de vue : "un refus net de se mettre soi-même en scène comme origine et point névralgique de ses textes."

(au lieu de "ou")[1] puisqu'une telle lecture, qui semble séparer le morceau de musique du locuteur, confirme l'interprétation proposée plus haut.

Rimbaud refuse effectivement de "se proclam(er) auteur", comme il refuse de dire "Je pense". Et pourtant, dans cette même Lettre où il refuse si énergiquement toute responsabilité de "ce qu'il rapporte de là-bas" : "inventions d'inconnu", il affirme qu'il "devra faire sentir, palper, écouter ses inventions." - Ne confondrait-il pas, après tout, "l'auteur" et "l'interprète"?

La même ambiguïté transparaît dans une autre image du poète/musicien :

> "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." 2

Malgré l'effort que fait Rimbaud dans la Lettre du Voyant pour distinguer clairement entre "l'auteur" et "l'interprète", nous devons dès maintenant nous poser la question si, dans la Poésie, cette distinction est possible. En d'autres termes : la poésie de Rimbaud est-elle "invention", création, - l'oeuvre du poète? Ou est-elle, au contraire, comme il voudrait nous le faire croire, comme il voudrait le croire lui-même : "trouvaille", découverte d'une création autre, "inconnue", mais qui, "là-bas" existerait déjà? Et qui n'exige donc aucune activité créatrice, aucune collaboration de la part du poète?

---

1. cf. la lettre inédite de S. Fumet, adressée à Madame M.J. Whitaker, qui se trouve en annexe.

2. Vies II, c'est nous qui soulignons.

Le paradoxe du poète- "inventeur" qui refuse d'inventer (ou de créer) peut être résolu au niveau étymologique : le terme "invention" vient du latin : "invenire" - "trouver".[1] "L'invention" et la "trouvaille" se confondent donc ici : le poète - "inventeur" n'est autre que celui qui "trouve" : "trouve(·) une langue,"[2] "trouve(·) le lieu et la formule."[3]

Pourtant, à un niveau plus concret, la difficulté de la "<u>création</u>" poétique rimbaldienne subsiste : la poésie de Rimbaud, n'est-elle pas, finalement, son "oeuvre"? Et n'avouera-t-il pas, un jour, dans <u>Vies III</u> : "Dans une magnifique demeure... j'ai <u>accompli mon immense oeuvre</u>."[4] Nous traiterons plus longuement de ce problème au moment où il se posera de façon plus précise, dans la poésie même.[5]

L'ambiguïté implicite du poète- auteur qui nie la responsabilité de son oeuvre correspond à celle que nous avons remarquée plus haut[6] : le "je" aussi, en "travaillant" à sa propre transformation en "autre" risquait d'intervenir dans le "développement naturel" et d'imposer sa propre volonté,- risquait de devenir "l'auteur" de sa métamorphose.

---

1. E. Rhodes Peschel, <u>Flux and Reflux : Ambivalence in the poems of Arthur Rimbaud</u>, Genève, Droz, 1977, p.37.
2. <u>Lettre du 15 mai</u>.
3. <u>Vagabonds</u>.
4. C'est nous qui soulignons.
5. cf. chap. III. p. 103, chap.V, pp.201-202.
6. supra. pp. 33-34.

En outre, la multiplicité des rôles qu'assume le poète, simultanément : chef d'orchestre, interprète, instrument - nous ramène à l'image du "je" se dédoublant, se multipliant, s'écartelant. C'est ce même drame qui se joue ici devant nos yeux, sur la scène.

Mais regardons de plus près la transformation du poète en chef d'orchestre - interprète de la symphonie, et nous verrons qu'elle est, en effet, double. C'est par deux fois que le poète entre en scène, c'est deux fois qu'il lève l'archet pour donner le signal du commencement du concert.

Nous avons déjà vu qu'à la première occasion, le geste du poète provoque, presque magiquement, la "venue" (pour utiliser les propres termes de Rimbaud) de la "symphonie" sur la scène. Et nous n'avons aucun doute que c'est là la même musique que celle qui sortira des "châteaux bâtis en os" : musique "inconnue",[1] "nouvelle harmonie",[2] musique qui accompagnera le surgissement de Visions comme Being Beauteous, Barbare, Génie.

Mais assistons maintenant à la deuxième entrée du chef d'orchestre :

> " - la suite à six minutes -
> Ici j'intercale un second psaume, hors du texte : veuillez tendre une oreille complaisante,- et tout le monde sera charmé. - J'ai l'archet en main, je commence :
> **Mes petites amoureuses**
> ....
> (Lettre du 15 mai)

---

1. Villes I.
2. A une Raison.

La Lettre même, comme l'a bien vu W.M. Frohock,[1] prend dès lors la forme d'un spectacle présenté par le poète devant un public imaginaire, le lecteur. Au programme : un "psaume" : Mes petites amoureuses auquel nous pouvons ajouter un autre "psaume d'actualité" : Chant de guerre parisien, et le "chant pieux" final : Accroupissements. Rimbaud lui-même nous épargne d'autres numéros : les Amants de Paris, et la Mort de Paris.

Ce sont précisément ces trois textes dont est composé le "programme" qui nous amènent à nous interroger pour la première fois sur la valeur du "spectacle" même. L'édition des Lettres et le commentaire de G. Schaeffer nous permettent de juger pleinement de l'intention ironique de Rimbaud: "en marge des trois textes, la même expression autocritique : 'Quelles rimes! O! quelles rimes!'"[2]

---

1. W.M. Frohock, op.cit., pp. 78/79 :

> "We are forced to conclude that the text, ..., aims to exhibit something rather than to communicate it discursively... Indeed, we must not forget that the performance which he is creating in the letter itself - as distinguished from the one pictured in the imagery - is a calculated effect. For it is now, after he has whipped himself into the excited incoherence of the image of the poet mounting in a great leap toward the Unknown, that he suddenly suspends the show. The conductor's baton stops still at the top of a beat. 'To be continued in six minutes.' .... The total length of the intermission and the space of low tension which follows it may escape the reader for reasons having to do with typography : the texts of the poems Rimbaud included in the letter are represented in the available editions only by the titles followed by one line of suspension points. To appreciate the performance qua performance it is necessary each time to read into the appropriate space the poem indicated...".

2. G. Schaeffer, op.cit., p.150:

> "Plus loin, avec le verbe au futur, Rimbaud se situe

Il est évident que les trois poèmes en question ne font pas partie de "ce qu'il (le voyant) rapporte de là-bas", et que les termes "psaume" et "chant pieux" sont des termes sarcastiques, dépréciatifs.

Outre la forme "vieille", "mesquine", de ces poèmes, leur contenu aussi les met dans la catégorie de la "prose rimée" tant méprisée par Rimbaud. Tous les trois traitent de sujets "connus" : il s'agit de critique sociale (Chant de guerre parisien, Accroupissements) et d'autocritique (Mes petites amoureuses) - plutôt que d'"inventions d'inconnu"! - Ce n'est donc pas là "la symphonie" dont on entendait le "remuement dans les profondeurs", ce n'est pas là la "musique savante"[1] que le poète espérait transmettre à l'humanité.

Il nous semble qu'entre la première évocation de l'image du chef d'orchestre, et la deuxième, il s'est produit un changement de registre, un glissement vers le bas. Le deuxième coup d'archet du poète ne fait plus surgir, magiquement, "la symphonie" sur la scène. Il donne plutôt le signal d'un concert qui a besoin qu'on l'écoute d'une "oreille complaisante", ce qui suggère que le poète lui accorde peu de valeur. C'est ce concert que le poète substitue habilement à la "symphonie" magique, absente, celle qu'il n'a pas pu réaliser.

---

du même coup parmi ceux - Baudelaire et Hugo - qui vivent encore le conflit du vieux et du nouveau, de la forme vieille mal adaptée aux visions nouvelles : '(le poète) devra faire sentir, palper, écouter ses inventions'."

1. Conte.

Mais ce n'est pas uniquement le spectacle/concert qui est dévalorisé. L'attitude du poète- chef d'orchestre- interprète aussi s'est modifiée.[1]

La première métamorphose du poète s'est faite spontanément, nous dirions même inconsciemment (l'image du clairon, instrument musical, appelle naturellement d'autres images apparentées : l'archet, la symphonie). Le geste du poète ("je lance un coup d'archet"), geste vigoureux, geste efficace, - nous le montre puissant et confiant en lui-même : il provoque le bondissement de la symphonie.

La deuxième métamorphose, toujours en chef d'orchestre, - et notons-le bien : elle se fait "hors du texte", en sourdine, - est la reprise ironique de la première : image correspondante, négative. Le poète se moque de lui-même en déformant l'image : ce chef d'orchestre offre à "l'oreille complaisante" un concert qu'il sait être sans valeur. Son premier souci est pour l'auditeur/spectateur

---

1. W.M. Frohock, op.cit., a bien senti le caractère de la première métamorphose, joyeuse, - il n'a pourtant pas vu le contraste que formait la deuxième évocation du poète - chef d'orchestre avec la première. p. 92 : "For it is evident in the very first of his recorded epiphanies, the one just mentioned in which he sees himself simultaneously as musician and as mighty orchestra - so that the music seems to come from him but be symphonic - that the image is subject to constant metamorphosis. His epiphany is, so to speak, in motion. And if felicity is somehow to be connected with a brilliant and euphoric (possibly eidetic) image, what will happen to happiness if, in the long run, the image refuses to remain steady for his delighted contemplation?" (C'est nous qui soulignons.)

qu'il veut "charmer". Le "divertissement" l'emporte sur la joie devant la musique. - Déformation volontaire, consciente, méchante : parodie du poète par lui-même, est-ce le premier signe du doute, le premier soupçon de son incapacité, de son impuissance, la crainte de ne pas pouvoir atteindre son but? Ou exprime-t-elle, déjà, la certitude de l'échec?

C'est ici que nous frappe l'incroyable cohérence des thèmes et des images de l'écriture rimbaldienne. Cette double notion du spectacle :

- spectacle qui surgit spontanément, spectacle merveilleux;
- spectacle parodique, spectacle du désespoir ou du doute,

nous la reconnaîtrons dans toute la poésie de Rimbaud.[1] La scène est un des lieux sublimes où peut jaillir la "Vision" : "la symphonie vient d'un bond sur la scène". Mais elle est en même temps le lieu où le poète "charlatan" se voit divertissant son public pour lui faire oublier qu'il est trompé :

> "veuillez tendre une oreille complaisante et tout le monde sera charmé. - J'ai l'archet en main...".

La méthode de la "Voyance" telle qu'elle a été formulée dans les Lettres a pu être modifiée au cours des années qui suivent. La reprise constante des mêmes images qui accompagnent le poète dans les péripéties de son aventure montre pourtant, qu'essentiellement, son but

---

1. cf. notamment chap. IV et chap. V.

n'a pas changé : Le moment triomphant se traduira souvent par le bondissement d'une musique, par une image théâtrale; les moments du découragement et du désespoir nous feront fréquemment voir un poète masqué qui s'affaire pour ne pas laisser entrevoir l'énorme distance entre la vérité cherchée, et la réalité décevante.

Conclusion

Ici nous pouvons peut-être, déjà, hasarder une conclusion quant à la valeur du "spectacle" dans l'entreprise du Voyant.

Si c'est le désir du poète de rejoindre "l'autre", cette partie de lui-même qui constitue sa véritable identité; s'il cherche à retrouver sa part dans l'intelligence universelle et naturelle : "étincelle d'or de la lumière nature"; si donc tout son effort est pour réaliser une fusion : "rapatrier l'homme dans l'être, le rendre à l'unité qui exista au début des temps",[1] - si encore la capacité du poète de "voir" signifie en même temps : saisir, épouser, "comprendre" (dans le sens de : appréhender par la connaissance, et de : contenir en soi, embrasser) la Vision - alors la présence du "spectacle" dans la poésie de Rimbaud ne peut être que signe de l'échec. Tant qu'il y a spectacle, ce qui suppose une distance entre l'objet regardé et son spectateur, il y aura impossibilité de fusion. Et le spectacle subsistera tant que le poète se verra divisé en spectateur et en acteur, en "je" et en "autre".

---

1. Y. Bonnefoy, Rimbaud par lui-même, Paris, éd. du Seuil, 1961, p.48.

Ce n'est qu'au moment où l'acteur s'intègre totalement au spectacle ("je devins un opéra fabuleux",)[1] où il n'a plus conscience du spectacle, et où le spectacle cesse en fait d'être spectacle, - que le poète pourra atteindre son but.

Toute Vision, aussi heureuse soit-elle, qui se présente sous forme de "spectacle", extérieur au poète, séparé de lui, - excluera de ce fait même la possession. Avant qu'il puisse la saisir, avant qu'il puisse la posséder, il faudra que le spectacle se transforme en pure Vision.

Ainsi, toute Vision qui se transforme pour devenir pur "spectacle" est condamnée à l'échec : la distance entre le poète et sa "Vision" s'accroît à mesure que la Vision se rapproche du "spectacle".

Pour arriver à "l'inconnu", il est donc nécessaire de supprimer le spectacle. Le cri triomphant du poète : "Je devins un opéra fabuleux", n'exprime qu'un triomphe partiel, ou bien, carrément, n'est autre que l'aveu caché de l'échec. Le "Voyant" avait visé plus "haut", plus loin : il avait visé "l'inconnu". La Vision qui prend la forme d'un "opéra", tout "fabuleux" qu'il soit,[2] - sort du domaine de "l'indéfinissable" pour

---

1. Alchimie du Verbe.

2. Nous n'avons pas besoin de signaler au lecteur que le mot "fabuleux" se prête à deux interprétations: appartenant à la fois au domaine du merveilleux et au monde mensonger de la "fable"ou du "conte", il

s'intégrer dans le monde "connu" : espace trop étroit pour contenir "l'inconnu".

---

jette une lumière assez douteuse sur ce spectacle qu'est l'opéra : dans "Scènes" il est, carrément, "opéra-comique".

De toute façon, la transformation, la réduction de la "symphonie" en "opéra" est déjà significative!

C H A P I T R E III

PERSPECTIVES : DRAME ET COMEDIE DANS LA POESIE DE RIMBAUD

Perspectives : Drame et Comédie dans la poésie de Rimbaud

Notre analyse des Lettres du Voyant a révélé deux aspects importants de notre sujet qu'il convient maintenant de développer.

Le premier est la notion du "drame", conséquence de la confusion des divers rôles que revêt le poète.

Le deuxième aspect concerne le mode d'apparition double de l'image théâtrale. L'image du poète/chef d'orchestre et la parodie simultanée de cette image dont il a été question plus haut, sont la première manifestation de cette dualité. Dans ce chapitre nous découvrirons cette même dualité contenue dans les deux notions, contraires, selon notre interprétation, du "drame" et de la "comédie".

Dans la Lettre, l'idée du dédoublement, de la multiplication des images du poète, s'était concrétisée dans les divers rôles que nous voyions jouer à celui-ci : à la fois chef d'orchestre, violoniste et instrument (clairon ou violon). Dans la poésie cette même idée sera incarnée par de nombreux personnages. On a cherché à leur donner des correspondants réels dans la vie de Rimbaud, mais la soeur du poète, Isabelle Rimbaud, la première, a reconnu leur véritable identité :

> "Il se dédouble, se dépersonmifie à son gré. Qu'il s'y féminise, qu'il s'y pluralise, qu'il s'y décorpore en un ou plusieurs personnages à la fois, en un ou plusieurs paysages; qu'il parle de sa dame, de sa compagne, de sa femme, de sa camarade, c'est toujours de lui, de lui seul qu'il s'agit."1

---

1. Cité d'après C.A.Hackett, Rimbaud l'enfant, Paris,

Si, au chapitre précédent, il nous semblait que le "drame" rimbaldien naissait de la tension qui existe entre les divers rôles envisagés par le poète pour lui-même, nous tâcherons de montrer dans ce chapitre que, parallèlement, dans la poésie, le potentiel dramatique résidera d'abord dans la relation de ces personnages entre eux, mais plus encore dans l'interaction du poète lui-même avec ses personnages. C'est donc sur ces relations que portera d'abord notre enquête.

La relation du poète avec ses personnages

Puisque la critique rimbaldienne reconnaît depuis longtemps la valeur "autobiographique"[1] de cette poésie, nous croyons utile de résumer brièvement quelques-unes des conditions de l'écriture autobiographique telles qu'elles ont été énumérées par J. Starobinski dans son article sur

---

José Corti, 1948, pp. 156-157. Nous tenons à y ajouter la très belle page de Hackett :

> "Rimbaud est la jeune communiante et le Petit Poucet, Ophélie et le poète de sept ans, le roi et la reine de Royauté, l'Epoux infernal et la Vierge folle. Sa personnalité si fluide qu'elle semble glisser continuellement entre ses doigts, est aussi un noyau dur et immobile qui s'oppose aux chocs et aux bouleversements de la réalité. Avec une aisance éblouissante, le poète joue tous les rôles de son drame - "saltimbanque, mendiant, artiste, bandit - prêtre", sans toutefois trouver celui qui lui convient"(p.157).

1. Si nous employons ici le terme "autobiographie", c'est dans un sens très large : c'est d'une autobiographie "spirituelle" qu'il s'agit.

cf. M.J. Whitaker, La Structure du monde imaginaire de Rimbaud, Paris, Nizet, 1972, p.15.

l'autobiographie.[1] Elles serviront justement à élucider la relation du narrateur de l'autobiographie (du poète) avec son "personnage" ou avec ses "personnages".

D'après Starobinski, la condition essentielle de cette écriture est "l'identité du narrateur et du héros de la narration",[2] donc du narrateur et de son personnage.

"Toute autobiographie", dit-il encore, "se limitât-elle à une pure narration est une autointerprétation."[3] Mais pour que cette "autointerprétation" puisse avoir lieu il faut un "écart temporel" et un "écart d'identité"[4] :

> "... il n'y aurait pas eu de motif suffisant pour une autobiographie, s'il n'était intervenu, dans l'existence antérieure une modification, une transformation radicale : conversion, entrée dans une nouvelle vie, opération de la Grâce ..."[5]
>
> C'est parce que le moi révolu est différent du je actuel, que ce dernier peut vraiment s'affirmer dans toutes ses prérogatives. Il ne racontera pas seulement ce qui lui est advenu en un autre temps, mais surtout comment, d'autre qu'il était, il est devenu lui-même."[6]

Précisons davantage : dans l'oeuvre autobiographique il faut chercher à distinguer clairement entre :

- un "je" qui serait le "moi"-actuel, le "narrateur", ou pour emprunter le terme de Spitzer, le "erzählendes Ich".[7]

---

1. J. Starobinski, La relation critique, (chap.: "Le style de l'autobiographie") Paris, Gallimard, 1970. (Le même article figure aussi dans Poétique , Paris, éd. du Seuil, no.3, 1970, pp.257-265.)
2. ibid., p.83.
3. ibid., p.85.
4. ibid., p.92.
5. ibid., p.91.
6. ibid., p.92 (C'est Starobinski qui souligne).
7. Cité d'après G. Genette, Figures III, Paris, éd. du Seuil, 1972, p.259.

- et un "je"-révolu, "erzählte Ich", personnage. C'est lui "l'acteur", celui qui vit l'aventure, qui anime "l'action".

Dans l'autobiographie alors, le "je" est double, mais cette division n'est que passagère puisque le je-acteur se trouve justement en voie d'évolution vers l'autre "je", le je-actuel. (Cette évolution aboutit donc à la fusion des deux "je".) Signalons, pour éviter tout malentendu,[1] que cette évolution semble être parallèle à l'évolution envisagée du "je" rimbaldien vers "l'autre". Pour que cette analogie soit valable, il faudrait pourtant prouver que le je-actuel, narrateur, égale l'idéal incarné dans "l'autre". C'est là le problème central de notre enquête.[2]

Pour ce qui est de la relation du narrateur avec ses personnages, au moment d'écrire, nous comprenons tout de suite l'immense pouvoir, véritable "monopole"[3] que détient celui-ci, puisque c'est lui qui présentera les événements tels qu'il les entend, c'est lui qui déterminera finalement la personnalité de "l'acteur", ou des "acteurs". Tout dépend du point de vue où se place le narrateur : de sa bonne volonté, de la distance qu'il a acquise par rapport à son sujet.

C'est lui d'ailleurs qui choisit pour son "récit" le mode d'énonciation : mode narratif à la troisième personne, "discours" à la première personne, ou bien, comme le

---

1. suscité par l'emploi par Starobinski de "l'autre".
2. cf. infra, p.104.
3. G. Genette, op.cit., p.263.

signale Starobinski, un style "mixte" : "discours - histoire".[1] Et c'est encore le narrateur qui, au cours de son autobiographie, peut interrompre cette narration ou ce discours, pour présenter l'action sous un jour "dramatique". C'est précisément ce que fera notre poète/narrateur, Rimbaud, dans son oeuvre : cette poésie "autobiographique", nous le savons, contient quantité de textes incontestablement "dramatiques".

Parmi ces textes, nous n'avons pas besoin d'insister sur Une Saison en Enfer, texte dramatique par excellence, qui a déjà été reconnu comme tel par quantité de critiques rimbaldiens.[2] Nous y ajouterons d'autres textes évidemment dramatiques où figurent des dialogues.[3] Tout dialogue ne constitue pas un drame, mais tout dialogue qui est expression d'une confrontation, d'un antagonisme, peut fournir la matière brute à une situation dramatique, peut devenir situation dramatique. Dans le texte écrit, les divers genres de discours, - directs ou indirects,

---

1. J. Starobinski, op.cit., p.88.

2. cf. notamment M. Davies, "Une Saison en Enfer" d'Arthur Rimbaud, in : Archives des Lettres Modernes, no.1, Paris, Minard, VIII, no.155, 1975.

   et : A. Rimbaud, no.2, Revue des Lettres Modernes, Paris, Minard, nos.370-373, 1973(8), pp.16-40.

   cf. W.M. Frohock, Rimbaud's Poetic Practice, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1963, p.208.

3. G. Lukacs, Approximation to Life in the Novel and the Play, in : E. & T. Burns, Sociology of Literature and Drama, Grande Bretagne, Penguin, 1973, p.285.

   "Drama portrays character and action exclusively through dialogue."

immédiats,[1] offrent au narrateur toute une gamme de possibilités de présentation plus ou moins "dramatiques".

En outre, tout texte où le "discours" - se rapproche du monologue apparemment prononcé à haute voix peut être considéré comme texte potentiellement "dramatique". Une des questions, capitale pour notre sujet, qu'il faudra nous poser par rapport à ce discours interrompu d'exclamations, de questions, d'interjections - est la suivante : le locuteur interpelle-t-il un "auditeur" quelconque? - ou ne s'agit-il ici que d'une figure de rhétorique, apostrophe qui ne s'adresse vraiment à personne?[2] Sans la présence d'un tel auditeur (ou "spectateur") nous ne saurions qualifier ce monologue de "dramatique" ou de "théâtral".[3]

Le choix d'un tel mode dramatique, "théâtral", ne nous surprend d'ailleurs pas chez nctre poète qui, comme nous l'avons déjà remarqué dans la Lettre, et comme nous le verrons encore dans toute sa poésie, emploie volontiers des images théâtrales pour représenter son entreprise poétique, métaphysique. Peut-être espère-t-il inconsciemment transférer par là un peu de l'ancien pouvoir magique du

---

1. Nous adoptons ici, en les simplifiant quelque peu les catégories de discours énumérées par G. Genette, dans son chapitre : "Mode" - (Discours du récit) in : Figures III, pp.183-224.
   Discours indirect (qui comprend le discours narrativisé)
   Discours direct (discours rapporté)
   Discours immédiat - dialogues
   monologues

2. cf. infra, pp.257 ss pour la réponse à cette question.

3. cf. notre définition du "drame", infra, p.58.

théâtre à ses efforts pour gagner l'inconnu.

Pour nous, il s'agit en premier lieu de montrer dans quelle mesure le choix d'un mode dramatique modifie les relations du "narrateur" avec ses personnages. - Le rôle du "narrateur" se double de celui du "spectateur" : il est celui qui "regarde" pour pouvoir narrer les événements. Les "je"-acteurs, "erzählte Ich", se transforment en "dramatis personae". Bien que tout texte autobiographique porte inévitablement l'empreinte d'une certaine subjectivité[1], le recul acquis par le narrateur (écart de temps, d'identité[2]) devrait pourtant lui garantir un certain degré d'objectivité. De même, il nous semble évident que l'objectivité et l'impartialité sont des qualités essentielles de tout spectateur de drame. Pour sauvegarder sa position de "spectateur", il doit au moins obéir à un principe de non-intervention . A partir du moment où il entrerait dans le jeu, il perdrait aussi sa fonction de spectateur.

Nous savons d'ailleurs depuis les Lettres du Voyant que Rimbaud a aspiré à l'objectivité[3]:

> "Un jour, j'espère - bien d'autres espèrent la même chose, - je verrai dans votre principe la poésie objective, je la verrai plus sincèrement que vous ne le feriez." (Lettre à Izambard, du 13 mai)

Il nous reste cependant à découvrir quelle sera la position de Rimbaud/narrateur dans sa poésie. Sa relation avec ses

---

1. cf. J. Starobinski, op.cit., p.84
2. ibid., p.92, cf. aussi supra, p.52.
3. Nous avons cependant également déjà vu que c'est précisément le recul du "spectateur" qui empêche la fusion du "je" et de "l'autre", et qui, par conséquent, condamne l'entreprise du voyant à l'échec.

Author Dednam J S
Name of thesis Le Spectacle dans la poesie de Rimbaud 1981

PUBLISHER:
University of the Witwatersrand, Johannesburg
©2013

LEGAL NOTICES:

Copyright Notice: All materials on the University of the Witwatersrand, Johannesburg Library website are protected by South African copyright law and may not be distributed, transmitted, displayed, or otherwise published in any format, without the prior written permission of the copyright owner.

Disclaimer and Terms of Use: Provided that you maintain all copyright and other notices contained therein, you may download material (one machine readable copy and one print copy per page) for your personal and/or educational non-commercial use only.

The University of the Witwatersrand, Johannesburg, is not responsible for any errors or omissions and excludes any and all liability for any errors in or omissions from the information on the Library website.