

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/

personnages, le rôle que lui-même jouera dans ce "drame" relaté dans cette poésie, dépendra entièrement du degré d'objectivité ou de subjectivité qu'il possédera par rapport à ses personnages et aux événements. Nous verrons encore une fois que l'attitude de notre poète-"narrateur" est ambiguë : il sera à la fois l'observateur objectif qui reste en dehors du drame, et, en transgressant les règles du jeu, en entrant dans le jeu, il deviendra lui-même "dramatis persona" : comédien.

Nous trouverons en outre que les deux notions de "drame" et de "comédie" correspondent exactement à ces deux attitudes contraires adoptées par notre narrateur :

- quand il revêt la fonction du spectateur objectif qui observe de l'extérieur l'action vécue par les personnages-acteurs, il la voit sous le jour d'un "drame".

- quand, au contraire, il abandonne la distance qui le sépare de ses personnages, quand il intervient dans l'action, - la vision objective sera remplacée par une vision plus subjective : c'est à ce moment-là que le drame prendra la forme d'une "comédie".

C'est cette transformation du "drame" en "comédie" que nous voudrions analyser ici. Notre tâche ne sera pourtant pas si simple. Comme toujours chez Rimbaud, ces deux attitudes ne sont pas consécutives, mais pour ainsi dire simultanées : sa vision est à la fois objective et subjective.[1] Il sera donc difficile d'isoler le drame de la comédie puisque celle-ci est déjà contenue dans le drame. En les séparant comme nous nous proposons de le faire,

---

1. Cette idée sera reprise et développée au Chapitre V, pp.154-156.

nous risquons de simplifier l'attitude complexe de Rimbaud, et de perdre quelque chose de la richesse de ses visions. Pour que cette analyse soit claire, il est pourtant indispensable que nous traitions séparément de ces deux notions. Nous chercherons néanmoins autant que possible à tenir compte de la complexité rimbaldienne.

Le "Drame" dans la poésie de Rimbaud

Au sens étymologique, le terme "drame" signifie en grec : "action". Cette signification primitive du terme, on le verra par la suite, nous paraît être de la première importance en ce qui concerne la poésie de Rimbaud. Pour les théoriciens du drame, plus précisément, deux conditions sont nécessaires pour que le drame puisse exister :

1. L'existence d'un conflit intense entre deux forces ou entre deux adversaires. La résolution du conflit, le relâchement de la tension entre les deux pôles, amène le dénouement du drame.[1]

2. La présence d'un public ou d'un "spectateur".[2]

---

1. cf. G. Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, 1973, p.405 :

   "La littérature dramatique s'inspire toujours de l'affrontement éternel de l'espérance humaine et du temps mortel."

   cf. R. Bayer, Structure du drame, in : Revue d'Esthétique, Paris, P.U.F., tome 13,1, janvier/mars 1960, p.8 :

   "Il y a donc dans toute pièce des effets de jeu et de contre-jeu, un héros et un antagoniste. Dans tout drame il y a nécessairement passage d'un état à un autre état. L'idée essentielle du drame est un flux et un reflux...".

2. cf. T. Kowzan, op. cit., p.50.

   "Pour qu'il y ait spectacle théâtral, il doit y avoir un public."

Or, comme le sait tout lecteur de Rimbaud, cette poésie contient de nombreuses confrontations entre "adversaires":

Le Prince et le Génie (Conte)
L'Enfant et l'Aube (Aube)
"Nous" et "Elle" (Angoisse)

pour n'en nommer que quelques-uns.[1] Dans ces poèmes le "drame" a lieu entièrement sur le plan des personnages/acteurs. Ce drame est l'extériorisation du conflit intérieur du poète : chaque personnage adversaire représente la personnification d'une force intérieure, d'une partie du poète ("je" ou "autre"). Nous pourrions rendre plus explicite encore la relation qui existe entre ce narrateur/spectateur et ces acteurs en introduisant une division tri-partite. Le schéma "dramatique" suivant se présente à nos yeux[2]:

narrateur / spectateur
/ \
personnage vs personnage (adversaires).

Le narrateur, lui, n'intervient aucunement dans ce drame vécu par les personnages adversaires. Bien que sa présence reste souvent inaperçue, il remplit ici scrupuleusement sa

---

cf. J. Duvignaud, L'Acteur, Esquisse d'une sociologie du comédien, Paris, Gallimard, 1965, p.284 :

"On pourrait dire que... chaque action proposée par l'acteur entrant dans ce circuit ne devient dramatique que si, en même temps, l'attente du public s'est déjà engagée dans le circuit de l'échange." (C'est nous qui soulignons.)

1. Si nous omettons ici les plus évidents parmi ces adversaires, les frères "Vagabonds" par exemple, ou la "Vierge Folle" et "L'Epoux Infernal", c'est que nous voyons chez ces personnages un autre type de confrontation (cf. infra, pp.102 et ss.)

2. Un deuxième schéma dramatique possible sera indiqué à la p.106.

fonction de "spectateur" objectif. C'est un drame qui se joue sans sa participation, et dont il n'est ni "l'auteur", ni le "directeur". Ce drame, cette lutte qui a lieu à l'intérieur de lui-même, suit son propre cours, s'achemine "naturellement" vers son dénouement encore imprévisible, sans que le poète / narrateur ait l'intention ou le pouvoir d'en influencer l'évolution. Citons encore une fois la phrase de la Lettre du Voyant qui confirme cette volonté de non-intervention de la part du poète, et qui critique ceux qui n'en reconnaissent pas la nécessité :

> "... en tout cerveau s'accomplit un développement naturel; tant d'égoïstes se proclament auteurs; il en est bien d'autres qui s'attribuent leur progrès intellectuel."[1]

Les nombreux jugements et les commentaires ironiques prononcés dans la poésie de Rimbaud par un personnage anonyme, sous le masque duquel la critique rimbaldienne reconnaît néanmoins le narrateur devenu spectateur de lui-même, semblent confirmer et accuser la distance qui existe entre ce narrateur et ses personnages. Cette ironie, expression d'une attitude critique, semble-t-il, est le signe de l'objectivité du narrateur, de son "désengagement",[2] signe du recul qu'il a acquis vis-à-vis de lui-même. Nous n'avons pas besoin de nous étendre longuement sur ces commentaires déjà relevés suffisamment par la critique rimbaldienne. Il s'agit du genre de commentaire qui, dans les Illuminations se trouve normalement à la

---

1. Lettre du 15 mai. (C'est Rimbaud qui souligne.)
2. Terme emprunté à Max Milner, Le diable comme bouffon, in : Romantisme, Paris, Champion, no.19, 1978, p.8.

fin d'un poème :

> "Un rayon blanc tombant du haut du ciel anéantit cette comédie." (Les Ponts)
>
> "Au réveil il était midi." (Aube)
>
> "La musique savante manque à notre désir." (Conte)

Ces commentaires résument l'action du poème et marquent souvent un changement abrupt de perspective : l'action du poème vue, d'abord, de l'intérieur, est jugée ensuite de l'extérieur.

Dans Une Saison, texte plus directement autobiographique que les Illuminations, les commentaires sont plus fréquents, et plus complexes, il nous semble. Loin d'être toujours l'expression de la même objectivité, d'une distance égale maintenue par le narrateur vis-à-vis de son "acteur", ils sont souvent ambigus à tel point que le lecteur ne sait plus distinguer entre la voix du "narrateur" et celle du "personnage". La perspective du narrateur semble par moments se confondre avec celle de l'acteur. Nous relevons alors dans ce texte plusieurs perspectives qui varient selon le degré d'objectivité du narrateur : perspective réduite d'un spectateur qui se confond avec l'acteur, ou perspective plus large d'un spectateur qui juge une action déjà éloignée dans le passé.

Dans son ensemble, le récit représente un regard jeté en arrière :

> "Je me revois la peau rongée par la peste, des vers pleins les cheveux et les aisselles, et encore de plus gros vers dans le coeur, étendu parmi les inconnus sans âge, sans sentiments... J'aurais pu y mourir... L'affreuse évocation. J'exècre la misère!"[1] (Adieu)

---

1. C'est nous qui soulignons.

Ici la situation est nette : le narrateur/spectateur "revoit" les souffrances passées, subies par son double, le "je"-acteur. Et c'est maintenant, de sa position privilégiée et éloignée dans le temps qu'il commente le passé.

Les remarques de ce spectateur "désengagé" sont souvent des commentaires globaux sur toute l'expérience poétique passée :

> "Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit." (Alchimie du Verbe)
>
> "J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames... Eh bien! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée!"[1] (Adieu)
>
> "Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté." (Alchimie)

Néanmoins il est souvent impossible de savoir à qui attribuer le commentaire : au narrateur/spectateur ou à l'acteur :

> "Horreur de ma bêtise." (Nuit de l'Enfer)
>
> "De profundis domine, suis-je bête." (Mauvais Sang)
>
> "... quelle sottise c'était." (L'Impossible)

Ces quelques exemples nous font déjà soupçonner que la distance qui sépare notre narrateur de ses personnages est variable et inégale. Plusieurs critiques ont découvert dans la structure d'Une Saison la preuve d'un mouvement vers l'objectivité et vers le désengagement. M. Davies montre que le style dramatique, voire "mélodramatique" des premiers chapitres d'Une Saison cède le pas à un style narratif, plus sobre, plus objectif dans les derniers

---

1. C'est nous qui soulignons.

chapitres.[1] Ceci est sans doute vrai pour Une Saison, oeuvre écrite d'un seul trait en l'espace de quelques mois. La question n'est pourtant pas si facile à résoudre pour les Illuminations qui, répétons-le,[2] ne se laissent classer ni selon un ordre chronologique, ni selon un ordre logique qui y confirmerait le même mouvement partant d'une vision subjective vers une vision de plus en plus objective.

Un des objets de notre thèse sera justement de montrer que l'objectivité que semble avoir acquise le poète/narrateur à certains moments de son histoire, signe apparemment d'une certaine réussite, d'un rapprochement de la "poésie objective", ne peut se soutenir. Cette même objectivité, il la perdra à d'autres moments. Des moments de lucidité alternent brusquement avec des moments de doute, de désespoir, de désir de vengeance, - moments où la vision du poète est altérée par ces sentiments subjectifs. Il faut reconnaître évidemment que c'est, avant tout, le caractère fragmenté de la poésie de Rimbaud, notamment des Illuminations, qui crée cette impression de la brièveté des moments, de l'absence d'un lent mûrissement, d'une évolution continue d'un état vers un autre, d'un point de vue vers un autre.[3]

Ce sont ces moments de vision subjective, où le narrateur abandonne sa position privilégiée de "spectateur"

---

1. cf. M. Davies, "Une Saison en Enfer" d'Arthur Rimbaud, analyse du texte, in : Archives des Lettres Modernes, Paris, Minard (1) VIII, no.155, 1975.

2. supra, chap. I, p.24.

3. cf. notre développement de cet aspect: chap.V, pp.154-156.

objectif et éloigné, qui constituent ce que nous appellerons : la "Comédie".

La "Comédie" dans la poésie de Rimbaud

Nous avons vu le narrateur intervenir dans son texte pour commenter l'action. Nous allons maintenant le voir entrer dans son récit de façon beaucoup plus directe et plus décisive pour en modifier et l'action et les personnages. C'est au moment de ces interventions que le "drame" se transforme en "comédie". Cette transformation est due à un changement de perspective de la part du poète/narrateur qui voit maintenant le drame en tant que comédie.[1] Sa vision est déformée comme par un genre de strabisme qui atteint tout ce qu'il voit. - Mais elle est due également à une volonté consciente et méchante de dénigration et de mutilation. Ce narrateur qui n'a plus rien d'un spectateur objectif et impartial intervient dans le cours "naturel" des événements, transforme l'acteur en cabotin, se fait lui-même comédien pour mieux pouvoir s'insinuer dans l'action. Les moyens dont il se sert pour intervenir sont variés et parfois inattendus : l'ironie, par ailleurs preuve de sa distance critique, deviendra dans les mains de ce narrateur un moyen subtil d'intervention.

Pour comprendre dans quelle mesure la "comédie" représente effectivement une déformation, une dénigration du drame, - pour comprendre les raisons pour lesquelles

---

1. cf. chap. VI, pp. 214-215.

Rimbaud/narrateur transforme ainsi son drame, il faudrait d'abord essayer de définir ce qu'est la "comédie" par rapport au "drame". Renvoyons encore une fois à notre définition de la notion du "drame".[1] Cette définition embrassait le drame vécu dans la réalité, tout aussi bien que le drame joué sur la scène. Ce qui distingue pourtant **le drame vécu du drame joué**, c'est la présence d'un spectateur, d'un public, et la conscience chez "l'acteur" de ce public. C'est cette conscience qui transforme n'importe quelle situation intense en une situation pleinement dramatique, théâtrale, jouée.

Et c'est à ce moment précis qu'il faut encore faire une distinction entre "l'acteur" et le "comédien". L'acteur est le personnage impliqué dans "l'action", - il est celui qui agit pour amener le dénouement du drame. Il évolue vers ce dénouement. Le comédien, par contre, n'agit pas, il n'évolue pas. Il joue : il revêt consciemment, pour un temps, un "rôle", - pour retrouver ensuite sa propre identité, inchangée:

> "Pour être apte à tenir plusieurs rôles, pour être ce que Jouvet appelle un "comédien", celui-ci doit pratiquer systématiquement l'aliénation, faire abnégation momentanée de son moi personnel, en un mot sortir de soi pour devenir un autre - comme le fait Genest, - mais à condition de pouvoir se retrouver - ce que Genest ne fait pas."2

Pour ce qui est de notre sujet, nous devrions donc nous poser la question suivante : le drame qui se déroule dans

---

1. supra, p.58.
2. J. Rousset, L'Intérieur et l'Extérieur, Paris, José Corti, 1968, p.163 (C'est nous qui soulignons).

cette poésie, est-il drame vécu ou drame joué? Autrement dit, est-ce que les personnages qui animent cette poésie représentent des "rôles" que joue le poète-comédien? Ou, au contraire, s'agit-il des "vies" qu'il vit : "A chaque être plusieurs autres vies me semblaient dues..."[1]? Ces "vies" représenteraient des étapes nécessaires au cours de l'évolution du "je" vers "l'autre", genre de métempsychose où le "je" se métamorphose successivement jusqu'à ce qu'il soit arrivé à l'ultime identité : celle de "l'autre". La fin d'une étape n'implique donc pas le retour à l'identité première comme ce serait le cas pour le comédien au moment où il quitte son rôle.

Il est évident que pour nous le drame vécu, l'action ou la "vie" sont tous synonymes d'un mouvement en avant, d'une "croissance", d'une évolution positive. La comédie, le "jeu", au contraire, notions statiques, sont associées à l'échec. Cette dernière association est d'ailleurs confirmée par notre analyse au premier chapitre de la relation du "jeu" au "sacré",[2] ou en termes rimbaldiens, la relation du "jeu" à l'entreprise sérieuse du Voyant : le jeu n'est qu'une "réduction", "reproduction" de l'activité sérieuse, n'est qu'un "ensemble d'actes inefficaces."[3]

M. Davies, dans son analyse d'Une Saison en Enfer,

---

1. Alchimie du Verbe.
2. cf. supra, Introduction, pp.11-12.
3. E. Benveniste, op.cit., p.165.

n'admet aucune différence entre le drame "joué" et le drame "vécu", puisque pour elle "jouer" égale "revivre en imagination". Nous citerons quelques phrases tirées de son article dans Archives :

> "La méthode du Voyant" : "se créant une nouvelle vie, faisant semblant de la vivre en chair et en os." 1
>
> "reprenant la méthode du Voyant, c'est à dire en jouant un rôle imaginaire..." 2
>
> "la méthode du Voyant, ce moyen de vivre d'autres vies en imagination et, ce faisant, d'imprimer son sceau sur une réalité récalcitrante". 3
>
> "il devient clair que la méthode de la voyance, dont il se sert non seulement pour revivre son passé mais pour se donner les moyens de s'analyser, lui permet de remonter très loin dans l'enfance et très profondément dans les structures de l'inconscient... elle ressemble à la méthode psychanalytique..." 4

Cette dernière phrase résume toute l'expérience d'Une Saison comme un genre de "psychodrame" que se jouerait le poète. Nous ne nions pas la validité d'une telle interprétation d'Une Saison d'après laquelle le jeu s'insère dans la recherche sérieuse de la "vraie vie". Ce texte ne nous montre-t-il pas l'image du poète qui "cherche son âme,... l'inspecte, la tente, l'apprend"[5]? Cette interprétation prouve encore une fois, - nous l'avions déjà signalé rapidement dans notre premier chapitre, qu'il n'est pas toujours possible de séparer catégoriquement "jeu" et "réalité", activité ludique et activité sérieuse.[6]

---

1. op.cit., p. 22.
2. ibid., p.31.
3. ibid., p.27 .
4. ibid., p.27 .
5. Lettre du Voyant, du 15 mai.
6. cf. supra, Introduction, p.7.

Et pourtant, cette interprétation qui semble proposer une résolution définitive à la dichotomie qui existe entre le "rôle" et la "vie" - a pour nous un grave défaut : puisqu'elle met toute l'action d'Une Saison sur le même plan, elle ne tient pas suffisamment compte des moments, très évidents pourtant, où "l'acteur" se transforme en "comédien", conscient de son public.

Pour ce qui est de notre interprétation, il faut préciser maintenant que le drame dont il a été question plus haut (dans la section qui traite du drame dans la poésie de Rimbaud), était le drame vécu, était l'action, la vie même qui se déroulait devant les yeux du narrateur/spectateur. Les "acteurs", inconscients de la présence d'un tel "public", vivaient leur aventure, agissaient, se débattaient, - toujours portés par cet élan qui caractérise toute la poésie de Rimbaud : le désir d'arriver à l'inconnu.

Or, au moment où le poète reconnaît ou prévoit l'échec de son entreprise, au moment où le drame ne semble plus s'acheminer vers le dénouement rêvé, au moment où les efforts de l'acteur lui paraissent inefficaces et vains, - c'est à ce moment-là que le "drame" prend toutes les caractéristiques de la "comédie". Dans la vision subjective du poète, un drame qui paraît être statique n'est plus effectivement qu'une comédie. Sur le plan de la pratique scripturale, cette transformation est réalisée par divers moyens que nous allons analyser maintenant.

Escamotages

Un des moyens les plus efficaces d'intervention est ce que nous aimerions appeler "l'escamotage". Le poète/ narrateur, trop impatient d'arriver au but, ou trop exaspéré de la lenteur, de l'inefficacité de son acteur, décide de couper court à l'action inutile. Il fait "disparaître" son personnage pour usurper habilement la place du disparu. Au lieu de la véritable action nous n'en voyons plus qu'un reflet terne substitué par le narrateur. - Ou bien, dans une confrontation entre deux adversaires, il supprime un des adversaires pour donner l'avantage à l'autre. L'effet de ces suppressions sera de déséquilibrer, de "désamorcer" la situation "dramatique". Ce drame, ainsi "tronqué", perd en vie, en efficacité, - il s'apparente à la comédie.

Le procédé stylistique le plus évident pour ce genre d'escamotage est l'emploi du discours direct.

Dans le poéme intitulé Villes II ("L'acropole officielle...") il est significatif que la "lutte" du poète pour pénétrer dans cette Ville est remplacée à un certain moment par un "dialogue" entre deux adversaires : le poète qui cherche et celui qui se répond (il montre par là qu'il a déjà abandonné sa quête) :

> "A l'idée de chercher des théâtres sur ce circus,
> je me réponds que les boutiques doivent contenir
> des drames assez sombres." (Villes II)

Ce n'est qu'une ébauche de "dialogue", mais c'est quand même un élément de dramatisation. Le narrateur rapporte ses propres réflexions, c'est à dire celles d'un personnage identique avec lui-même. Mais ce qui est inté-

ressant, c'est qu'il ne s'agit pas d'une évocation présente de paroles prononcées dans le passé : le narrateur rapporte ces paroles au moment même où elles auraient dû être prononcées (au discours direct). Si donc il s'agit ici d'un effort de dramatisation, c'est un effort de dramatisation avorté, puisque le discours indirect remplace ici d'avance le discours direct. Le narrateur dramatise et simultanément supprime ainsi le potentiel "dramatique" de cette situation. "L'action" qui a déjà dégénérée en "dialogue", perd ainsi son caractère concret et positif.[1] En refusant encore à ce "dialogue" son immédiateté il lui enlève finalement toute possibilité d'efficacité, de réussite. A la place des paroles prononcées réellement par le locuteur initial, le narrateur substitue son impression, subjective, négative, des événements.

---

1. Cette impression est d'ailleurs soulignée par le choix des verbes dans ce poème. Peu à peu les perceptions physiques du début du poème :

   Le poète voyageur "assiste"...
   il a pu "voir"...
   il a "tremblé à l'aspect"...

   se transforment en réflexions abstraites, délibérations imaginaires, conjectures, pour aboutir à la résignation et au renoncement :

   "j'ai cru pouvoir juger..."
   "je n'ai pu me rendre compte..."
   "on ne voit pas..."
   "je me réponds..."
   "je pense..."
   "je renonce...".

Ailleurs le narrateur rapporte les paroles d'un autre:

"Satan qui dit que le feu est ignoble, que ma colère est affreusement sotte - Assez!"
(Nuit de l'Enfer)

Il s'intercale donc entre le locuteur initial, Satan, et "l'auditeur" fictif, - peut-être pour jeter le doute sur ses paroles. Peut-être espère-t-il convaincre l'auditeur de l'inexactitude du jugement de Satan, pour être dispensé d'y croire lui-même.

L'auditeur d'un discours indirect ne peut jamais être sûr des paroles exactes qu'avait prononcées le premier locuteur. Il dépend de la mémoire, ainsi que de la bonne volonté de la "troisième personne", celle qui fait l'intermédiaire. Les paroles peuvent être interprétées, déformées inconsciemment ou délibérément au cours de la transmission. Le discours indirect devient ainsi dans la bouche du narrateur un moyen puissant pour substituer sa pensée à celle d'un autre.

Plus fréquent dans la poésie de Rimbaud que le discours indirect, le discours direct est la forme la plus "mimétique" - celle "où le narrateur feint de céder littéralement la parole à son personnage."[1] "Grâce... (aux guillemets) celui qui écrit indique : ce n'est pas moi qui parle. Ils sont l'indice écrit de la présence d'une citation."[2] Ici donc, comme au discours indirect, les

---

1. G. Genette, op.cit., p.192.

2. A. Guyaux, Personnes et Personnages Poème en prose et narration (Une analyse de Vagabonds de Rimbaud), in : Bulletin de l'Académie Royale de Langue et Littérature françaises, Bruxelles, tome LIV, no.1, 1977, p.119.

Ailleurs le narrateur rapporte les paroles d'un autre:

"Satan qui dit que le feu est ignoble, que ma colère est affreusement sotte - Assez!"
(Nuit de l'Enfer)

Il s'intercale donc entre le locuteur initial, Satan, et "l'auditeur" fictif, - peut-être pour jeter le doute sur ses paroles. Peut-être espère-t-il convaincre l'auditeur de l'inexactitude du jugement de Satan, pour être dispensé d'y croire lui-même.

L'auditeur d'un discours indirect ne peut jamais être sûr des paroles exactes qu'avait prononcées le premier locuteur. Il dépend de la mémoire, ainsi que de la bonne volonté de la "troisième personne", celle qui fait l'intermédiaire. Les paroles peuvent être interprétées, déformées inconsciemment ou délibérément au cours de la transmission. Le discours indirect devient ainsi dans la bouche du narrateur un moyen puissant pour substituer sa pensée à celle d'un autre.

Plus fréquent dans la poésie de Rimbaud que le discours indirect, le discours direct est la forme la plus "mimétique" - celle "où le narrateur feint de céder littéralement la parole à son personnage."[1] "Grâce... (aux guillemets) celui qui écrit indique : ce n'est pas moi qui parle. Ils sont l'indice écrit de la présence d'une citation."[2] Ici donc, comme au discours indirect, les

---

1. G. Genette, op.cit., p.192.

2. A. Guyaux, Personnes et Personnages Poème en prose et narration (Une analyse de Vagabonds de Rimbaud), in : Bulletin de l'Académie Royale de Langue et Littérature françaises, Bruxelles, tome LIV, no.1, 1977, p.119.

paroles sont rapportées par une troisième personne, le narrateur, mais ici il s'agit des paroles exactes. C'est à dire que l'auditeur les entend telles qu'elles ont été prononcées, mais par la voix du narrateur. L'auditeur n'a plus à douter de l'exactitude des paroles. Mais puisqu'elles sont prononcées par une autre voix, l'inflexion de cette voix, l'intonation qu'y ajoute la troisième personne, peuvent toujours servir à commenter, à railler ou déformer ces paroles. L'effet de ce genre de procédé sur l'auditeur est en même temps plus immédiat et plus insidieux que celui du discours indirect. L'auditeur n'a plus le même recul, il assiste ici à une conversation vivante : il lui est donc difficile de dégager ce qui, dans les paroles qu'il entend, vient du locuteur initial, et ce qui est la "contribution" de la personne intermédiaire.

Dans un texte écrit, le lecteur est obligé de déduire du contexte le ton qu'emploierait le "rapporteur" des paroles : ton ironique, didactique, ton compatissant, approbateur ou désapprobateur. C'est la fonction du "discours attributif" de nous renseigner sur ce ton :

> "La formule attributive -réflexe inconditionnel de lisibilité - est comme la marque d'une faiblesse fondamentale dans le récit : qu'elle que soit la diversité des voix mises en oeuvre, c'est toujours, finalement, (fatalement!) la même voix qui narre."1

> "Rien n'est vanité; à la science et en avant!"crie l'Ecclésiaste moderne...." (L'Eclair)

---

1. G. Prince, Le discours attributif et le récit, in : Poétique, Paris, éd. du Seuil, 35, sept. 1978, p.313.

"Tu resteras hyène...." se récrie le démon. (Jadis...)

Nul doute ici sur la qualité du "ton" qu'attribue le "narrateur" à ces locuteurs, et nul doute non plus quant au jugement subjectif de notre narrateur: qui pourrait approuver une telle criaillerie? - Si donc le narrateur s'efface ici derrière son personnage, il s'efface de façon imparfaite : sa voix risque toujours de se superposer à celle du personnage.

Seul poème mis intégralement entre guillemets, le poème Démocratie a soulevé beaucoup de problèmes d'interprétation.[1] D'après A. Guyaux, les guillemets chez Rimbaud auraient souvent "un rôle dépréciateur". Ils exprimeraient "ce que l'écrivain vomit"[2] Les guillemets seuls suffiraient alors pour déterminer le "ton" sur lequel il faut lire ce poème qui serait entièrement ironique. Nous y trouvons pourtant des accents bien rimbaldiens : l'attitude de révolte - la violence - la "cynique prostitution"[3] - la fuite aux "pays exotiques".[4] (Démocratie). Est-ce que le poète renie maintenant les sentiments exprimés dans Démocratie en les attribuant à un "locuteur" fictif, derrière lequel nous devinons néanmoins la présence du narrateur? - Ou peut-être bien est-ce sa propre voix, moqueuse, qui donne son inflexion à celle du personnage? Ou encore, carrément, en supprimant le

---

1. Nous hésitons à proposer l'interprétation qui suit. Elle ne serait valable que si les guillemets avaient été mis consciemment et délibérément par le poète. Le manuscrit ayant disparu (cf. éd. S. Bernard, p.536, et éd. A. Adam, p.1018) nous ne pouvons même plus vérifier si les guillemets sont de la main de Rimbaud ou de celle d'un copiste.
2. A. Guyaux, op.cit., p.120.
3. cf. la Lettre du 13 mai : "Je me fais cyniquement entretenir".
4. cf. Mauvais Sang : "Ma journée est faite; je quitte l'Europe...".

"personnage", lui substitue-t-il sa propre caricature?[1] - Ce narrateur s'éloigne de plus en plus de sa position objective de "spectateur" : la voix qui pénètre à tout moment celle du "personnage", n'est-elle pas celle d'un comédien?

Le meilleur exemple de ce genre de procédé se trouve dans Vagabonds :

> "Pitoyable frère! Que d'atroces veillées je lui dus! 'Je ne me saisissais pas fervemment de cette entreprise. Je m'étais joué de son infirmité. Par ma faute nous retournions en exil, en esclavage'. Il me supposait un guignon et une innocence très bizarres, et il ajoutait des raisons inquiétantes."

Ce passage, magistralement analysé par A. Guyaux[2] constitue un mélange significatif de discours direct (voir les guillemets) et de discours indirect libre, suivi d'un discours narrativisé. Comme le dit A. Guyaux : "L'usage du discours indirect libre (...) est, en théorie inadéquat à l'usage des guillemets"[3] - puisque les guillemets indiquent normalement que le narrateur cède la parole à un autre, qu'il s'efface entièrement derrière ce personnage. Dans le discours indirect libre, par contre, "le narrateur assume le discours du personnage, ou si l'on préfère, le personnage parle par la voix du narrateur, et les deux instances sont alors confondues".[4]

---

1. cf. infra, Déformations, pp.85-86.
2. op.cit., pp. 118-121.
3. ibid., p.119 .
4. G. Genette, op.cit., p.194.
   La confusion du "narrateur" et de "l'acteur" est d'ailleurs très évidente dans ce poème. Il est effectivement impossible de séparer nettement les

Dans le passage de Vagabonds, le narrateur semble céder la parole au "pitoyable frère", c'est au moins ce que signalent les guillemets, mais nous nous rendons bien-

---

"adversaires" en "Verlaine" et "Rimbaud", en voix humaine, faible : "Vierge Folle" (le "pitoyable frère") et voix forte de poète-Voyant : "Epoux Infernal" ("je" dans le texte), - comme s'acharne à faire la critique rimbaldienne.

Quelques-unes des accusations adressées par le pitoyable frère au "je" conviendraient en fait beaucoup mieux à lui-même (au "pitoyable frère") :

"Je ne me saisissais pas fervemment de cette entreprise..."

"Par ma faute nous retournerions en exil..."

En revanche, le titre de "satanique docteur" ne convient pas du tout au pitoyable frère (ni à Verlaine, ni à la Vierge Folle). Ces contradictions se résolvent à partir du moment où on comprend que ces deux voix appartiennent également au poète : ce sont le "je-actuel" et le "je-révolu" du poète, mais le "je-actuel" ne s'est en fait pas encore dégagé pleinement. Il se confond par moments avec le "je révolu", dont il se moque pourtant en le traitant de "satanique docteur". C'est de sa propre tentative, d'avoir voulu être "le Grand Savant", qu'il se moque donc ici.

Le dégagement incomplet, le recul insuffisant du "je-actuel" vis-à-vis du "je-révolu" se voit aussi très clairement au moment où le "je" s'étend sur une paillasse :

"Et, presque chaque nuit, aussitôt endormi, le pauvre frère se levait..."

Le participe passé "endormi" doit logiquement se rapporter au "je" étendu sur la paillasse. D'après les règles de la syntaxe, il faut pourtant le rattacher au "pauvre frère", qui se lève.

Nous nous trouvons ici en face d'un cas véritable de schizophrénie : où par moments les deux parties du personnage se confondent en un "nous"("nous errions"), mais pour ensuite

tôt compte que le "je" des phrases entre guillemets reste le même que celui du reste du poème où "je" égale le narrateur: "Quoi qu'il en soit, écrit A. Guyaux[1],

> "c'est un discours qui exclut l'autre... Ici la position du nouveau locuteur (le pitoyable frère) est précaire : on ne lui accorde pas de parler d'où il est, en disant tu à celui qui est en face de lui et à qui il parle. L'écrivain garde, en dépit de la convention, ses prérogatives personnelles : laissant l'autre parler en disant tu, il lui eût octroyé une position semblable à la sienne, symétrique; il ne le laisse pas dire je comme si, ce faisant, il se frustrait de sa personnalité, contraint d'écrire un je qui ne serait pas lui même."

Non seulement le narrateur supprime l'autre, mais encore au moyen de sa voix,"glissée dans une autre", il dénigre les paroles de cet autre :

> "Les guillemets ne changent pas le timbre, mais la hauteur de la voix : c'est je qui continue de parler puisque c'est le même qui continue de dire 'je', imitant la voix de l'autre, le contrefaisant, répétant ses reproches. On imagine bien ces trois phrases ânonnées, geignantes, par une voix qui se déloge, change de registre, appelant des réponses qui seront faites en ricanant." 2

Les trois phrases en question sont suivies d'un discours "narrativisé" : "Il me supposait un guignon..." (sans les guillemets). Le narrateur ne se donne plus la peine ici de rapporter les paroles qu'a pu prononcer le "pitoyable frère" : il les résume de façon succinte comme

---

se séparer de nouveau : "moi pressé". C'est peut-être précisément pour éviter ce genre de confusion que le narrateur cherche à supprimer le "je-révolu".

1. A. Guyaux, op.cit., pp. 119-120.
2. ibid., p.121.

pour leur accorder aussi peu de poids (d'importance) que possible.

Nous nous trouvons donc ici devant deux procédés d'aliénation : ce faux discours indirect libre (qui est en même temps un faux discours direct) et ce discours narrativisé servent à dénaturer l'image de l'acteur et à le supprimer autant que possible. Situation dramatique "désamorcée" par l'intervention du narrateur - elle s'approche momentanément de la comédie : la voix du narrateur imitant la voix du pitoyable frère nous met encore une fois et plus explicitement devant le paradoxe d'un narrateur se dédoublant pour être à la fois "spectateur" et comédien.

Il est évident d'ailleurs que ce genre d'escamotage qui ne laisse subsister qu'un des adversaires du drame, ou qui en supprime carrément "l'acteur", est un raccourci qui ne peut rapprocher le poète de son but. Pour l'auteur de l'autobiographie, tout aussi bien que pour le Rimbaud des Lettres du Voyant, ce but est la fusion des parties (je et l'autre) ou des personnages (le "je-révolu" devient le "je-actuel"). Dans cette fusion qui est la conséquence d'une progression naturelle de l'action,[1] sont préservées, amalgamées, les propriétés de toutes les parties, ou les qualités de tous les "personnages", pour former un nouvel être, plus riche celui-là. Le dénouement amené par la suppression d'un personnage, par contre, est un faux dénouement qui arrête le drame artificiellement, arbitrairement. Il constitue-

---

1. cf. chap. II, pp.29-30.

ra toujours un appauvrissement et sera toujours le signe de l'échec.

Identifications - Coïncidences - Déformations

Dans les analyses qui précèdent nous avons vu les efforts du narrateur pour "supprimer" un personnage et pour se substituer plus ou moins ouvertement à ce personnage. Nous le verrons maintenant changer carrément de rôle : de spectateur qu'il était, il devient lui-même le personnage. Cette coïncidence du narrateur avec son personnage s'exprime parfois par le moyen du discours direct:

> "Je me voyais devant une foule exaspérée, en face du peloton d'exécution, pleurant du malheur qu'ils n'aient pu comprendre, et pardonnant! - Comme Jeanne d'Arc - 'Prêtres, professeurs, maîtres, vous vous trompez en me livrant à la justice...'." (Mauvais Sang)

> "Je me traînais dans les ruelles puantes et, les yeux fermés, je m'offrais au soleil, dieu de feu.
> "Général, s'il reste un vieux canon sur tes remparts...". (Alchimie)

Si le poète rapporte ici ses propres paroles, ce n'est pas comme plus haut dans l'intention de se moquer de lui-même, mais dans l'intention de rendre la situation plus présente. Voici dans un récit à l'imparfait, un discours direct, au présent, prononcé maintenant. Le narrateur abolit d'un seul coup toute la distance qui le sépare de l'acteur/locuteur : il se confond momentanément avec l'acteur. L'émotion passée revit dans le présent avec toute sa force première.

Le discours immédiat, plus encore que le discours

direct, est l'énonciation de la pensée ou des paroles du narrateur ou de son personnage. Ce discours ne se distingue plus formellement du récit : les guillemets, les discours attributifs sont supprimés.[1]

> "Le lecteur se trouve(rait) installé dès les premières lignes dans la pensée du personnage principal, et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui, se substituant complètement à la forme usuelle du récit, nous apprend(rait) ce que fait le personnage et ce qui lui arrive."[2]

C'est ce genre de discours que Rimbaud emploie le plus souvent. La plupart du temps il prend la forme d'un débat intérieur :

> "Tu en es encore à la tentation d'Antoine... mais tu te mettras à ce travail...
>
> Quant au monde, quand tu sortiras, que sera-t-il devenu? En tout cas, rien des apparences actuelles." (Jeunesse IV)

> "Qu'est-ce pour nous, mon coeur, que les nappes de sang...!
>
> ....
>
> Et toute vengeance? Rien...! Mais si...!" (Derniers Vers)

Ces dialogues intérieurs, cette lutte verbale sont ressentis et extériorisés, maintenant. Ici disparaît finalement, définitivement, la distance entre le narrateur et l'énonciateur des paroles. Le narrateur est l'acteur au moment

---

1. Rimbaud, dans les textes qui suivent, n'a pas, en fait, mis les guillemets.

2. G. Genette, Figures III, p.193.

   cf. A. Sinfield, Dramatic Monologue, London, Methuen, 1977, pp.1-3. Chez Robert Browning, aussi, apparemment, le "monologue dramatique" est un mode de narration "objective" où le poète/narrateur reste séparé de son personnage.

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.