précis où il parle. Aucun recul temporel, aucun recul au niveau de l'identité[1], il ne s'agit plus ici, comme nous l'avions vu plus haut, d'un changement momentané de perspective. La perspective du narrateur n'existe plus, seule existe la vision du personnage. La fusion semble être complète. Le "je" serait-il devenu "autre"?

D'après Genette, ce mode "dramatique" est un type de narration purement objective, puisque le jugement du narrateur est suspendu : il laisse vivre son personnage sans aucune intervention de sa part. Il nous semble pourtant que, chez Rimbaud, c'est au contraire le type de narration la plus subjective. En premier lieu parce que la fusion du narrateur avec son personnage ne représente pas la fusion rêvée depuis la Lettre du Voyant. Le champ de vision de ce narrateur, redevenu personnage, devenu "acteur", se rétrécit pour se confondre avec celui du personnage. Vision subjective, vision intérieure, elle est incapable de produire cette poésie "objective" à laquelle aspire le poète. En deuxième lieu, et en examinant de près la ré-incarnation du narrateur en personnage, en nègre de Mauvais Sang, ou en damné de Nuit de l'Enfer par exemple, nous nous apercevons que cette fusion n'est qu'apparente. C'est souvent au moment de la coïncidence apparemment la plus complète du narrateur avec son personnage que nous ressentons un malaise. Quelque chose dans la voix, quelque chose dans l'attitude de ce "personnage" complexe nous met en garde. C'est effectivement ici que

---

1. cf.la définition de J. Starobinski de "l'autobiographie", supra, pp.52-53.

nous devons nous poser la question : est-ce que le narrateur épouse vraiment l'identité de son personnage? - ou ne fait-il que jouer un rôle?

C'est en suivant les diverses étapes dans l'évolution du nègre, personnage moins fragmenté que d'autres dans la poésie de Rimbaud, que nous chercherons à trouver une réponse à cette question qui soulève encore une fois le problème de l'ambiguïté de l'attitude du narrateur.

La transformation du poète en "nègre" s'effectue par un processus d'enchaînement d'idées : de l'idée de la "brute" le poète passe à celle du "sang gaulois" qui coule dans ses veines, lequel sang équivaut au sang païen, au sang de bête, au sang nègre.[1] Le nègre surgit devant nos yeux : "Je suis une bête, un nègre."

Bien que le nègre s'exprime en termes "caractéristiquement" sauvages : "Faim, soif, cris, danse, danse, danse!" ou en formules "typiques" de nouveau converti (de "néo-

---

1. Michel Courtois, dans son article : Le mythe du nègre chez Rimbaud , in : Littérature, Paris. Larousse, no.11, oct.1973 (Rimbaud), pp.99-100, montre au moyen de nombreux exemples tirés surtout des Poésies, dans quelle mesure le "nègre" représente un "idéal" rimbaldien :

> "La seule solution est de s'en tenir à ce monde-ci, et de trouver quand même quelque chose ou quelqu'un - un lieu - qui représente l'autre, l'alternative poursuivie depuis le commencement. Pour qu'il corresponde aux besoins intérieurs de Rimbaud, il faut qu'il soit dans la lignée de ce monde du noir, de la nuit, du souterrain, mais qui est en même temps celui de l'éclatement rouge du sang, du feu, de l'éclair : de la vie....
>
> On voit que le nègre, symbole immédiat de l'autre/noir, répondait naturellement à ces recherches. Il est le vide : absence de langage ("plus de mots"), l'abandon de toute science ("connais-je

phyte" dit Etiemble)[1]:

> "La raison m'est née. Le monde est bon. Je bénirai la vie. J'aimerai mes frères. Ce ne sont plus des promesses d'enfance...",

des accents purement rimbaldiens percent partout. Déjà la dernière phrase de cette citation qui évoque les "promesses d'enfance" nous fait penser immédiatement à Rimbaud/l'enfant :

> "N'eus-je pas <u>une fois</u> une jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse, à écrire sur des feuilles d'or...". (<u>Matin</u>)

Et continuons le discours du nègre :

> Ni l'espoir d'échapper à la vieillesse et à la mort... ".

N'est-ce pas aussi Rimbaud qui exprime ici, encore une fois, sa "terreur" de la vieillesse et de la mort,[2] "misère" - qu'il "exècre"!

C'est alors dans la section VI de <u>Mauvais Sang</u> que le poète/nègre semble <u>vivre</u> parfaitement sa "conversion" pour gagner le salut[3] : "J'ai reçu au coeur le coup de la

---

encore la nature, me connais-je?"). Il est la vie : danse, anthropophagie, l'immédiateté irrationnelle des appétits : faim et soif."

1. R. Etiemble et Y. Gauclère, Rimbaud, Paris, Gallimard, 1950, p.55.

2. cf. <u>Mauvais Sang</u> :

   "Comme je deviens vieille fille, à manquer du courage d'aimer la mort."

3. C'est encore Michel Courtois, <u>op.cit.</u>, p.96, qui signale le rapport entre cette conversion au christianisme, et la poursuite rimbaldienne de "l'autre". Toutes deux sont des formes de "salut", toutes deux également décevantes : ..."il donne à ses attentes des formes religieuses, mais privées de contenu mystique ...".

grâce... sans doute la débauche est bête, la vie est bête; il faut jeter la pourriture à l'écart." "J'aimerai mes frères...". - Il n'adopte pas seulement le langage, mais d'un seul coup les idées du christianisme. Pour lui il n'y a pas de transition, de lutte : la conversion s'effectue instantanément et sans violence. La vue du canon suffit pour obtenir la soumission complète du nègre.

La rapidité, la facilité, la totalité de cette conversion pourraient nous la rendre suspecte. Elles se justifient pourtant dans une certaine mesure. Le nègre s'était demandé avec angoisse:"A qui me louer? Quelle bête faut-il adorer?" - il se précipite donc naïvement, sans hésitation, sur cette possibilité de salut qui lui est offerte. Le style enfantin de la "profession de foi" citée plus haut souligne encore sa simplicité de nègre :

> "La raison m'est née. Le monde est bon. Je bénirai la vie...".

Mais parmi ces phrases simples, expression d'une foi totale, naïve, nous entendons, déjà, des accents qui sont signes d'un certain doute :

> "Vais-je être enlevé...?"
>
> "Vite! est-il d'autres vies?"

Et surtout la complexité de cette phrase tortueuse :

> "Mais l'horloge ne sera pas arrivée à ne plus sonner que l'heure de la pure douleur!"

> "Cette attitude, folie ou pcésie, n'est dans sa démarche qu'une imitation de religion : s'être cru 'mage ou ange' n'est finalement qu'une façon d'être 'esclave de son baptême'. " (p.99)

(où les deux négatifs s'annulent pour rendre la phrase "positive"!), ne nous met-elle pas en garde? Est-ce là une phrase de "nègre"? Et d'ailleurs, ne signale-t-elle pas déjà, et apparemment à l'insu du nègre, l'artifice de cette conversion?

Le malaise que nous ressentons s'approfondit encore au moment où le nègre, en des termes exaltés de vrai converti, dit "adieu" aux "chimères, idéals, erreurs". Cet adieu correspond à "l'Adieu" du poète sorti enfin de sa Saison en Enfer. Nous y relevons les mêmes éléments :

la reconnaissance de l'illusion :

> "Adieu chimères, idéals, erreurs". (Mauvais Sang)
> "Enfin, je demanderai pardon pour m'être nourri de mensonge." (Adieu)

la vision du navire sauveur :

> "Le chant raisonnable des anges s'élève du navire sauveur...". (Mauvais Sang)
>
> "Quelquefois, je vois au ciel des plages sans fin couvertes de blanches nations en joie. Un grand vaisseau d'or, au-dessus de moi, agite ses pavillons multicolores sous les brises du matin." (Adieu)

la prise de conscience de l'amour :

> "... c'est l'amour divin. - Deux amours! Je puis mourir de l'amour terrestre, mourir de dévouement." (Mauvais Sang)
>
> "Recevons tous les influx de vigueur et de tendresse réelle." (Adieu)

La fraternité enfin retrouvée :

> "J'aimerai mes frères...". (Mauvais Sang)
> "Et à l'aurore... nous[1] entrerons aux splendides villes." (Adieu)

---

1. C'est nous qui soulignons.

Mais quelle différence de ton d'un adieu à l'autre! Celui du nègre sonne creux, sonne faux. Celui du poète, nous n'en doutons pas, est sincère. Quand nous regardons de plus près, nous avons en effet l'impression, que l'adieu du nègre n'est que la parodie de l'autre. Et pourtant, le nègre semble parfaitement inconscient de l'ambiguïté de ses paroles, il semble croire en la réalité de sa conversion.

Nous avons affaire ici, effectivement, à de l'ironie de la part du narrateur, qui semblait pourtant s'être effacé complètement derrière son personnage. C'est lui qui introduit dans les paroles du nègre un ton de parodie qui nous les rend suspectes. C'est lui qui déforme subtilement, qui mine de l'intérieur le portrait de son personnage et qui met en doute l'authenticité de cette conversion.

Mais il va plus loin encore : pour se moquer plus complètement de ce personnage inefficace, il le transforme carrément, dans la VII^{e} partie de Mauvais Sang en une parodie de lui-même. Le nègre-acteur, devenu "comédien", invite son public imaginaire à "participer"[1] à cette comédie de sa fausse conversion : "Apprécions sans vertige l'étendue de mon innocence." Il se moque maintenant ouvertement de lui-même :

> "Je ne me crois pas embarqué pour une noce avec Jésus-Christ pour beau-père."

---

1. M. Davies, A. Rimbaud, "Une Saison en Enfer," in : Archives des Lettres Modernes, Paris, Minard, 155, 1975, p.37.

"Je retiens ma place au sommet de cette angélique échelle de bon sens."

Nous avions parlé plus haut d'un changement de perspective de la part du narrateur : vue rétrospectivement, toute cette conversion lui paraît être une "farce", comme la vie, aussi,"est une farce à mener par tous". C'est pour se moquer, pour se venger de la futilité de cette lutte que le narrateur nous la présente sous un jour injurieux. Nous pourrons voir, maintes fois, dans la poésie de Rimbaud, la même transformation, la même déformation atteindre et le personnage et l'action. L'entreprise du Voyant prendra alors toujours la forme d'un jeu théâtral.[1] Le poète, se tournant vers son "public imaginaire", se métamorphosera en saltimbanque, bouffon, magicien de foire.[2]

Ces déformations volontaires, ironiques, sont bien la preuve d'un recul qu'a maintenu le narrateur vis-à-vis de son personnage, - malgré sa fusion apparemment complète avec ce personnage. Mais elles sont, en même temps, et paradoxalement, le signe d'un "désengagement" incomplet. Ce besoin qu'éprouve le narrateur d'intervenir à tout moment dans l'action et d'en fausser l'image est pour nous effectivement la preuve d'un engagement plus profond.

---

1. cf. infra, chap. V - Le théâtre parodique.
2. cf. infra, chap. VI - "Le portrait de l'artiste en saltimbanque".

   cf. aussi: A. Thisse, Rimbaud devant Dieu, Paris, José Corti, 1975, p.109, note 20 :

Mises en Scène

Nous allons analyser ailleurs les images du poète-comédien-saltimbanque-bouffon. Il nous reste encore à étudier une autre forme d'intervention de la part du narrateur dans son texte : La "mise en scène" qui est un effort de déformation plus systématique, plus soutenu.

La mise en scène atteint l'action de deux façons. Premièrement, l'effort conscient de mise en scène indique que, dès le début, le poète envisage le conflit entre ses personnages sous le jour d'un jeu. Le drame est transformé ici, nettement, en "comédie". Ceci nous le voyons très clairement dans le poème "Comédie de la Soif", ailleurs intitulé "Enfer de la Soif".[1] Ce poème évoque les souffrances et les tentations subies par le poète au cours de son aventure poétique. La variante du titre est significative : la "Comédie" enlève à "l'Enfer" sa réalité, sa dimension tragique puisque désormais il ne s'agit plus que d'un jeu joué par des comédiens, et que le poète-narrateur semble contempler avec détachement, peut-être même avec amusement.

Vu sous cette perspective, le "drame" rimbaldien perd son sérieux, mais acquiert en même temps une dimension autrement tragique : ce n'est pas le drame lui-même qui est tragique, puisqu'il n'est que jeu, c'est le fait de

---

"Quand il doute de lui-même, Rimbaud se considère comme un bouffon."

1. cf. le ms. Ronald Davis. cf. la note en bas de la page 151, Rimbaud, Oeuvres, Paris, Garnier, 1960.

jouer au lieu d'agir qui donne à ce jeu son caractère pathétique: le jeu n'est que le substitut de l'action.[1]

En deuxième lieu, la mise en scène constitue une dévalorisation de l'action dans la mesure où elle est un effort de représentation "artistique" des événements. Le poète "donne forme" à sa matière, mais il la donne artificiellement et gratuitement, "artistiquement". Nous verrons d'ailleurs encore quelle valeur Rimbaud attribue à "l'art" dans sa poésie.[2] Pour le moment, rappelons-nous que c'est précisément le fait d'avoir vécu dans "un milieu trop artiste" que Rimbaud méprise chez Baudelaire, par ailleurs "un vrai Dieu!"[3]

C'est encore dans "Comédie de la Soif" que la forme "artistique" est le plus en évidence. Le poème est conçu en 5 sections ou "actes"[4] et ressemble typographiquement à une pièce écrite pour la scène. Dans chacun des trois premiers "actes", la voix du "Moi" répond aux voix des "adversaires" :

Les Parents
L'Esprit
Les Amis

qui représentent pour ainsi dire les "tentations" du poète.

Ces trois premiers "actes" sont composés de dialogues. Le quatrième et le cinquième acte se présentent sous

---

1. Cette idée sera encore développée au chap.VI, pp.216-223.

2. infra, p.105.
   chap.V, pp.187-193 et pp.201-202.
   chap.IV, p.147.

3. Lettre du Voyant.

4. J. Plessen, Promenade et Poésie, La Haye-Paris, Mouton & Cie., 1967, p.77.

forme de monologues. Cette évolution de la forme suggère que le conflit des trois premiers "actes" s'est résolu à partir du quatrième.

Mais regardons de plus près cette 4e partie : "Le Pauvre Songe". Il ne reste qu'un seul personnage sur la scène : sans aucun doute, ce pauvre songeur (le titre peut être interprété dans les deux sens : le songe qui est pauvre (adj.) ou : le songe du pauvre (subst.)) - est identique au "MOI".

Mais cette voix qui dans les 3 premiers actes se débattait résolument et refusait toutes les options à elle offertes par les autres voix, est ici remplie d'incertitude et de doute. En effet, la syntaxe des phrases énoncées par cette voix unique laisse entendre que ce monologue apparent renferme un genre de "dialogue" :

"Peut-être..."

"Si..."

"Si..."

"Choisirai-je...?"

Réponse : - "Ah! songer est indigne
Puisque c'est pure perte!"

"Et si..."

Réponse : "Jamais l'auberge verte
ne peut bien m'être ouverte."

Ce "dialogue" à l'intérieur d'un "monologue" fait la transition entre le débat initial et la résolution finale du conflit, exprimée par un monologue. Il est évident que la substitution de la forme monologuée à la forme dialoguée est significative : celle-ci symbolise la division du Moi, celle-là l'intégration, la fusion des deux parties, adversaires.

Mais, ironiquement, cette "Conclusion" que donne le metteur en scène à sa "Comédie" n'en est pas une. La "fusion" rêvée, la mort humide évoquée par cette voix solitaire, apparemment sur une scène, ne serait toujours que l'expression d'une nostalgie, rêve inefficace, irréalisable.[1]

La "forme" si savamment, si "artistiquement" choisie par le metteur en scène, forme rigoureuse, qui donne l'illusion d'une progression logique des événements et qui laisse supposer une "fusion" des voix diversifiées, ne sert finalement qu'à mettre en relief l'élément pathétique de cette comédie.

Nous avons vu, au premier chapitre, que la notion de "jeu" allait de pair avec une attitude critique de la part du poète. Le narrateur qui semble s'effacer derrière ses personnages qui "jouent" le jeu, réapparaît pourtant dans le rôle du metteur en scène. D'une part, il semble affirmer son recul vis-à-vis des événements en les situant sur une scène. D'autre part, nous venons de découvrir toute l'ironie qui se dégage du contraste entre la forme et le fond d'une "pièce" mise en scène par notre poète. Ne devons-nous pas y voir un parti pris? L'analyse suivante nous révèlera mieux encore quelle est son attitude envers ses personnages.

Délires I

La forme "dramatique" de ce poème est moins évidente. Le poème porte pourtant en tête une "liste" de "dramatis personae" : Vierge Folle, Epoux Infernal. Nous ne croyons pas nous tromper en voyant dans cette

---

1. cf. notre interprétation de la valeur du "rêve" dans la poésie de Rimbaud, chap.VI, p.220.

"confession" une situation dramatique[1] très complexe. Nous croyons y découvrir, en outre, un parfait exemple de l'emploi systématique de tous les procédés "d'intervention" que nous avons énumérés : suppression, déformation, et mise en scène du personnage.

La position du narrateur/metteur en scène dans ce poème

La "confession" de la Vierge est comme mise entre parenthèses par les observations d'un "personnage" inconnu: nous devinons qu'il s'agit du narrateur/metteur en scène.

Les deux remarques de ce "personnage" : "Ecoutons la confession d'un compagnon d'Enfer" et "Drôle de ménage!" sont en fait les seules phrases exclues des guillemets qui enferment le discours de la Vierge. La forme impérative de la phrase initiale signale que, à part le public anonyme et imaginaire, le metteur en scène se considère comme faisant partie de cet "auditoire", donc du public. Rôle qu'il tient à souligner par sa remarque ironique, finale. Ce commentaire final nous semble servir avant tout à rappeler au lecteur la présence constante, vigilante, mais indépendante du narrateur/metteur en scène,

---

1. cf. aussi M. Davies op.cit., pp.56-73.

   cf. aussi M. Jutrin, Parole et Silence dans "Une Saison en Enfer". L'Expérience du "Moi Divisé", in : Arthur Rimbaud 3, Revue des Lettres Modernes, Paris, Minard, nos.445-449, 1976(1), p.16.

   En parlant de L'Epoux Infernal et de la Vierge Folle :

   "Voici donc la dramatisation du combat. La lutte intérieure est incarnée par deux êtres divisés à leur tour, par deux entités, tantôt distinctes, tantôt confondues, échangeant leurs attributs."

qui ne veut à aucun moment être confondu avec les personnages sur la scène. Il trouve nécessaire d'insister sur son détachement. Et pourtant, il avoue tout de suite qu'il existe une parenté entre lui-même et le personnage principal, la Vierge - elle est "compagnon d'Enfer" - ils ont donc fait le même chemin.

La relation ambiguë entre le metteur en scène et ses "acteurs" se précisera au cours de notre analyse. Cette ambiguïté est aussi déjà apparente dans le titre Délires. S'agit-il du délire de la Vierge dont la folie est déjà attestée puisqu'elle est "folle"? Ou s'agit-il plutôt du délire subi par le metteur en scène lui-même? Rappelons-nous que ce poème fait pendant à un autre : Délires II, Alchimie du Verbe. Le poète / narrateur, en donnant ce même titre à ces deux poèmes, met en doute non seulement la stabilité mentale de la Vierge, mais encore, croyons-nous, la validité de toute l'expérience évoquée : toute cette aventure n'était peut-être qu'un délire, fantasme d'un esprit en proie à une fièvre : le sien![1]

Le narrateur, en laissant subsister cette incertitude, cette ambiguïté du titre, ne se moque-t-il pas de nous, et peut-être de lui-même? Veut-il jeter délibérément le

---

1. cf. M. Davies, op.cit., p.57 :

> "Cette confession a pourtant été déjà mise sous le signe de l'ironie au moyen du titre qui l'annonce. Il s'agit évidemment d'une parodie de la parabole des Vierges Folles qui n'ont plus d'huile dans leur lampes à l'arrivée de l'époux : parodie qui déteint sur toute la confession qui va suivre."

doute sur toute cette expérience? Ou bien, nous trouvons-nous ici devant un exemple de ce "théâtral spontané" dont parle Mannoni? (Le rapport entre la folie et le "théâtral" a d'ailleurs été reconnu depuis longtemps par les psychologues.)

> "La folie crée par elle-même des situations qui évoquent le drame et la comédie, et l'on peut se demander si le théâtre 'institué' doit quelque chose à ce théâtral spontané...
>
> On doit, il est vrai, se poser la question de savoir si les sujets en proie à ces crises n'utilisent pas, pour s'exprimer, les ressources que leur fournirait l'imitation du théâtre institué. Mais on a toutes les raisons d'admettre l'existence d'un 'théâtral' spontané, qui ne doit rien au jeu de l'acteur."[1]

Le refus de la part du narrateur/metteur en scène de définir sa position nous la rend suspecte. Ne serait-il pas plus impliqué dans l'action de ce drame qu'il ne veut l'admettre?

Dramatis personae

Disons tout de suite qu'il nous semble futile de reprendre ici la controverse sur la véritable identité des deux personnages : L'Epoux est-il Rimbaud, la Vierge est-elle Verlaine? Représentent-ils "animus" et "anima"? Ou bien sont-ils la personnification des deux voix de Rimbaud?

Il nous paraît évident que ces deux personnages expriment le même conflit que ceux de "Comédie de la Soif".

---

1. O. Mannoni, Clefs pour l'Imaginaire ou l'autre scène, Paris, éd. du Seuil, 1969, pp. 301-302.

Ils représentent deux attitudes différentes du poète, deux parties de son être divisé:

L'Epoux : Rimbaud, le poète/voyant, voleur de feu, "l'autre".

La Vierge: Rimbaud, "l'homme de constitution ordinaire", la partie "humaine" du poète, et peut-être celle qui ressemble le plus à Verlaine[1].

Nous ne nous arrêterons pas non plus ici sur la signification de la confusion des sexes : la Vierge est un "compagnon d'Enfer" nous dit le narrateur. Rappelons simplement au lecteur qu'aucun des personnages n'a une sexualité bien définie. L'Epoux, lui aussi, se confond parfois avec des figures féminines : mère, soeur, petite fille.

Le narrateur signale donc la présence de deux personnages - nous n'en voyons pourtant qu'un seul : la Vierge. L'Epoux n'entre jamais en scène, il n'existe que dans les évocations de la Vierge. Les guillemets qui signalent à chaque alinéa de nouveau le discours de la Vierge ne se ferment qu'une seule fois : à la fin. Mais ces guille-

---

1. Les ressemblances de la Vierge à Rimbaud ont été exposées indépendamment dans deux tableaux :

   par R. Clauzel, "Une Saison en Enfer" et Arthur Rimbaud, Paris, Malfère, 1931, pp.119-122.

   et par A. Thisse, Rimbaud devant Dieu, Paris, José Corti, 1975. Annexe II, p.287.

   Les ressemblances entre l'Epoux et Rimbaud sont signalées par S. Bernard, édition citée, pp. 465-468, et confirmées par A. Thisse, op.cit., p.60.

   cf. E.R. Peschel, Flux and Reflux, Ambivalence in the Poems of Arthur Rimbaud, Genève, Droz, 1977, p.94.

mets renferment d'autres guillemets : les discours de l'Epoux, rapportés par la Vierge :

"Je n'aime pas les femmes..."

"Je suis de race lointaine..."

Le discours de la Vierge qui avait toute l'apparence d'un dialogue, n'est donc en vérité qu'un monologue. Mais ce monologue contient un dialogue : nous avons l'impression que la Vierge qui joue sur une scène devant nos yeux, regarde agir l'Epoux sur une autre scène,[1] scène imaginaire peut-être, située dans son "crâne". Le procédé est celui du théâtre sur le théâtre. Nous avons déjà dit au premier chapitre quel peut être l'effet de cette technique.[2] Rappelons-le brièvement : le procédé du théâtre sur le théâtre peut augmenter la sensation d'irréalité qu'a le spectateur puisqu'il ne sait plus lequel des deux "spectacles" qu'il voit sur la scène, est le "vrai". Le même procédé peut mettre en lumière la "théatralité" du spectacle et ainsi attenter à son "authenticité".

Nous croyons que l'effet de la mise en scène de Délires I est exactement cela : nous sommes déroutés par la complexité et l'ambiguïté des portraits. Nous ne savons plus ce qui est vrai et ce qui est faux, et nous doutons finalement de l'authenticité du spectacle entier - puisque, ce n'est, peut-être, qu'un spectacle!

---

1. cf. V. Davies, op.cit., p.57 : "L'acteur principal va être vu à travers les yeux d'un autre..." (Reste à savoir qui est en effet l'acteur principal!).

2. supra, chap.I, pp.20-22.

Nous nous trouvons donc ici, répétons-le, devant une situation dramatique très complexe. Le narrateur/metteur en scène/spectateur regarde la Vierge qui se regarde et qui regarde l'Epoux! L'Epoux est donc "escamoté", privé d'existence autonome. Pour voir l'Epoux, nous dépendons entièrement de la Vierge, et puisqu'elle est "folle", nous avons lieu de douter de l'exactitude du portrait qu'elle nous fait de lui.

Ce manque d'objectivité dont nous soupçonnons la Vierge est confirmé par certains aveux. Elle insiste d'abord sur son manque de compréhension :

> "J'étais sûre de ne jamais entrer dans son monde."
>
> "Tristement dépitée, je lui dis quelquefois 'Je te comprends'. Il haussait les épaules".
>
> "S'il m'expliquait ses tristesses, les comprendrais-je plus que ses railleries?"

Ensuite elle reconnaît son infériorité, son incapacité d'atteindre le niveau qu'elle reconnaît être celui de l'Epoux :

> "chargée du mépris des plus méprisables coeurs..."
>
> "esclave de l'Epoux infernal."
>
> "si peu noble que vous ".

Si, en effet, elle manque, à ce point, de compréhension et de qualités intellectuelles et morales, comment pouvons-nous faire confiance au portrait qu'elle nous fait de l'Epoux? Incapable de "comprendre", trop "humaine",[1]

---

1. Nous prenons cette occasion pour signaler au lecteur l'insistance de la Vierge sur son "humanité" qui fait contraste avec l'Epoux :

   > "C'est un démon, vous savez, ce n'est pas un homme."

trop "esclave de (son) baptême" aussi, comment pourrait-elle saisir ce qui en lui est "insaisissable"? A ceci nous devons ajouter son désespoir, son délaissement, son dépit - qui ne sont certainement pas faits pour lui donner une vision plus lucide.[1]

Quand elle qualifie l'Epoux d'"infernal", par contraste à l'Epoux divin qu'elle invoque au début de sa confession, n'est-ce pas parce que, pour un esprit qui manque de finesse et de subtilité, tout ce qui ne tombe pas dans les catégories qui lui sont familières : de l'humain, et du divin, - lui apparaît forcément comme "infernal".

Elle avoue par exemple : "J'ai oublié tout mon devoir <u>humain</u> pour le suivre."

Elle est profondément attachée au "monde" et aux hommes :

"O mes amies!... Non pas mes amies."

"et me trouvant plus égarée à mes yeux <u>comme à tous les yeux qui auraient voulu me fixer</u>" (souligné par nous).

"il passa des heures à me faire honte de <u>tout ce qui a pu me toucher au monde</u>, et s'indigne si je pleure".

1. Sur le côté positif, il semble quand même qu'elle ait parfois des moments de lucidité, lucidité douteuse toutefois, puisque ses commentaires se prêtent à plusieurs lectures :

   par ex. : "Jamais homme n'eut pareil voeu".

   a) Elle reconnaît la grandeur de ce voeu, ou

   b) Il faut rapprocher cette phrase de "Ce n'est pas un homme." L'accent tombe alors sur le caractère inhumain de l'Epoux.

   Toujours sur le côté positif, ajoutons à ceci un désir sincère de la part de la Vierge de se rendre digne aux yeux de l'Epoux, de se dévouer à lui, de ne vivre que pour lui et à travers lui.

- Quand, mettant l'accent sur la théâtralité de la conduite de l'Epoux, elle l'accuse d'insincérité et d'inauthenticité :

> "Je voyais tout le décor dont, en esprit, il s'entourait..."
>
> "Il feignait d'être éclairé sur tout..."
>
> "Oh! ces jours où il veut marcher avec l'air du crime!"
>
> "Parfois il parle en une façon de patois attendri..."
>
> "Il avait la pitié d'une mère méchante pour ses enfants."

- quand encore elle le compare finalement à un personnage sorti d'un mélodrame[1] :

> "cet élégant jeune homme, entrant dans la belle et calme maison : il s'appelle Duval, Dufour, Armand, Maurice, que sais-je?"

---

1. La dame aux Camélias, cf. S. Bernard, édition citée, p.467, note 9. Normalement ces paroles sont attribuées à l'Epoux. En effet, la ponctuation ici ne sert qu'à obscurcir le problème de l'identité du locuteur : le tiret au début et la fermeture des guillemets à la fin du passage semblent mettre celui-ci à part, comme d'autres paroles de l'Epoux. D'ailleurs, la formule "coeurs charitables" fait écho au sentiment d'un "devoir" vis-à-vis des autres, exprimé par l'Epoux. - La Vierge elle-même confirme "la bonté et la charité"de ce dernier.

   Nous pensons pourtant que ces paroles ont davantage de sens quand elles sont attribuées à la Vierge : elle, aussi, pourrait être qualifiée de "charitable", elle s'est dévouée à son Epoux ("J'ai oublié tout mon devoir humain pour le suivre".) Mais, avant tout, c'est l'allusion à la mort qui nous fait penser qu'il doit s'agir ici de la Vierge qui avait dit plus haut : "Mais que voulait-il avec mon existence terne et lâche? Il ne me rendait pas meilleure, s'il ne me faisait pas mourir."

   Dans ce cas, le tiret et la fermeture des guillemets, serviraient à marquer les paroles de la Vierge

- ne devons-nous pas encore une fois nous demander si elle révèle ici une perspicacité inattendue, ou bien, si elle fait preuve de son incompréhension, et, par conséquent, interprète mal les mobiles de l'Epoux?

Quand, enfin, elle dirige des sarcasmes contre l'Epoux :

"ce méchant idiot"

"il faut que je voie un peu l'assomption de mon petit ami"

servent-ils à le dénigrer, à dénigrer sa mission ("changer la vie") - ou nous montrent-ils plutôt la petitesse d'esprit de la Vierge, son ridicule, son manque de dignité?

Pour répondre à toutes ces questions il faut revenir encore une fois au narrateur/metteur en scène puisque c'est lui qui est finalement responsable de la <u>présentation</u> de tous les portraits. Si nous avons douté de l'objectivité de la Vierge folle, ne devons-nous pas également douter de l'objectivité de ce metteur en scène, "délirant", lui aussi?

C'est en lisant ce passage de J.P. Richard sur Eluard que l'on aperçoit la "folie" de la Vierge et du metteur en scène :

> "Comme deux joueurs de tennis se réexpédient la balle, nos yeux', dit Eluard 'se renvoient la lumière'. Mais ce mouvement d'aller-retour recouvre en réalité une réaction bien plus subtile. Car si chacun s'y voit lumineusement dans le miroir qu'est pour lui l'oeil de l'autre, il y voit aussi l'autre le voir, se voir en lui, le voir en train de voir, et de se voir,

---

adressées directement à l'Epoux ("tu") et pour les distinguer du reste de son discours qui s'adresse à un interlocuteur inconnu, ou peut-être au **"divin Epoux"** (qu'elle vouvoie).

> si bien qu'il ne distingue plus en fin de compte quelle est, dans cette image récupérée de soi, la part de la seule révélation et celle de l'interprétation, ou du message. L'énigme du regardé c'est que le reflet n'y peut pas être, comme en un miroir, ordinaire, simple résorption immédiate de soi-même, mais qu'il s'accompagne toujours de quelque chose d'autre, d'un apport étranger, de sens, de jugement, ou de lumière."[1]

Dans Délires I, justement, il n'y a pas d'échange : la Vierge observe l'Epoux, à son insu, peut-être à la dérobée : elle écoute, elle "veille"; - le metteur en scène observe la Vierge qui observe l'Epoux. Le contact entre les personnages est rompu : voilà leur "folie", leur aliénation. Mais chaque portrait est déformé par le regard qui se pose sur lui comme par un miroir déformant[2]. Comme pour Eluard, mais dans un sens négatif, chaque regard comporte "un rapport étranger de sens, de jugement".

Nous revenons donc ici au procédé de la déformation des personnages. Or, l'effet de ce genre de présentation unilatérale (de "déformation" par la Vierge) du portrait de l'Epoux est double. Puisque nous doutons de l'équité de la Vierge, nous devons au moins soupçonner que l'Epoux possède des qualités extraordinaires, une "autre"[3] dimension,

---

1. J.P. Richard, Onze études sur la poésie moderne, Paris, éd. du Seuil, 1964, p.106.

2. cf. M. Davies, op.cit., pp.62-64.

3. Le jeu de mots, l'association avec "l'autre" de la Lettre du Voyant est consciente ici.

que la Vierge devine peut-être obscurément,[1] mais qui, finalement, lui échappe. Et justement, ne s'agit-il pas ici d'une ruse de la part du narrateur/metteur en scène qui veut suggérer que la vérité est ailleurs, invisible à des yeux "si peu nobles"? C'est donc un effort caché d'agrandissement du portrait de l'Epoux.

En deuxième lieu, et contrairement à ceci:en refusant à l'Epoux toute autonomie, toute possibilité d'expression directe - malgré l'importance que celui-ci peut avoir pour la Vierge (au point de faire croire que c'est l'Epoux le personnage principal[2]) le metteur en scène le réduit en même temps à la fonction d'un repoussoir, d'un"accessoire de théâtre". Chaque regard jeté par la Vierge sur l'Epoux, nous renvoie en effet sa propre image. L'Epoux sert à mettre en lumière ce personnage touchant et pathétique, ridicule, méprisable et agaçant à la fois. C'est sur elle que se concentrent finalement tous les regards, c'est elle qui tient donc le rôle principal.

---

1. Elle se demande par ex. : "Il a peut-être des secrets pour changer la vie." - Sa réponse pourtant est négative : "Non, il ne fait qu'en chercher." Là encore, nous pouvons lire :

   a) elle devine l'inefficacité de l'Epoux

   b) elle est incapable de comprendre quels pouvoirs secrets possède l'Epoux.

   Autre exemple : En insistant sur sa propre humanité (cf.pp.96-97 , note 1) elle suggère peut-être que l'Epoux possède une qualité surhumaine . "C'est un démon, ce n'est pas un homme."

2. Nous renvoyons le lecteur à notre citation tirée de M. Davies, op.cit., p.57, (supra, p.95, note 1)

Quel était alors le but du narrateur/metteur en scène en nous présentant de cette façon l'image de son personnage qui a été, rappelons-le, son "compagnon d'enfer"?

Nous croyons que c'est précisément pour ridiculiser cette partie de lui-même que représente la Vierge, partie "humaine", que le narrateur la met ainsi en scène. Par ce procédé de grossissement, par cette concentration de toute la lumière sur elle, elle devient la parodie de cette partie de lui-même, sentimentale, mélodramatique, trop attachée au monde, qu'il exècre et dont il voudrait "s'opérer vivant"[1]. Il voudrait l'arracher pour n'être plus que ce "sans-coeur" de Rimbaud, obscurément reconnaissable dans l'image subtilement et équivoquement glorifiée de l'Epoux "ricanant",torturant, humiliant, s'indignant contre la Vierge.

Les véritables adversaires de ce drame, nous le voyons maintenant, ne sont pas l'Epoux et la Vierge. La véritable confrontation a lieu entre le "metteur en scène" et la Vierge. Ici se révèle le vrai caractère du prétendu détachement du metteur en scène. Malgré ses protestations d'indifférence : "Drôle de ménage"! - il n'est pas encore arrivé au point où il peut expédier ces "couples

---

1. Nous reprenons ici, en le modifiant légèrement le mot de Mallarmé, tiré de la Lettre à Harrison Rhodes, et qui figure à la p.516 des Oeuvres complètes, Paris, éd. de la Pléiade,1945. Mallarmé dit effectivement que Rimbaud "s'opère, vivant, de la poésie".

menteurs" avec un bon rire,[1] puisqu'il forme lui-même avec la Vierge un couple semblable. - C'est ainsi que le metteur en scène devient lui-même "dramatis persona".

Le narrateur : "auteur" du drame/ dramatis persona

(La confusion des rôles)

Toutes les "interventions" de la part du narrateur dans son texte : escamotages, déformations, mises en scène, répétons-le, sont la preuve certaine de son manque de détachement. Nous l'avons vu très clairement au cours de ces analyses, - ce narrateur ironique n'est plus un spectateur impartial. C'est précisément au moyen de l'ironie qu'il agit sur le texte, rétrospectivement. Sa méthode est comparable à celle que Gide appellera la "rétroaction"[2] : le regard jeté en arrière est "filtré" à travers les sentiments éprouvés par le narrateur, que ce soit la colère, le regret, la joie ou la vengeance.

Ce sentiment, cette subjectivité doit forcément,

---

1. Sur ce point nous différons de M. Davies, op. cit., p.72, pour qui l'interjection finale "représente le cynisme amusé, résigné, de l'homme qui doit aller son chemin, et qui fait un clin d'oeil aux spectateurs. Elle a aussi et surtout la fonction de prouver que le narrateur au moment d'écrire son récit, a pris assez de distance de son propre délire pour pouvoir à la fin "rire des vieilles amours mensongères" et "frapper de honte ces couples menteurs".

2. A. Gide, Journal I (1889-1939) Paris, éd. de la Pléiade, 1951, p.41.

"Cette rétroaction du sujet sur lui-même, m'a toujours tenté... Un homme en colère raconte une histoire... il faut que ce soit un homme en colère, et qu'il y ait un constant rapport entre la colère de cet homme et l'histoire racontée."

consciemment ou inconsciemment, "colorer" le sujet, le déformer.

Nous avons déjà indiqué en passant les conséquences de ces interventions, de cette "rétroaction". Résumons-les encore une fois brièvement pour en dégager les divers rôles que joue le narrateur aux moments où il cesse d'être le "spectateur", et pour mettre en relief la confusion des rôles dont il a été question dans notre analyse des Lettres du Voyant.

En premier lieu, en intervenant ainsi dans l'action du drame qui se joue entre ses personnages, le poète/narrateur se rend coupable précisément d'une faute dont il accuse les autres "égoïstes", "auteurs," dans sa Lettre du Voyant.[1] Au lieu de laisser s'accomplir "naturellement" l'action dont il ne voulait de toute façon pas être "l'auteur" - il empêche justement son "développement naturel". C'est à dire qu'il empêche la croissance du "je-personnage", son évolution vers le "je-narrateur", et la résolution du conflit dramatique dans la fusion finale de tous les "je".

Nous devinons pourquoi Rimbaud persiste à saboter ainsi le cours "naturel" de ce drame : il a déjà compris que l'évolution du "je" n'aboutira pas à "l'autre". Le "je-narrateur" qui, au moment où il écrit, est la somme de tous les "je-personnages" ne sera jamais identique avec "l'autre".

---

1. Lettre du 15 mai

   Nous renvoyons à notre discussion du problème de la création tel qu'il se présente dans la Lettre du Voyant, supra, chap.II, pp. 30-31, et pp.39-40.

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.