

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/

est-ce que le théâtre rimbaldien appartient à cette tradition; est-ce qu'il est "Comédie Humaine", terme que Rimbaud lui-même utilise dans un de ses poèmes : Vies III[1] ?

La tradition du "theatrum mundi", qui date de Platon,[2] des auteurs latins, du Moyen Age chrétien, veut que le monde ne soit qu'une scène, reflet d'un autre monde, - que les hommes ne soient que des acteurs, et les habitants du ciel des spectateurs, conception exprimée ainsi par Ronsard :

> "Ici la Comédie apparaît un exemple
> Où chacun de son fait les actions contemple :
> Le monde est un théâtre, et les hommes acteurs.
> La Fortune qui est Maîtresse de la scène
> Apprête les habits de la vie humaine
> Les cieux et les destins en sont les spectateurs."[3]

L'idée qui sous-tend cette métaphore est évidemment celle du passage éventuel de l'homme-acteur d'un monde factice, temporel, à la sphère supérieure; d'une existence qui n'est que comédie à une existence qui, elle, serait réalité; (ce qui équivaudrait chez Rimbaud à la transition d'une vie qui n'est que "farce continuelle" à la "vraie vie"). A l'intérieur de cette conception, le rôle de l'acteur est

---

1. infra, p.16 et chapitre V, pp.201-203.
2. Pour un historique détaillé de cette tradition voir : E.R. Curtius, European literature and the Latin Middle Ages, New York, Pantheon Books, 1953, pp.138-144.

   et

   A. Richter, Shakespeare and the idea of the play, Grande Bretagne, Penguin Books, 1967, pp.59-62.
3. Ronsard, cité d'après Curtius, op.cit., p.140.

donc conçu comme intermédiaire. Il serait celui qui tend vers l'autre vie, vers l'accomplissement dans la "réalité", - il passerait, comme le St. Genêt de Rotrou,[1] du "paraître" à "l'être".[2] Le jeu de cet acteur se dépouille progressivement de son caractère de pur "jeu", il tend en fait vers son propre abolissement pour devenir "sérieux".[3] C'est en ceci que cet acteur rejoint l'acteur éventuel du théâtre "primitif", "surnaturel" dont nous venons de parler,[4] et qui lui aussi tendrait vers le sacré. Nous trouverons des traces de ce "théâtre" dans la poésie de Rimbaud, - il reste pourtant à voir quel rôle, quel "jeu" y joue précisément le poète-acteur.[5]

Mais revenons au "theatrum mundi" et rappelons-nous la célèbre formule de Shakespeare :

"All the world's a stage,
And all the men and women merely players..."[6].

Déjà ici, l'idée du monde qui est une scène s'est affranchie de son contexte sacral. Le "théatrum mundi", "privé de

---

1. cf. J. Rousset, La Littérature de l'âge baroque en France, Paris, José Corti, 1954, pp.72-73.
   cf. aussi notre chap.VI, pp. 212-213.
2. Pour ces termes, voir J. Plessen, Promenade et Poésie, La Haye-Paris, Mouton et Cie., 1967, p.217.
3. Dans notre étude, le jeu "sérieux" est le jeu qui cherche à se transcender. Il s'oppose donc au jeu "gratuit" qui n'est que divertissement, et qui ne vise à aucun but.
4. cf. supra, p.11.
5. infra, chap.VI, pp.211-215.
6. As you like it, II, 7, v. 139-140.

divinité," "sécularisé",[1] exprime désormais le caractère fugitif, transitoire, de l'existence terrestre, mais sans automatiquement supposer le passage à une autre existence, dont celle-ci ne serait que le prélude ou le reflet insipide.

La fonction du comédien perd aussi évidemment sa dimension sacrale :

> "La conception du comédien varie sur l'axe sacré - profane selon l'idée que l'on se fait de son "inspiration", c'est-à-dire de la fonction du masque. L'acteur est un possédé lorsque, en "imitant" un esprit, il le fait vivre, lorsque son art nous parle donc d'un autre monde; mais s'il ne peut au contraire qu'imiter la vie sublunaire d'un univers immanent, et nous montrer comme au miroir le reflet de la comédie humaine, il n'est plus, comme le dit Camus, qu'un "mime du périssable". L'art est-il un langage de l'éternel, ou le reflet de l'éphémère?" 2

L'acteur qui ne joue plus la "comédie divine" mais plutôt une "comédie humaine"[3] se livre donc à un jeu qui, dans la perspective du "theatrum mundi" doit être considéré comme "gratuit". Son jeu, axé sur la "vie sublunaire d'un univers immanent", jeu profane donc, n'est plus orienté vers le sacré. Cet acteur n'a plus de mission.

---

1. R. Chambers, L'art sublime du comédien, in : Saggi e ricerche di letteratura francese, Milan, vol.XI, 1971, p. 196, p. 204.

2. ibid., p.258.

3. ibid., p.197. cf. aussi : L. Frappier-Mazur, La métaphore théâtrale dans la "Comédie Humaine", in : Revue d'Histoire Littéraire de la France, Paris, Armand Colin, 70, no.1, 1970, pp. 64-89.

Son jeu est donc le contraire du jeu "sérieux" tel que nous venons de le définir.

Ce jeu, fixé sur le plan de l'humain et du contingent, ne vise pas, non plus, à parodier l'image du sacré. Cette comédie n'est autre chose que la critique de la vie terrestre, qui cesse à ce moment-la d'être "représentation" d'autre chose.

Il semble donc y avoir deux types de jeux "profanes" :

- celui qui "représente", en le déformant, l'univers sacré. 1
- celui qui "représente" et critique la vie terrestre.

La position du 19e siècle à l'égard du "theatrum mundi" est ambiguë. D'un côté, l'expression "comédie humaine", titre collectif de l'oeuvre de Balzac, "était dans l'air"[2] et semble indiquer que pour les auteurs et les poètes du 19e siècle l'accent tombe sur l'humain et le contingent. D'un autre côté, "l'originalité du Romantisme est de vouloir concevoir, au sein d'un 'theatrum mundi' sécularisé, un poète-comédien qui échappe aux conditions de son univers pour revêtir une fonction sacrée".[3]

---

1. cf. notre division des jeux-imitations, supra, p.12.

2. R. Curtius, Balzac, Paris, Bernard Grasset, 1933, p. 335. Curtius relève la même métaphore chez d'autres poètes du 19e : Musset, Vigny, Gautier.

   cf. aussi Rimbaud, Vies III:

   "Dans un grenier où je fus enfermé à douze ans j'ai connu le monde, j'ai illustré la comédie humaine."

3. R. Chambers, op.cit., p.204.

De toute façon, le jeu "profane" exprime une attitude critique de la part de l'acteur, ou de son animateur. Ce sera notre tâche de découvrir lequel de ces jeux joue l'acteur rimbaldien, et, s'il s'inscrit dans la tradition du "theatrum mundi", à quel endroi il se place sur "l'axe sacré-profane". Nous nous poserons également la question sur la motivation de l'acteur qui se livre à de tels jeux[1], et sur ce qu'il trouve à critiquer, ici-bas, ou dans l'autre monde. Il est pourtant déjà évident que cette attitude critique provient d'une profonde insatisfaction. Reste à savoir si, chez Rimbaud, elle est provoquée par l'imperfection de l'objet critiqué, ou par l'incompétence d'un mauvais acteur, incapable de "représenter" parfaitement l'objet désiré.

Poésie et Jeu

D'après Huizinga, "La Poiêsis est une fonction ludique ...."

> "Elle réside au-delà du sérieux, dans ce domaine originel propre à l'enfant, à l'animal, au sauvage et au visionnaire, dans le champ du rêve, de l'extase, de l'ivresse et du rire." 2

Affirmer que toute poésie est jeu, nous semble hasardeux. Mais puisque c'est précisément "la poésie" qui doit servir de véhicule à Rimbaud pour gagner le but qu'il se propose: d'"arriver à l'inconnu", - nous trouvons utile d'établir le rapport qui peut exister entre la poésie, le jeu et le "sacré".

---

1.cf. chap. VI, pp.211-223.

2.J. Huizinga, op.cit., p.141 (traduction de J. Ehrmann, op. cit., pp.595-6.)

Dans la Lettre du 15 mai à Demeny, Rimbaud donne à son ami "une heure de littérature nouvelle". La leçon commence par la "poésie antique", "poésie grecque", - mais cette poésie, d'après Rimbaud, dégénère très rapidement en "prose rimée", "jeu", "avachissement"... : "Après Racine le jeu moisit. Il a duré deux mille ans!"[1]

La poésie est conçue ici comme "jeu" à partir du moment où elle devient inefficace, où elle ne sert plus à rapprocher le poète de l'inconnu : elle n'est plus que "littérature"[2] et mérite désormais tout le mépris de celui qui se voulait "poète".

D'après les théoriciens du jeu, la relation de la poésie au "sacré" correspond exactement à celle du jeu au "sacré"[3]: le jeu et la poésie seraient tous les deux des réductions

---

1. Malgré les apparences, le "jeu" chez Rimbaud ne peut jamais être positif. Lue superficiellement, la louange de Racine, "le pur, le fort, le grand" laisserait supposer un jeu "positif" qui le précède, et un avilissement du jeu seulement après lui : "Après Racine le jeu moisit". Mais il faut lire cette louange dans son contexte. On voit que Racine représente effectivement un haut point, notamment la "gloire d'innombrables généralisations idiotes"! L'admiration exprimée à l'égard de Racine est jouée, est ironique. C'est ce que confirme d'ailleurs Suzanne Bernard, édition citée, p.548. (Note 2)

2. cf. chap. V pp.187-193.

3. cf. E. Benveniste, op.cit., p.165:

> Comme le ludus "ne conserve que la forme du drame sacré", ainsi le jocus en conserve les paroles, "mais des paroles qui n'ont que leur vertu propre; elles sont proférées 'comme si' elles traduisaient une réalité, mais sous cette convention, ..., qu'elles n'ont en fait aucun contexte vrai. Le jocus est caractérisé par le caractère délibérément fictif de la réalité à quoi il allude."

Dans la Lettre du 15 mai à Demeny, Rimbaud donne à son ami "une heure de littérature nouvelle". La leçon commence par la "poésie antique", "poésie grecque", - mais cette poésie, d'après Rimbaud, dégénère très rapidement en "prose rimée", "jeu", "avachissement"... : "Après Racine le jeu moisit. Il a duré deux mille ans!"[1]

La poésie est conçue ici comme "jeu" à partir du moment où elle devient inefficace, où elle ne sert plus à rapprocher le poète de l'inconnu : elle n'est plus que "littérature"[2] et mérite désormais tout le mépris de celui qui se voulait "poète".

D'après les théoriciens du jeu, la relation de la poésie au "sacré" correspond exactement à celle du jeu au "sacré"[3]: le jeu et la poésie seraient tous les deux des réductions

---

1. Malgré les apparences, le "jeu" chez Rimbaud ne peut jamais être positif. Lue superficiellement, la louange de Racine, "le pur, le fort, le grand" laisserait supposer un jeu "positif" qui le précède, et un avilissement du jeu seulement après lui : "Après Racine le jeu moisit". Mais il faut lire cette louange dans son contexte. On voit que Racine représente effectivement un haut point, notamment la "gloire d'innombrables généralisations idiotes"! L'admiration exprimée à l'égard de Racine est jouée, est ironique. C'est ce que confirme d'ailleurs Suzanne Bernard, édition citée, p.548. (Note 2)

2. cf. chap. V pp.187-193.

3. cf. E. Benveniste, op.cit., p.165:

> Comme le ludus "ne conserve que la forme du drame sacré", ainsi le jocus en conserve les paroles, "mais des paroles qui n'ont que leur vertu propre; elles sont proférées 'comme si' elles traduisaient une réalité, mais sous cette convention, ..., qu'elles n'ont en fait aucun contexte vrai. Le jocus est caractérisé par le caractère délibérément fictif de la réalité à quoi il allude."

de l'ancien drame sacré[1] : structures vidées de leur contenu, actes ou paroles retranchés de leur origine. Le schisme entre la poiêsis (qui est création) et la poésie (qui n'est que littérature) semble être irréparable justement à partir du moment où la "poésie" devient "littérature". Trop éloignée de son origine sacrée, elle est impuissante, incapable d'opérer le retour en arrière, incapable d'être "création". Nous comprenons mieux à présent le dégoût de Rimbaud pour tout ce qui est "littérature". C'est aussi la raison pour laquelle Rimbaud, à la fin de Soir Historique refuse tout "effet de légende" :

> "...Le mot "légende" se liait, ..., aux notions de texte et de lecture, et cette signification est d'ailleurs appuyée par le sens étymologique du mot. Si le poète refuse à sa révolte tout "effet de légende", cela ne veut-il pas dire qu'il refuse lui-même tout travail poétique? C'est pourquoi nous osons suggérer que Soir Historique se clôt sur l'image de la retraite hautaine : retraite hyperbolique d'un être non plus bouffon mais sérieux ("qu'il sera donné à l'être sérieux de surveiller"), qui prend ses distances devant cette pratique "légendaire", artificielle, magique de la poésie qui s'exerce, discours et jeu, sous la clôture bourgeoise". 2

Nous ne nous étonnerons plus à présent de trouver, dans la poésie de Rimbaud, la notion du "spectacle-jeu" associée à celle de "littérature" : toutes deux sont des notions qui relèvent de l'échec. L'emploi que fait Rimbaud de ces thèmes

---

1. Voir notre citation de Benveniste, supra, p.11. :

   "Retranché de son mythe, le rite se réduit à un ensemble d'actes désormais inefficaces, à une reproduction inoffensive de la cérémonie, à un pur 'jeu'".

2. A. Kittang, Discours et Jeu, Bergen, Oslo, Tromsø, Universitets forlaget, et Presses Universitaires de Grenoble, 1975, p.328.

se précisera au cours de notre analyse ainsi que le rapport qui existe entre eux.

Nous devinons déjà, pourtant, que, malgré la présence des deux types de théâtre dans le texte de Rimbaud : théâtre "surnaturel" ou transcendant, et théâtre parodique, le "jeu" chez lui, sous quelque forme qu'il se présente, s'opposera toujours au sérieux. La notion d'un "jeu sérieux"[1] comme celui de St. Genêt nous paraît irréconciliable avec la conception du "jeu" que nous croyons déceler dans cette poésie, qu'il soit celui du spectacle ou celui de la littérature.

L'emploi de la métaphore théâtrale comme procédé littéraire

Jusqu'ici nous avons considéré la signification du "spectacle" en tant que "thème" dans la poésie de Rimbaud. Il faudra pourtant tenir compte également de l'efficacité de la métaphore théâtrale en tant que procédé littéraire, d'autant plus qu'elle a joui d'une fortune extraordinaire dans la littérature du 19$^{e}$ siècle.

La fonction de cette métaphore est comparable, croyons-nous, à celle du procédé du "théâtre sur le théâtre" : il crée un deuxième plan sur la scène. L'action se déroule alors simultanément sur deux plans. Il s'agit d'un genre de "dédoublement du théâtre"[2] : la pièce auxiliaire est un

---

1. supra, p.14.

2. Nous nous appuyons ici sur l'article de C. Radford, Theatre within the theatre, in : Nottingham French Studies, Grande Bretagne, 11, no.2, 1972, pp.76-90.

reflet de l'action principale : elle en peut renvoyer l'image exacte, grossie, déformante ou contrastante. C'est donc un procédé utile, capable de produire divers effets, parfois même des effets contradictoires :

- D'un côté il brouille la ligne de démarcation entre la réalité et l'illusion théâtrale : le spectateur ne sait plus ce qui, sur la scène, est censé être "vrai" et ce qui n'est que "théâtre".

- De l'autre côté, et inversement, le "théâtre sur le théâtre" peut servir précisément de procédé de démystification : la représentation intérieure, parfois, révèle au spectateur l'artifice théâtral, fait voir les "ficelles" derrière l'illusion théâtrale.

Semblable à ce procédé, la métaphore théâtrale proprement littéraire, qui fait irruption dans un texte - dramatique ou autre - peut augmenter l'impression d'irréalité en confondant les deux plans de l'actualité et de l'irréalité théâtrale; ou bien, au contraire, en miroitant, en dévoilant le caractère artificiel, théâtral du texte, elle met en relief la vraie réalité que s'efforce de découvrir le poète.[1]

En tenant compte de cette fonction double, nous tâcherons, dans ce travail, de préciser le but que poursuit Rimbaud quand il emploie la métaphore théâtrale : est-ce dans

---

1. cf. H. Jechova, L'attitude du spectateur, quelques réflexions sur le motif du théâtre dans la prose, in : Revue des Sciences Humaines, Lille, 38, no.150, 1973, p.183 : "Le théâtre éblouissant de loin dévoile devant celui qui s'y approche de trop près la vanité du simulacre. En devenant acteur sur scène, l'homme éprouve la nostalgie de vivre sans déguisement, dans ure sincérité qui lui permettrait de manifester la vérité unique de son être." Phrase paradoxale, d'ailleurs : C'est en se déguisant que l'homme découvre la "nostalgie de vivre sans déguisement"!

l'intention d'effacer les frontières entre le réel et l'irréel, pour faciliter ainsi l'accès à l'irréel, à l'inconnu; ou est-ce plutôt pour faire contraste avec la "vraie" réalité, quelle qu'elle soit?

Conclusion

Il nous reste à signaler que le recours à l'image théâtrale, dans la poésie de Rimbaud, provient encore tout simplement d'un goût très vif pour le théâtre, attesté par de nombreux critiques ainsi que par quelques-uns de ses contemporains[1], et confirmé par Rimbaud lui-même dans le choix de certains titres de poèmes : Michel et Christine, vaudeville de Scribe, Ophélie et Bottom, personnages de pièces de Shakespeare.

---

1. A. Py, éd. critique des Illuminations, Droz, Genève, 1967. Introduction, p.XXV :

"On a rappelé judicieusement qu'il a fréquenté les théâtres, l'opéra-comique en particulier, à Paris et à Londres."

cf. aussi la notice du journaliste Lepelletier, dans Le Peuple Souverain à l'occasion de la première du Bois, pièce en vers d'Albert Glatigny, à l'Odéon : "Le poète saturnien, Paul Verlaine, donnait le bras à une charmante personne, Mlle Rimbaut" (H. Matarasso, P.Petitfils, La vie d'Arthur Rimbaud, Paris, Hachette, 1962, p.99.)

cf. aussi: la Correspondance de Verlaine, Paris, Messein, vol. I, 1922, notamment les lettres à Lepelletier, 1872-1873 datées de Londres : Sept. 1872, octobre 1872, et juin 1873. (Puisque c'est là l'époque de cohabitation de Verlaine et de Rimbaud, on peut supposer que les deux amis ont fréquenté ensemble les théâtres et les pièces mentionnés par Verlaine.)

cf. V.P. Underwood, Rimbaud et les lettres anglo-saxonnes, in : Revue de Littérature Comparée, Paris, Didier, 1961, pp. 449 ss.

cf. aussi : P. Arnoult, Rimbaud, Paris, Albin Michel,

Il n'y a rien d'étonnant : la métaphore théâtrale semble convenir particulièrement à la vision du monde (Weltanschauung) de cette époque. Loin d'être innovateur en ce qui concerne l'emploi de ce thème et de cette image, Rimbaud ne fait, en effet, que suivre une mode. Ce n'est que par rapport à d'autres images, à d'autres thèmes, dans sa poésie, que nous pourrons découvrir son originalité en précisant quelle est pour lui la signification de la métaphore théâtrale. Nous avons défini la relation du "jeu" au "sacré". C'est dans son rapport au thème central rimbaldien de la recherche de "l'inconnu" qu'il faudra considérer l'image théâtrale : à quel moment surgit-elle au cours de l'évolution du "je" en "autre"?[1]

Finalement, et avant de pénétrer dans le corps du sujet, posons rapidement le problème de la chronologie des poèmes, d'un grand intérêt pour nous à cause de l'absence relative[2] d'images théâtrales dans les Poésies (1869 - 1873[3]) et de leur fréquence, relative elle aussi, dans les Illuminations (1872 - 1875 ?) et dans Une Saison en Enfer (avril-août 1873). Le problème de la chronologie

---

1943, p.261 : "Les billets de théâtre pleuvent, dit-il un soir à Rimbaud, on me les donne de préférence aux 'ors'. J'en ai pour entendre Desclée, en tournée, à Princess' Theatre, et la semaine prochaine, une série d'opérettes d'Offenbach, à Saint-James. Ça ne te dit rien, le 'Dumafisse'?

Ils allèrent voir la Dame aux Camélias, Madame Aubrey, etc...".

1. cf. chap. II.

2. cf. chap. V , pp.149-150.

3. Dates de Suzanne Bernard, édition citée, p.31.

est pourtant loin d'être résclu[1] : il serait donc hasardeux d'affirmer qu'il y ait chez Rimbaud une évolution linéaire vers une plus grande théâtralité du texte, un passage de "l'être" vers le "paraître"[2], ou de la "réalité" au "jeu".

Nous reviendrons à la question de l'absence d'un ordre chronologique[3]. Le problème est d'ailleurs compliqué, comme le sait tout lecteur de Rimbaud, par l'absence, pour ce qui est des Illuminations au moins, d'un ordre logique conçu et assigné aux poèmes par le poète, ainsi que l'avait fait Baudelaire dans le cas des Fleurs du Mal. Si donc le passage d'un état à un autre n'est pas évident dans cette poêsie, et si la dichotomie entre ces deux états n'en ressort pas clairement, ce sera précisément le but de cette enquête de découvrir la nature de la relation entre ces deux états : de "l'être" et du "paraître".

---

1. cf. A. Kittang, op.cit., p.47 :

> "S'il y a une différence "temporelle", ici, entre deux écritures, la temporalité dont il est question n'est pas d'ordre chronologique. Il s'agit plutôt d'une différence d'ordre qualitative, donc sémiologique, où une seule et même "expérience" est envisagée, représentée, présentée ou vécue à des niveaux différents."

2. cf. J. Plessen, op.cit., p.218:

> "Il serait donc imprudent de vouloir interpréter le contraste entre ces deux poétiques comme une simple succession dans le temps. Tout au plus pourrait-on avancer l'hypothèse selon laquelle Rimbaud, perdant progressivement sa foi dans la poésie conçue comme un moyen d'enrichir l'être, aurait finalement renoncé à la littérature parce que son caractère de pur spectacle, qui l'avait fasciné un instant, aurait fini par le décevoir."

3. infra, chap.III, p.63, - infra, chap.V, pp.154-156.

# C H A P I T R E  II

## LES "LETTRES DU VOYANT"

Les Lettres du Voyant

Toute analyse sérieuse de la poésie de Rimbaud doit évidemment tenir compte des Lettres(dites "du Voyant", du 13 mai 1871, et du 15 mai 1871), lettres où Rimbaud formule une "méthode de travail"[1] - une poétique. Elles sont d'autant plus importantes pour nous qu'elles contiennent déjà l'idée du dédoublement de soi, l'idée de la métamorphose ("Je est un autre"), essentielle pour notre sujet, et, comme nous l'allons voir, un indice de la multiplicité des rôles que joue le poète - ainsi que de la confusion de ces rôles. En outre, c'est encore dans ces Lettres qu'a lieu la première transposition de l'entreprise du Voyant, du plan psychologique, intérieur, - au plan du spectacle.

Les Lettres du Voyant ayant été le sujet de nombreuses interprétations et exégèses[2], nous pouvons nous dispenser ici d'une analyse plus complète pour nous borner à l'examen de ces trois aspects :

1. le dédoublement et la métamorphose.
2. la multiplicité et la confusion des rôles du poète - le "drame" du poète.
3. le spectacle.

---

1. M. Richter, La crise du logos et la quête du mythe, Neuchâtel, éd. de la Baconnière, 1976, p.42.

2. cf. G. Izambard, Rimbaud tel que je l'ai connu, Paris, Mercure de France, 1963.

   G. Schaeffer, Lettres du Voyant (13 et 15 mai 1871), Genève, Droz, 1975.

   M.J. Whitaker, Une nouvelle approche des 'Lettres du Voyant', in : Rimbaud Vivant, Paris, no.1, 2e trimestre, 1973.

Dédoublement et Métamorphose

Dans son article sur les Lettres du Voyant, M.J. Whitaker interprète la voyance comme la "volonté de conscience absolue"[1], définition qui correspond à celle de Novalis pour qui le Voyant est "l'homme pleinement conscient"[2].

Plus littéralement, (d'après Rimbaud) le Voyant est celui qui a "l'intelligence de ses visions"[3] (le contraire, évidemment, de "l'intelligence borgnesse" de certains autres poètes) : il s'agit donc simultanément de la capacité de "voir" et de celle de "comprendre" (la poésie du Voyant est "la pensée chantée et comprise du chanteur") - état qui se traduit dans les Lettres du Voyant par les métaphores de l'éveil[4] : car il est évident que ne saurait "voir", que ne saurait "comprendre", que celui qui est "éveillé".

Si les Lettres du Voyant tracent le chemin que le poète doit parcourir avant d'arriver à la "conscience absolue", ce chemin prend la forme d'un "éveil" progressif. Or, le premier moment d'éveil est marqué par la prise de conscience du dédoublement[5] que subit le poète : "Je est un autre".

---

1. op.cit., p.22.

2. Novalis, Werke, cité d'après M. Eigeldinger, La Voyance avant Rimbaud, Genève, Droz, 1975, p.29.

3. Lettre du 15 mai.

4. "le cuivre s'éveille clairon..."
"... l'homme... n'étant pas encore éveillé..."
"... la quantité d'inconnu s'éveillant... dans l'âme universelle".

5. cf. M.J. Whitaker, op.cit., p.21 : "'Je est un autre', cette formule trop célèbre ne désigne-t-elle pas la dualité inhérente à tout acte créateur, le dédoublement senti par toute intelligence sous le coup de l'inspiration."

L'être se divise nettement en deux parties : le "je" et "l'autre". Le "je" (ou le Moi) c'est cette partie de l'être qui réunit en elle tout ce qui est personnel, tout ce qui est particulier, - intelligence subjective donc qui se sépare par là de "l'intelligence universelle"[1]. C'est encore cette partie de l'être qui porte l'empreinte de la civilisation, donc de tout ce qui est faux, de tout ce qui est plaqué sur l'être, artificiellement, et qui obscurcit son état de pureté première.

Puisque c'est la tâche du poète de définir "la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle"[2], sa "première étude" sera de "cherche(r) son âme"[2], c'est à dire de retrouver cet état de pureté première qui, seul, lui permettra de "voir". Car c'est par la Vision que le poète-voyant espère accéder à "l'âme universelle". "L'autre", c'est précisément cette partie purifiée de l'être, vidée, dépouillée de tout ce qui empêche la vision claire et lucide, la conscience complète.

Ainsi le poète cherche à "dégager"[3] l'autre, à le restituer dans son "état primitif de Fils du Soleil"[4], ou

---

1. cf. A. Kittang, op.cit., p.184:

> "Ainsi 'l'intelligence borgnesse' du Poète - fonctionnaire subjectif et égoïste peut-elle former un contraste significatif avec 'l'intelligence universelle' de ce Moi vaste et nouveau qui est en même temps Autre."

2. Lettre du 15 mai. C'est nous qui soulignons.

3. cf. J.P. Richard, Poésie et Profondeur, Paris, éd. du Seuil, 1955, p.190 : "dégager" l'être.

4. Vagabonds.

d'"étincelle d'or de la lumière nature"[1]. Ces deux images expriment également le désir de fusion de l'individu avec l'univers, ou de la parcelle avec le Tout. Fusion double d'ailleurs, puisqu'elle ne s'accomplira que quand le "je" purifié se confondra avec "l'autre".

C'est au moment même où le poète prendra conscience de sa dualité, que commencera le "travail" pour opérer la métamorphose du "je" en "autre". Avant de découvrir en quoi consiste ce "travail"[2], remarquons qu'à l'origine le poète nie toute responsabilité de la métamorphose qui est en train de se faire en lui :

> "Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète. Ce n'est pas du tout ma faute".
>
> .....
>
> "Tant pis pour le bois qui se trouve violon." (Lettre du 13 mai).
>
> "Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute." 3 (Lettre du 15 mai).

Ces formules négatives ne laissent subsister aucun doute : le poète n'y est pour rien, c'est "par hasard" qu'il est "né poète". Il ne semble pas avoir le choix, pas plus que le bois et le cuivre. Si donc le poète refuse d'accepter la responsabilité de ce qui lui arrive, il refuse également de s'attribuer le mérite de ce qu'il

---

1. Alchimie du Verbe (C'est Rimbaud qui souligne).
2. infra, pp. 32-33.
3. C'est nous qui soulignons.

appelle "un développement naturel"[1] du cerveau. (Lettre du 15 mai). Et il condamne ceux (en particulier les poètes romantiques) qui, eux, - égoïstes - "s'attribuent[2] leur progrès intellectuel", "se proclament auteurs" (c'est nous qui soulignons).

Ici se pose évidemment la question : à qui ou à quoi faut-il attribuer le "progrès intellectuel", le "développement naturel" du poète? Problème que soulève aussi, sans apporter une solution, la fameuse formule : "On me pense" (Lettre du 13 mai). Notons que cette phrase qui se prête d'ailleurs à diverses interprétations[3], précise le rôle essentiellement passif[4] du poète : il nous semble qu'elle résume en elle le moment suprême où le poète prend conscience de sa fonction de poète "objectif". C'est au moment où le "je" s'efface pour devenir "autre", où il se métamorphose en objet("on me pense"), où il renonce à

---

1. C'est nous qui soulignons.

2. C'est Rimbaud qui souligne.

3. Tenons compte ici d'une autre possibilité d'interprétation, contraire à la nôtre : il se pourrait que dans cette phrase le poète se voie comme faisant partie d'une longue lignée de poètes, qui, selon la conception romantique (et platonicienne) de l'inspiration divine, sont réduits à un état de passivité - celui du "récipient"d'une inspiration venue d'ailleurs. Dans ce cas, la formule est sarcastique : la fonction du poète est celle d'un transmetteur inconscient d'un message ou d'une inspiration. Il n'a donc plus le droit de dire : "je pense", il devrait dire : "on me pense". Et c'est contre cette passivité (ou contre cette inconscience) que s'insurge Rimbaud, "avec colère" sans doute : "il veut posséder son inspiration, se penser au lieu d'être pensé, être son acte comme Dieu." Il veut être autre. cf. M.J. Whitaker, op.cit., p.21 (C'est nous qui soulignons).

4. cf. S.Bernard, édition citée, p.546. note 6. :"Rimbaud ne recule pas devant le calembour involontaire (sur penser et panser) pour essayer de se faire comprendre,de souligner cette sorte de passivité qui fait qu'il n'est pour rien dans le jaillissement de sa pensée, qu'il ne la contrôle pas."

son égoïsme pour n'être plus qu'instrument capable de transmettre "l'intelligence universelle", que le poète aura atteint son but : devenir voyant. Il s'agit donc ici d'une passivité voulue,[1] nécessaire. La phrase, ainsi interprétée, n'exprime aucun sarcasme, - c'est une affirmation.

Pourtant, le paradoxe de la formule "passivité voulue" nous amène à examiner de plus près les divers rôles que joue le poète lors de l'évolution du "je" en "autre".

La confusion des rôles : rôle passif / rôle actif

Nous avons déja vu[2] qu'à l'idée de la métamorphose s'ajoute l'idée d'un "sacrifice" ou d'un "anéantissement"[3]. Le "je" doit abdiquer ses droits devant "l'autre" qui est sur le point de naître. Rimbaud nous dit effectivement : "les souffrances sont énormes". Le "supplice" (ou la "passion") du "je" nous le fait voir dans le rôle de la victime, donc de l'être passif qui subit l'action violente du "dérèglement des sens".

---

1. Nous reviendrons à cette notion dans notre Conclusion, p.267.

2. supra, pp.28-29.

3. M. Richter, op.cit., p.42, p.48.
Tenons compte ici également d'un autre point de vue :
A. Thisse, Rimbaud devant Dieu, Paris, José Corti, 1975, p.177 :

"Comme dans tout ce qui est mystique, le côté conquérant sera estompé, dans les meilleurs moments, au profit de l'aspect de don gratuit, mais ce premier aspect ne disparaîtra jamais car le don de lui-même est le résultat d'une conquête, ce que les théologiens semblent avoir tant de peine à comprendre...

Ainsi l'auteur n'est plus, de ce point de vue, la cause de ce qu'il écrit : 'C'est faux de dire : Je pense. On devrait dire : on me pense.'... 'Je' s'ouvre sur l'intelligence qui est devant, qui est son 'origine' placée dans le futur. 'Je' n'est pas écrasé par l'autre,

Mais voici que la relation du "je" à "l'autre" se complique : avant de s'éclipser, c'est justement le "je" qui "travaille" à opérer cette métamorphose. Avant l'abdication du Moi, il y a donc affirmation du Moi : "La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance entière; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend". (Lettre du 15 mai.) Et encore : "Je veux être poète et je travaille à me rendre voyant"[1]. Etiemble résume : "Les voyants ne se contentent pas de voir, ils veulent voir"[2]. - Or, du moment qu'il y a volonté, il y a affirmation de la personnalité, il y a accentuation de l'individualité. C'est exactement le côté subjectif de l'être (le Moi) qui surgit de nouveau - c'est le côté que le poète s'acharnait à détruire.[3] Le Moi se trouve désormais pris dans une situation impossible : il est obligé à la fois de s'affirmer et de s'effacer.

Le conflit entre la passivité et l'activité du Moi s'approfondit encore dans les phrases suivantes :

> "j'assiste à l'éclosion de ma pensée"
> "je la regarde"
> "je l'écoute".
>
> .....
>
> "il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, il l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver ...". (Lettre du 15 mai)

---

au contraire, 'Je' existe dans la mesure où il trouve 'l'Autre'."

1. C'est nous qui soulignons.

2. R. Etiemble et Y. Gauclère, Rimbaud, Paris, Gallimard, 1950, p.113. (C'est Etiemble qui souligne).

3. cf. supra, p.28.

La première série de phrases nous montre une partie de l'être (le "je"), qui "inspecte" l'autre (complément d'objet : "ma pensée", "la", "le"), qui le guette comme s'il était le spectateur, impartial, objectif, passif, - de l'autre, de l'acteur. Autrement dit, elle nous montre un "regardant" et un "regardé".[1] Mais nous savons déjà que la distance entre le spectateur et l'acteur, nécessaire pour sauvegarder l'impartialité du spectateur, ne peut pas être maintenue : puisque c'est le but du spectateur justement de rejoindre l'autre. Tant que le Moi reste à l'écart, en tant que spectateur, la fusion avec l'autre (l'acteur) sera impossible.

D'ailleurs, nous avons déjà appris que le Moi ne se contente pas d'observer l'autre, mais qu'il travaille à le "dégager" : il aide l'autre à arriver à l'éclosion de sa véritable identité, il le "cultive", - ce qui suppose que le rôle du "je" n'est pas seulement celui du spectateur objectif, passif, mais celui du directeur de l'entreprise. C'est donc aussi un rôle actif qu'il joue.[2]

---

1. R. Chambers, dans son article L'art sublime du comédien (ou le regardant et le regardé),in: Saggi e ricerche di letteratura francese, Milan, vol.XI, 1971, pp. 223-244, montre, surtout dans la 3e partie de cet article, que la division du poète en "être actif", "être passif", ou "regardant" et en "regardé", est beaucoup plus complexe qu'il ne nous a semblé jusqu' ici. On peut effectivement se poser la question : Est-ce que c'est le "regardant" qui joue le rôle passif? N'est-ce pas plutôt lui l'être agissant, puisqu'il regarde? Et inversement, ne faut-il pas voir que le "regardé" est en fait l'être passif?

   Nous ne voulons pas résoudre ici ce problème. Nous verrons pourtant percer partout l'ambiguïté de la position de notre poète.

2. cf. G. Schaeffer, op.cit., p.159 : "Le poète joue un

**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.