



Rimbaud, figures de l'origine de *Michel et Christine* à *Une saison en enfer*

Rimbaud, figures of origin between the “derniers vers” and *Une saison en enfer*

Alessio Baldini
Sorbonne Nouvelle, France

SOMMARIO | ABSTRACT

Cet article essaie d'analyser les figures de l'origine – d'ordre culturel, religieux et social – dans le passage du vers à la prose chez Rimbaud, plus précisément des “derniers vers” aux poèmes en prose d'*Une saison en enfer*. À travers une étude stylistique et thématique, il interroge la lettre et le sens d'un corpus de poèmes, afin de montrer moins les distinctions nettes que les nuances progressives qui apparaissent dans les textes quant à l'évolution des figures originelles. | This article attempts to analyse the figures of origin (most of all familiar) in Rimbaud's transition from verse to prose, more specifically from the “derniers vers” to the prose poems of *Une saison en enfer*. Through a stylistic and thematic study, it questions the letter and meaning of a corpus of poems, in order to show not so much the clear distinctions as the progressive nuances that appear in the texts as regards the evolution of the original figures.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Rimbaud, versification, poème en prose, figures familiales | Rimbaud, versification, prose poem, figures of family

1 Introduction

Dans la poésie de Rimbaud, le passage du vers à la prose relève d'un nouvel ordre assigné au réel. Nombre de poèmes appartenant à la saison poétique de 1872, qu'il est de coutume de réunir sous l'expression “derniers vers”, mettent systématiquement en scène l'échec des figures de l'origine, sur le fond d'une crise du lyrisme romantique que le poète, reliant imitation, parodie et invention, aura auparavant cherché à réenchanter durant sa brève vie littéraire. Malgré la variété avec laquelle elles apparaissent au fil de l'œuvre rimbaudienne, les figures de l'origine informent les textes sous plusieurs diffractions. Elles forment alors une sorte de texture latente. Dans le passage du vers à la prose d'*Une saison en enfer*, cette texture tisse, littéralement, entre eux plusieurs motifs et plusieurs discours : ceux de la filiation, saisie dans un jeu constant de répulsion et d'attraction ;

des récits relatifs au fantasme d'une enfance fictive ; des réminiscences de l'enfance plausiblement vécue par l'auteur ; d'un codage érotico-scatologique sous-jacent aux figures parentales ; d'une imagerie féerique comme forme de subversion et, enfin, d'un projet utopique essayant de pervertir la triade religieuse, familiale et bourgeoise, à laquelle, pourtant, le narrateur fait régulièrement retour.

À la suite d'Emmanuelle Laurent (Laurent 1988: 75-86), Jean-Nicolas Illouz rappelle, à l'aide du poème "Enfance" d' *Illuminations*, combien les derniers vers ouvrent l'horizon à un poème "suspendu dans le vide entre un passé disparaissant et un avenir impossible, [qui] ne semble plus tenir que par la fulgurance avec laquelle il se produit dans le langage" (Illouz 2009: 57). Le poème "Michel et Christine", associé habituellement à l'inspiration du printemps et de l'été de 1872, semble tracer la route que les poèmes en prose poursuivront :

Et verrai-je le bois jaune et le val clair,
L'Épouse aux yeux bleus, l'homme au front rouge, – ô Gaule,
Et le blanc agneau Pascal, à leurs pieds chers,

– Michel et Christine, – et Christ ! – fin de l'Idylle (Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 233).

Écrite par Eugène Scribe et Henri Dupin et créée au théâtre du Gymnase le 3 décembre 1821, la comédie-vaudeville intitulée *Michel et Christine* fut souvent jouée sur les scènes de province. S'il peut s'inspirer de la pièce, comme le suggèrent Étiemble et Yassu Gauclère (Étiemble-Gauclère 1936: 972), le poème de Rimbaud n'en est pas moins doté d'une originalité propre qui le distingue de toute filiation directe. Le texte se compose de trois passages correspondant aux variations du ciel : départ du soleil, orage, clair de lune. Aux trois strophes consacrées à la terreur de l'orage répondent symétriquement les trois strophes suivantes qui invitent à percevoir dans l'orage la liberté qu'il offre. Face au réel climatique du déluge violent, présage traditionnellement sinistre, le narrateur capte la possibilité de créer des images, dans un libre élan créatif. Comme dans "Mémoire", issu de la même campagne d'écriture qu'est la saison de 1872, la liquidité de l'eau traduit sémantiquement le bouleversement d'un ordre : "Voilà mille loups, mille graines sauvages / Qu'emporte, non sans aimer les liserons, cette religieuse après-midi d'orage" (vv. 17-19). Comme dans "Mémoire", le déplacement du point de vue est dirigé vers un couple et vers l'idée de son destin. Outre le titre portant leurs prénoms, Michel et Christine apparaissent soudainement à la fin du texte,

après l'allusion au Christ (v. 13), aux "cent agneaux" (v.5) et l'épithète "religieuse" relative à l'"après-midi d'orage". Le réseau référentiel du poème conserve une certaine obscurité qui a entraîné beaucoup de discussions entre les critiques. D'après Pierre Brunel, l'intention de Rimbaud serait la satire du genre de l'idylle ; ainsi pourraient se comprendre les motifs de l'agneau et du pasteur, traits caractéristiques de l'élogue : la "fin de l'Idylle" annoncée dans les derniers vers figurerait alors l'expiration du genre (Brunel 1987: 200-12). Pour associer l'argument métapoétique au motif historique des "hordes" menaçant "l'Europe ancienne" (v. 20), Yves Reboul, lui, interprète le poème en termes de manifestation de la "subversion du vieux monde" et de l'effacement de "l'Idylle véridique de l'Amour réinventé" (Reboul 1990: 56 et 58). Si elles sont concurrentes, les deux lectures semblent pertinentes quant à la présence significative du couple idyllique que Michel et Christine forment à la fin du poème (vv. 25-28) : ce couple s'offre au lecteur comme le paradigme de l'amour conjugal prôné par l'Église et perpétué par la société bourgeoise. Du reste, sous la plume de Rimbaud, le terme "Épouse" revient, comme dans "Mémoire", dans un cadre similaire, représenté par "le bois jaune et le val clair". De plus, la couleur bleue des yeux pourrait évoquer le "bleu regard, – qui ment !" (v. 30) de la mère dans "Les Poètes des sept ans" (Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 126), où la bleuité, originairement positive, est justement camouflée en mensonge. Dans "Michel et Christine", le bleu ne "ment" pas, s'avérant conforme au substrat christique formé aussi bien par la figure du blanc agneau pascal que par la position agenouillée de celui-ci. Preuve en est la présence du Christ juste avant la fin du poème. Le nom propre Pascal, utilisé par Rimbaud, rappelle ici l'adjectif homonyme relatif au culte de Pâques ; de même, la proximité entre le prénom Christine et le Christ, au dernier vers, suggère un rapprochement sémantique de filiation entre les deux : de ce point de vue Christine serait une filiation du nom du Christ. Par ailleurs, l'invocation à la "Gaule" est ébauchée comme le signe d'un espoir de pureté originelle, de repérage des anciennes racines de la civilisation française. L'ordre où la dimension religieuse et historique cohabitent parfaitement dans la septième partie, transpose l'idée d'une alliance renouvelée entre le monde et Dieu, entre les "hordes" et l'ancrage dans l'Histoire. En d'autres termes, le dépaysement pacifié dont toute la septième strophe témoigne, en difformité avec les mouvements orageux des strophes précédentes, symbolise l'espoir d'un renouveau ancestral dont Michel et Christine sont les témoins. Mais le narrateur, à la fin

du poème, règle ses comptes avec ce mirage en proclamant la “fin” de l’idée illusoire. À l’espérance interrogative (“verrai-je”) d’un apaisement (“le val clair”, le couple idyllique, la virginité de l’agneau), il oppose un refus sans appel : “fin de l’Idylle”.

Dans l’œuvre de Rimbaud, les “derniers vers” sonnent donc le glas de la fin. Fin d’une époque, fin de l’idée de développement généalogique du monde, fin aussi d’une modalité énonciative – la versification – appelée maintenant à se tourner vers d’autres voies, sous le signe de la discontinuité et de l’hybridisme. La poésie de Rimbaud “est, écrit Jacques Rivière, de rendre le monde à l’inccohérence, de ressusciter le chaos” (Rivière 1936: 227). Comme “Mémoire” ou “Comédie de la soif”, “Michel et Christine” contient nombre de signes du profond remaniement des motifs de l’origine en acte dans les poèmes de 1872, motifs aussi bien socio-affectifs (le couple), religieux (le Christ) et culturels (la Gaule). Malgré les différents paysages peints par les trois textes mentionnés, une communauté d’esprit les relie : c’est le constat de la péremption des figures de l’origine, désormais caduques. Reste au poète à se trouver une voie de secours pour sortir de la “boue”, à partir de cette prise de conscience. Outre les transformations de l’ordre familial, le passage à la prose signale également une certaine dissipation de l’imaginaire poétique et des valeurs qui s’y rattachent. Le narrateur cesse d’éprouver une nostalgie farouche envers certaines réminiscences mythiques (notamment celle de Vénus, associée à la Mère-Nature dans les premiers poèmes de Rimbaud, tels “Soleil et Chair” ou “Les Étrennes des orphelins”), au profit de l’éclosion d’un monde régi par les lois d’une libre imagination créatrice, dans un vœu d’affranchissement de toute subordination dogmatique (Nakaji 1997).

En ce sens, le recueil d’*Une saison en enfer* témoigne d’un dépassement effectif des figures généalogiques – la mère, le père, la fratrie, le couple –, dépassement susceptible d’accorder à la prose du poème, ultime étape de la trajectoire fulgurante du poète, des qualités génératrices. S’agit-il pour autant d’une véritable régénération ? C’est ce à quoi nous tâcherons de répondre, à partir d’une lecture serrée des textes du recueil de Rimbaud, qui tiennent subtilement en ligne de mire le double horizon d’un projet novateur et d’un inexorable retour aux sources. Dans *Une saison en enfer*, le narrateur opère systématiquement un brouillage généalogique à travers le reniement des liens familiaux et de l’enracinement dans l’Histoire de France. Comme on le sait, le sujet est pluriel, disloqué, “pluri-potentiel”, “divisé” (Jutrin 1976: 8). Il s’inscrit dans une ligne de discontinuité, voire

de rupture, par rapport aux figures de l'origine, saisies dans une perspective à la fois biologique et historique. Ces figures apparaissent chez Rimbaud indissociables du contexte historique et culturel de l'Europe de l'époque de Rimbaud. La subjectivité rimbaudienne puise dans le contexte socio-historique de la profonde province française, avec ses mœurs et ses idiosyncrasies : à maintes reprises, le questionnement incessant du narrateur envers la tradition occidentale et l'Histoire s'immisce dans le discours purement poétique et littéraire. *Le Bateau ivre* en montrait déjà une prémissse, où l'évocation du regret de "l'Europe aux anciens parapets" jouxtait, au niveau strophique, le "Moi qui tremblai[t], sentant geindre à cinquante lieues / Le rut des Béhémots et des Maelströms épais" (vv. 81-84) ; et, plus loin, c'est dans "une eau d'Europe", "flache / Noire et froide" où l'"enfant accroupi plein de tristesses" (vv. 93-96) laisse flotter son petit bateau de papier (Rimbaud, ed. Guyaux 2009:164). Cette pertinence entre le schème familial et le schème social et historique de la tradition européenne (que l'on pourrait considérer à bon escient comme une grande famille de l'Histoire des civilisations) se prolongera davantage dans les poèmes d'*Une saison en enfer*.

2 L'enfer de la prose

Dans ces derniers, la parole naît de l'urgence de raconter et de rendre compte d'un court-circuit temporel, voire d'un tournant entre le passé et le présent : "Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin où s'ouvraient tous les coeurs, où tous les vins coulaient", ainsi le narrateur de la *Saison* entame son récit, en établissant les coordonnées d'un temps passé que délimitent l'adverbe "Jadis", précédé de guillemets qui ne se refermeront pas, et l'expression "festin ancien", désignant l'époque de la première jeunesse, à laquelle Henry Miller associe le Rimbaud du "paganisme de l'innocence" et de "la communion avec lui-même" (Miller, ed. 2000: 74). Le regard vers le passé fixe et prolonge une sorte de rétrospection par rapport au temps de l'expérience infernale et au temps du récit. Ainsi, plus loin dans le poème, l'émergence d'un autre passé est évoquée : c'est celui qui commence à "Un soir" ("Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux") et qui fait perdre la "clef du festin" ("j'ai songé à rechercher la clef du festin ancien"). Nombreuses sont, du reste, chez les poètes, tel Nicolas Gilbert, au XVIII^e siècle, les comparaisons de la vie avec le festin. Chez Rimbaud, cette image se donne probablement comme

la réminiscence d'un épisode de la Bible, précisément celui des noces de Cana, rappelé d'ailleurs dans l'une des *Proses évangéliques* ("L'air léger"). Deux temps du passé se dressent donc comme les repères temporels à partir desquels l'expérience en enfer est mise en récit : le passé ancien de l'innocence et du paganisme, dont le souvenir est affadi ("si je me souviens bien"), et le passé de la rupture sur lequel le narrateur revient, à présent, comme à rebours d'un naufrage. Cette rupture est ainsi transmise par la révolte programmatique contre l'ordre établi :

Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée amère. –
Et je l'ai injuriée.
Je me suis armé contre la justice.
Je me suis enfui. [...]
Je parvins à faire s'évanouir dans mon esprit toute l'espérance humaine.
Sur toute joie pour l'étrangler j'ai fait le bond sourd de la bête féroce
(Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 245).

À l'aune de la gnose du mal qui fonde la *Saison*, le renversement du plan du "beau" et du "juste" – du "positif", en somme – s'opère par une prise d'armes, voire une déclaration de guerre à toute sorte d'espoir et de velléité optimiste. Cette conscience du mal est délibérément adoptée comme une sorte de rite initiatique et d'inauguration d'une nouvelle vie : le cadre de l'enfer exige un règlement de comptes avec tout ce qui n'est pas enfer, à savoir avec tout ce qui est, par reflet, paradis : la "Beauté", la "justice", "l'espérance humaine", "la joie". De surcroît, l'écriture du prologue transmet un effet d'urgence : la répétition anaphorique de la conjonction "et" confère au texte les marques de la hâte du narrateur de verbaliser les raisons de sa descente aux enfers. C'est une rapidité violente, fulgurante même, qui prend le relais du temps ancien, que l'on imagine comme lent et paisible, "où tous les vins coulaient". D'ailleurs, la succession de phrases affirmatives commençant par la première personne du singulier, se succédant d'une ligne à l'autre et suivant le souvenir de l'injure porté à la "Beauté", semble montrer la nécessité du narrateur d'une écriture "belliqueuse". Ce sont là les signes d'une révolte inéluctable et programmatique contre ce que l'on pourrait considérer, en opposition à la gnose du mal, comme le système du bien (Davies 1975). Par ailleurs, la majuscule du terme "Beauté" semble conforme à une vision idéalisée et personnifiée du concept du "beau" dont "La Beauté" de Baudelaire pourrait certes servir de modèle.

Mais l'on s'aperçoit vite que, pour le poète aux semelles de vent, il n'est plus question de “consumer [ses] jours en d'austères études”, “devant [les] grandes attitudes” de la Beauté qui “trône dans l'azur comme un sphinx incompris” (Baudelaire, eds. Guyaux, Schellino 2024: 676-77) ; bien au contraire, ce qui chez le poète des *Fleurs du Mal* “uni[t] un cœur de neige à la beauté des cygnes”, s'avère ici “amère” et, par la suite, “assis sur les genoux” de l’“écrivain” – qui ne se présente donc pas en tant que poète – dans le goût compensatoire de la détresse et de l'injure (“je l'ai injuriée”). Le renversement d'une Beauté positive en une Beauté négative, ou en un goût de la laideur, rime dans l'ensemble de la prose infernale avec le même renversement du système du bien en système du mal : celui qui descend à l'enfer y agit et en est à bras le corps pénétré. C'est justement dans ce mouvement de descente que la transformation de la Beauté se produit : une fois que le narrateur l'a “trouvée amère”, elle précipite en quelque sorte aussi dans les profondeurs de l'enfer, si bien qu'il la fait asseoir, voire *descendre*, “sur [ses] genoux”. Voilà donc que, la “charité” étant la “clef du festin ancien”, elle s'avère le corrélat objectif de valeurs positives à présent bannies au profit des “sorcières”, de la “misère” et de la “haine” : “Ô sorcières, ô misère, ô haine, c'est à vous que mon trésor a été confié !”, se récrie maintenant le narrateur. Si la *Saison* introduit un renversement d'ordre ontologique, nous remarquons également l'adoption d'un nouveau référent, explicitement nommé à la fin du prologue, à savoir Satan. Si Dieu fonctionnait comme l'instance principale, saisie dans toute son impuissance, d'*Un cœur sous une soutane*, assumant les traits du “Père” universel à qui faisaient références les figures filiales des séminaristes, des fidèles et du prêtre, ici la figure de Satan, ouvrant le récit du damné, est conçue comme le sceau du nouvel univers, l'enfer, que le narrateur côtoiera et sondera de fond en comble tout au long de sa parade infernale : “cher Satan [...] en attendant les quelques petites lâchetés en retard, vous qui aimez dans l'écrivain l'absence des facultés descriptives ou instructives, je vous détache ces quelques hideux feuillets de mon carnet de damné” (Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 245-46). L'interpellation directe du “doyen” de l'enfer semble aussi être conforme au mouvement de descente, ou de chute, dès lors que l'on considère que le mot “écrivain” remplace celui de “poète”, comme si la prose était le genre le plus apte à s'adresser au diable, et que les “facultés descriptives ou instructives” se heurtent à la nouvelle cosmogonie que l'exilé au milieu de l'enfer inaugure. Cette descente, en somme, envisagerait aussi une modulation, une reformulation vers le bas du style, suivant l'étymologie

latine du mot, *infernum*, à savoir “qui est en bas”. Comme s’exclame le narrateur de “Nuit de l’enfer”, dans le constat d’une vérité patente mais à nouveau renouvelée : “l’enfer est certainement *en bas* – et le ciel est en haut”. Suivant cette perspective, le passage de la poésie à la prose – ce à quoi s’ajoute une syntaxe de rupture – s’avère propice à la quête du “*bas*”. De plus, le choix de considérer Satan comme le principal interlocuteur, s’avérerait d’ailleurs cohérent avec la référence baudelairienne que nous avons repérée à propos de la notion de la Beauté. De manière similaire, *Les Fleurs du Mal*, que Rimbaud a probablement lues, s’ouvrent par l’évocation d’un Satan qui a tous les traits d’un référent privilégié. Or, si dans “Au Lecteur” la figure de Satan assume le rôle du metteur en scène qui “tire les fils qui nous remuent” (Baudelaire, eds. Guyaux, Schellino 2024: 5) en faisant des hommes un cloaque de pantins, dans *Une saison en enfer* Satan est non seulement destinataire des “hideux feuillets”, mais il en est aussi le lecteur, dans une sorte de complicité du narrateur avec son lecteur d’exception. Ce renversement de valeurs qui fait du bien un mal, de la Beauté une source d’insulte et de l’“écrivain” un émissaire de Satan, trouve une résolution toute particulière dans la réarticulation des figures originelles. Celles-ci sont non seulement déplacées et réinterprétées, mais aussi dépassées par le questionnement de la race dans le repérage des origines du narrateur. Le mot “race” avait à l’époque un sens encore largement généalogique et désignait bien une lignée, plutôt que le sens ouvertement biologique qu’il a acquis à la fin du XIX^e siècle.

3 “Mauvais sang” et les discours généalogiques

Malgré les divergences philologiques concernant les possibles avant-textes de “Mauvais sang”, celui-ci s’articule autour de l’idée d’un chaos originel. Les cadres temporels et spatiaux y donnent à voir un désordre éclatant. Quant à l’espace d’abord, traversé par de nombreuses figures nomades : le “manant” qui fait “le voyage de terre sainte”, et qui passe de Byzance à Jérusalem ; le voyageur “des routes dans les plaines souabes” ; le “réître” qui “bivouaque le long des chemins d’Allemagne” ; les “féroces infirmes” qui se sont perdus dans les “pays chauds”, ou encore “le forçat intraitable” qui marche sur la route du “bagné”. Comme l’affirme le narrateur à propos de lui-même : “j’ai vécu partout”. Cet éclatement accéléré de l’espace s’accompagne d’un bouleversement des temps. Dès l’ouverture du texte, le narrateur tisse un lien avec ses “ancêtres gaulois” et les références historiques ne vont cesser de s’accumuler, dépourvues

d'une réelle logique chronologique. Ce bouleversement du cadre spatio-temporel trouve un écho dans la dérive de la subjectivité poétique. Même si le texte est hanté par la première personne du singulier, les nombreux "je" ne sont pas stables et vivent des métamorphoses. Les identifications peuvent être explicites, ainsi lit-on : "Je suis une bête, un nègre". Ailleurs, la prose annonce la promesse du retour du narrateur sous de nouveaux et glorieux traits : "Je reviendrai, avec des membres de fer, la peau sombre, l'œil furieux". Cette transformation n'est d'ailleurs pas magique : elle ne se produit pas d'un coup de baguette, mais vient d'une dévotion du sujet envers l'action ; les verbes à l'infinitif s'accumulent (nager, broyer, chasser, fumer, boire), comme pour insister sur le fait qu'il s'agit bien d'une auto-transformation et que celle-ci n'est pas hétéro-dirigée. Mais ces métamorphoses peuvent également concerner l'aspect pronominal, comme lorsque le "je" devient "tu" : "tu ne sais ni où tu vas, ni pourquoi tu vas, entre partout, réponds à tout" ; ou lorsqu'il devient "on" : "On ne part pas. – Reprenons les chemins d'ici". Et enfin, elles peuvent même s'inscrire dans la focalisation du récit. Lorsque la voix s'écrie : "Les blancs débarquent. Le canon ! Il faut se soumettre au baptême, s'habiller, travailler", il est clair que le narrateur est passé de l'autre côté, qu'il a adopté le point de vue de l'Autre. Cette transformation radicale se produit au moment où la syntaxe toujours heurtée du poème connaît peut-être son moment de plus grande transe : "Plus de mots. J'ensevelis les morts dans mon ventre. Cris, tambour, danse, danse, danse ! Je ne vois même pas l'heure où, les blancs débarquant, je tomberai au néant. Faim, soif, cris, danse, danse, danse !". Le poète abandonne le langage (le syntagme "plus de mots" est d'ailleurs souligné dans le texte), pour tomber dans son corps et, sans doute, rejoindre un rythme plus essentiel. Les deux propositions nominales "Cris, tambour, danse, danse, danse, danse" et "Faim, soif, cris, danse, danse, danse, danse" ont comme perdu toute syntaxe, mais elles possèdent ce que l'on pourrait considérer comme un rythme fiévreux : à la fois l'accumulation des mots – essentiellement monosyllabiques – et la répétition provoquant cet effet de transe ou de délire. "Mauvais sang" semble donc mettre en œuvre une nouvelle subjectivité à travers son éclatement spatio-temporel. Il est à noter que toutes les figures de marginalité par lesquelles passe le poète sont ce que l'on pourrait appeler des figures mineures ou marginales : la "bête", le barbare dans le temps (les "Gaulois"), le barbare dans l'espace (le "nègre"), le "criminel", le "bagnard", le "lépreux". La référence aux "Gaulois", il faut le noter, ne désigne pas seulement les "sauvages"

de l'Antiquité, mais elle constitue une allusion directe au peuple. Par opposition aux Francs, desquels la noblesse serait supposée descendre, suivant une tradition qui remonte à l'*Histoire de l'ancien gouvernement de la France* du comte de Boulainvilliers¹, paru au XVIII^e siècle, les Gaulois seraient les descendants directs du bas peuple, du peuple “ignoble” – c'est-à-dire “non noble”, par antonymie avec le mot “noble” – dont se revendique le narrateur de “Mauvais sang”. L'apparentement aux marges de l'Histoire laisserait à supposer que Rimbaud construise à travers celles-là un monde entièrement libéré des figures originelles qui figuraient régulièrement dans ses productions en vers. Or il s'avère que ce n'est pas le cas, comme le suggère le narrateur lui-même : “on ne part pas”. On ne peut pas quitter si facilement les structures sociales ou imaginaires qui structurent une vie. De fait, comme dans d'autres poèmes de la *Saison*, ce sont bien des lexèmes au sémantisme familial qui sont assignés aux interlocuteurs et protagonistes de l'expérience infernale du narrateur. Si les figures de “l'Époux infernal” et de la “Vierge folle” apparaîtront dans les “Délires”, dans “Mauvais sang”, c'est la figure du fils, ou plus largement la question de la filiation, qui permet à l'auteur de mettre en scène sa difficile révolte. D'une part, le narrateur semble rejeter tout lien familial appartenant à la tradition. C'est en ce sens qu'il refuse d'avoir “Jésus-Christ pour beau-père”, car avoir le Christ pour beau-père signifierait de fait appartenir à la nation France considérée comme la “fille aînée de l'Église” – formule que le père dominicain Henri-Dominique Lacordaire forgea, en 1841, et qui connut un véritable succès. Dans l'œuvre de Rimbaud, la mère s'identifie constamment à l'Église, comme le suggère “la pierre qui sent toujours la terre maternelle” dans “Les Premières Communions” (Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 139).

Le refus d'avoir Jésus-Christ comme beau-père est donc aussi un refus de la filiation maternelle. Pour échapper à ces liens, Rimbaud construit d'autres discours de la filiation. Dès l'incipit de “Mauvais sang”, “J'ai de mes ancêtres gaulois...”, il s'inscrit ainsi dans une généalogie plus large, panthéiste, idolâtre et sacrilège. Que l'ennemi soit alors l'Église est évident par le fait que les Gaulois ne sont pas seulement définis par leurs croyances propres, mais par leurs “vices”, qui ne sont jamais que la transgression des péchés capitaux : “colère”, “luxure”, “mensonge” et “paresse”. Ce ne sont pas les Gaulois en eux-mêmes, avec leurs traditions propres, qui intéressent Rimbaud, mais le fait qu'ils proposent un contre-discours à celui de l'*Ecclésia*. Le deuxième discours de filiation est politique : il fait référence à la Révolution française et à la construction

d'une nation qui n'est plus fondée sur le droit divin, mais sur la déclaration des Droits de l'Homme. C'est à la suite de celle-ci que Rimbaud peut proposer une équivalence entre toutes les familles : "pas une famille d'Europe que je connaisse", "J'ai connu chaque fils de famille". Ici la famille est à nouveau élargie, non pas par une remontée dans le temps, mais par une sorte d'équivalence politique, par le règne de l'égalité qui institue un principe filial abstrait. Enfin, il est possible d'identifier un troisième discours de la filiation dans "Mauvais sang", qui entre étrangement en contact avec le discours biblique : le narrateur s'identifie en effet aux "enfants de Cham", troisième fils de Noé qui donnera naissance, d'après la Bible, aux peuples noirs. S'il se métamorphose en "nègre", le narrateur ne cesse pas pour autant d'être un fils, fût-ce celui de Cham. Ainsi, alors qu'il a adopté le point de vue des Noirs face à l'invasion coloniale blanche, le narrateur emploie une étrange formule pour décrire son destin d'homme asservi par les colons chrétiens : il a "le sort du fils de famille, cercueil prématûr couvert de limpides larmes". Rimbaud peine à donner une impulsion à sa révolte en la débridant de toute contrainte généalogique. En d'autres termes, cette révolte ne se présente pas comme une *tabula rasa* venant effacer toutes ascendances et filiations ; bien au contraire, elle se recompose ou se reformule par le biais de liens généalogiques imaginaires. C'est comme si l'ancrage dans la tradition ou l'origine avait chez Rimbaud une puissance duplice : elle est à la fois une force d'enfermement et un principe de libération. Chez Rimbaud, le sort du fils n'est pas de devenir père, mais de mourir. Dans "Mauvais sang", le narrateur s'identifie d'ailleurs à deux figures féminines qui, elles aussi, se caractérisent par leur absence de filiation : Jeanne d'Arc la pucelle d'une part, une "vieille fille" d'autre part ("comme je deviens vieille fille"). Ce sont des femmes qui ne deviendront jamais mères. Par son titre même, "Mauvais sang" indique d'ailleurs que la filiation est problématique : le sang est en effet une métaphore traditionnelle de la filiation en français, comme le prouvent les expressions "sang bleu" ou de "bon sang ne saurait mentir". Ici le sang, au contraire, semble inapte à la reproduction. Au reste, le narrateur de la *Saison* semble en avoir clairement conscience. Certes, contrairement aux "criminels" qui sont des "châtrés", il affirme ne pas avoir été "émasculé", mais il se récrie aussitôt que cela n'a pas d'importance : "moi, je suis intact et ça m'est égal". De même, une allusion à l'homosexualité est faite, qui est, dans l'esprit du sujet, un signe de stérilité : "chargé de mon vice, le vice qui a poussé ses racines de souffrance à mon côté". Le narrateur en appelle plusieurs fois à une mort prématûrée ("cercueil prématûr") ou,

du moins, à un évanouissement hors de la conscience. Ainsi s'exclame-t-il : “le meilleur, c'est un sommeil bien ivre, sur la grève” ou encore : “soulever, le poing desséché, le couvercle du cercueil, s'asseoir, s'étouffer. Ainsi point de vieillesse, ni de dangers : la terreur n'est pas française”. Ce long poème en prose finit même par une sorte d'appel à une mort violente auto-infligée : “Feu ! feu sur moi ! [...] Je me tue ! Je me jette aux pieds de chevaux [...] ce serait la vie française, le sentier de l'honneur”. Ce que l'on pourrait considérer comme un appel à la mort précoce est contextuellement associé à un rejet de l'idée de France, sur le mode de l'antiphrase sarcastique. Si l'on admet que la France se range du côté de l'Église, et donc, chez Rimbaud, de celui de la mère, on comprend aisément ce qu'implique un tel rejet. À la lumière de ces précisions, la position du poète est doublement paradoxale : d'une part, il est curieux pour un recueil qui se veut novateur, d'inscrire la parole *nouvelle*, la parole provenant des profondeurs infernales, sous le signe de la stérilité ; d'autre part, dans la quête de la libération de toute contrainte, Rimbaud semble perpétuellement ramené à la position du fils, selon la logique infernale de l'adage “On ne part pas”, c'est-à-dire d'une libération en réalité impossible. Il est tentant de supposer que la violence linguistique caractéristique d'*Une saison en enfer*, qui se manifeste notamment par des ellipses, des anacoluthes, une ponctuation saturée d'expressivité, soit le signe de cette position double et intenable : il serait question de cesser d'être un fils, mais il est impossible de cesser de l'être sinon dans la mort, ou, peut-être, dans le silence. On aurait là alors une explication possible, bien que tout à fait hypothétique, de la décision rimbaudienne d'arrêter d'écrire. Si le fait d'écrire consistait à être piégé dans la position filiale² (Michon 1991), le choix de se taire serait peut-être la seule façon d'en sortir.

La porosité entre les temps et les espaces brossé, dans “Mauvais sang”, le portrait d'un sujet transhistorique, transculturel et doté d'ubiquité : il est question, nous l'avons relevé, d'inscrire la “nouvelle” filiation dans un florilège de milieux et d'univers (dont font certes partie les réminiscences bibliques, les questions historiques des barbares et des esclaves) traversant les époques et les mondes. Le déracinement permet en somme un brassage des temps et des espaces entre lesquels se dépêtre le fils, le nouveau descendant des Gaulois qui n'a pas “Jésus-Christ pour beau-père”. Cette mobilité du narrateur et ce passage incessant d'un univers à l'autre est possible grâce à la temporalité de “Mauvais sang” : le temps envisagé dans ce dernier est un temps long, avant la naissance et après la mort, un temps ouvert aux échanges entre les époques et les espaces,

entrecoupé de quelques moments d'extase. À l'opposé, l'épisode de "Nuit de l'enfer" (Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 255-57) encadre un temps limité, à savoir celui d'*une nuit*. Cette "nuit de l'enfer" se rapporte à l'expérience antérieure à la damnation ("c'est encore la vie", affirme le narrateur) que celui qui se dit damné inflige à lui-même. Dans le brouillon intitulé "Fausse conversion", ébauche de "Nuit de l'enfer", le faux damné s'exclamait : "C'est un bel et bon enfer" ; "Je me crois en enfer donc j'y suis", se dit-il encore ici, dans un esprit cartésien de parodie, comme pour se convaincre qu'il y est. La simulation de l'enfer donne comme l'envie de l'enfer réel et du "crime" qui, conformément aux lois de Dieu, conduit à la peine capitale et, donc, en enfer. Ce désir de descendre à l'enfer est accentué, dès l'incipit de ce texte, par une parole qui s'attarde sur la question du baptême : entrer au règne infernal signifierait donc passer par les mailles d'un rite d'initiation, comme le prescrivent de nombreuses doctrines religieuses. De manière analogue à l'expérience totalisante mise en vers par *Le Bateau ivre* ("je me suis baigné dans le Poème / De la Mer", allusion au baptême littéraire du poète : Rimbaud, ed. Guyaux 2009 : 162), la prose infernale fait passer le sujet par des étapes qui rappellent les épreuves chevaleresques du héros médiéval :

J'ai avalé une fameuse gorgée de poison. – Trois fois bénî soit le conseil qui m'est arrivé ! – Les entrailles me brûlent. La violence du venin tord mes membres, me rend difforme, me terrasse. Je meurs de soif, j'étouffe, je ne puis crier. C'est l'enfer, l'éternelle peine ! Voyez comme le feu se relève ! Je brûle comme il faut. Va, démon ! (Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 255)

Il est difficile de saisir ce qu'entend l'auteur par ce "poison" : est-ce un poison matériel, une drogue ou un poison spirituel ? Enid Starkie affirme qu'il s'agit de l'ignominie ; Mario Matucci qu'il est question du doute ; Suzanne Bernard l'identifie à la foi chrétienne, qui serait assimilée plus bas au "baiser mille fois maudit" (Rimbaud, ed. Steinmetz 2020: 358). Quoi que représente ce "venin", le narrateur ne semble pas l'"avaler" de son plein gré, comme le suggère la phrase : "Trois fois bénî soit le conseil qui m'est arrivé". Il semble que ce poison ait, plutôt, une autre origine, explicitée plus loin dans le récit : "Je suis esclave de mon baptême. Parents, vous avez fait mon malheur !". Nous retrouvons donc ici un thème rimbaudien par excellence : les "parents", qui seraient censés de faire accéder à un monde paradisiaque, dans une logique bourgeoise, donnent en réalité les clefs de l'enfer. Encore une fois, l'auteur ne cesse pas d'être le fils

de ses parents, mais là où, dans ses premiers poèmes en vers, il rêvait au sort enviable des orphelins pour se libérer de la malédiction parentale, la parabole d'*Une saison en enfer* repose sur le fait qu'il n'y ait plus d'échappatoire possible et que Rimbaud s'y confronte de plein fouet à la malédiction. Ainsi s'exclame le narrateur de "Nuit de l'enfer": "Seigneur, j'ai peur. J'ai soif, si soif ! Ah ! l'enfance, l'herbe, la pluie, le lac sur les pierres, *le clair de lune quand le clocher sonnait douze...*"³. Nous reconnaissions dans ce paysage de nombreux signes du bonheur rimbaudien : "l'herbe", "la pluie", "l'humidité". Or, la dernière phrase s'achève sur des points de suspension, comme si l'écrivain ne pouvait plus croire que ces paysages puissent satisfaire sa soif intarissable. D'ailleurs, le diable fait aussitôt son apparition juste après les points de suspension : "le diable est au clocher, à cette heure". Les exhortations à la figure maternelle qui apparaît tout de suite après ("Marie ! Sainte-Vierge") ne suffisent plus à protéger. Ce que Rimbaud semble soutenir ici, c'est que "le suave concert spirituel" des sensations a perdu de sa puissance. C'est ce que la prose répète plus longuement à la fin du récit : "Décidément, nous sommes hors du monde. Plus aucun son. Mon tact a disparu. Ah ! mon château, ma Saxe, mon bois de saules. Les soirs, les matins, les nuits, les jours...". Comme on le sait, le bonheur rimbaudien prenait autrefois la forme d'une noyade synesthésique (comme dans "Sensation", par exemple). Ici le poète semble exilé, coupé de ses sensations ("Plus aucun son. Mon tact a disparu"), vivant le monde sur le mode de la nostalgie, loin finalement de ce que nous pourrions appeler le "bon paysage". Ailleurs dans le poème en prose, le narrateur semble reconnaître explicitement que l'ancienne *Idylle* n'est plus efficace dans le monde où il se trouve : "Puis-je décrire la vision ? l'air de l'enfer ne souffre pas les hymnes". Il est certes toujours possible d'avoir recours aux visions, mais il faut renoncer au chant du monde (l'hymne) – celui qui avait l'air d'avoir trouvé Rimbaud grâce aux vers courts de sa période verlainienne.

D'ailleurs, il n'est pas fortuit que le refus de la forme de l'hymne se fasse par la mise en prose du poème : que l'on rappelle à ce propos "Credo in unam", éloge où la majesté de la déesse vénusienne est glorifiée par un style et une tournure ouvertement parnassiens. Ici, au contraire, le poète ne chante pas : il crie. Deux formes du cri dans la "Nuit de l'enfer" peuvent être distinguées : le premier est celui assez classique de la souffrance, dont les appels "assez", "pitié" (terme répété trois fois), "horreur de l'horreur", donnent le la. La seconde est celle du bateleur ou du marchand forain qui vendrait ses fantasmagories à la criée.

Si le poème rimbaudien est toujours riche en visions, il s'agit cette fois de les vendre et d'en faire commerce : “Écoutez !... J'ai tous les talents ! – Il n'y a personne ici et il y a quelqu'un : je ne voudrais pas répandre mon trésor. – Veut-on des chants nègres, des danses de houris ? Veut-on que je disparaisse, que je plonge à la recherche de l'anneau ? Veut-on ? Je ferai de l'or, des remèdes...”. En marchand de foires, le narrateur exagère sa puissance (“j'ai tous les talents”) et sa capacité à satisfaire tous les appétits (“veut-on des chants nègres, des danses de houris ?”). Peu plus loin dans sa harangue, il poursuit : “Tous, venez, – même les enfants, – que je vous console”. L'allusion au Christ – qui crieait dans le désert – est ici transparente, comme le rapporte Matthieu : “Et Jésus dit : “Laissez les petits enfants, et ne les empêchez pas de venir à moi, car le Royaume des Cieux est pour ceux qui leur ressemblent” (Matthieu, 19:14). La similitude entre le narrateur et le Christ s'avère alors possible et l'allusion à la Vierge un peu plus haut rappelle encore une fois que Jésus est un fils éternel, que la nature filiale de Jésus est son identité même, selon la formule millénaire de la tradition catholique : “au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit”.

Le combat qui se livre dans le récit entre le bien et le mal, entre Satan et Jésus, entre le ciel et l'enfer éclaire à nouveaux frais la dimension biographique d'*Une saison en enfer* ; non pas parce que Rimbaud y raconterait sa vie, ce qu'il fait sans doute en partie, mais parce qu'il met en scène des conflits, y compris poétiques, au plus près de sa subjectivité propre. Cette tension est d'ailleurs explicite, rappelons-le, dans “Nuit de l'enfer” : “il n'y a personne ici et il y a quelqu'un” ; ou encore : “je suis caché et je ne le suis pas”. Ce paradoxe est celui d'un sujet en proie à la douleur de la subjectivation : le sujet ne peut s'affirmer pleinement. En même temps qu'il s'affirme, il se nie. Échapper aux déterminations historiques, familiales et religieuses n'apporte pas la liberté à laquelle on pourrait s'attendre, mais confronte, au contraire, le poète à son sort de damné. Il est là une tragédie qui suffit à justifier à elle seule le titre d'*Une saison en enfer*. Le récit suivant envisage l'hypothèse que l'amour puisse apporter une issue à l'enfer, mais, comme le dit Rimbaud en parlant d’“atroces histoires”, dans sa lettre de mai 1873, l'amour non plus ne sera pas une solution.

4 “Le retour à l'enfance”

Rappelons que deux moments sont inclus sous l'intitulé “Délires”, placés, de cette manière, en symétrie : la vie en “ménage” et la “folie” poétique. Comme l'observe André Guyaux, Rimbaud “a fait de ce diptyque la partie centrale et la plus construite de l'œuvre” (Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 930). Il s'agit, selon Cecil A. Hackett, de “la clef de voûte” de la *Saison* (1973: 11). À la division en “Délires I” et “Délires II” correspondent deux titres qui apparaissent au-dessous des deux moments : “Vierge folle” sous “Délires I” et “Alchimie du verbe” sous “Délires II”. La même typographie et la même mise en page sont utilisées dans les deux cas (Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 259-69). “Vierge folle” et “Alchimie du verbe” servent véritablement de titres aux troisième et quatrième parties du livre, au même titre que “Mauvais sang” ou “L'Éclair”. En outre, un intitulé supplémentaire apparaît sous celui de “Vierge folle” : “L'Époux infernal”. Cette disposition en espalier semble ainsi distinguer un surtitre : “Délires I”, un titre : “Vierge folle” et un sous-titre : “L'Époux infernal”. La critique s'est à plusieurs reprises demandé comment il fallait interpréter cette disposition : est-il nécessaire de considérer “L'Époux infernal” comme un titre et, donc, comme “le sujet de la confession de la Vierge folle” (Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 930) ? Ou plutôt, fidèlement à l'analogie de la “distribution des rôles dans une pièce de théâtre” (Biard 1983: 119), voir dans le premier la désignation du locuteur qui prend la parole (“Écoutons la confession d'un compagnon d'enfer”) pour la transmettre à son “compagnon” ? Si les résolutions restent indécidables, il faut tout de même remarquer que ce récit met en scène un long monologue, à partir duquel se dégage un profond portrait psychologique, où celui qui parle se désigne au féminin, relatant le mythe de l'androgyne : “ne refusez pas la confession de la plus triste de vos servantes”. La gestion des guillemets en ouverture et en fin de paragraphe indique que le “compagnon d'enfer” garde la parole : les guillemets se referment à la fin, accompagnés d'un commentaire narquois (“Drôle de ménage”), attribuable à l'époux infernal ou à l'auteur.

Le titre “Vierge folle” est une allusion directe à la parabole de l'Évangile selon saint Matthieu (25:1-13). D'après l'épisode évangélique, les vierges folles s'opposent aux vierges sages. Les premières, ayant oublié l'huile pour remplir leurs lampes, ne sont pas à même d'accueillir l'Époux divin. La critique rimbaudienne s'accorde pour dire que le poète utilise moins la parabole pour la leçon de sagesse qu'elle véhicule que pour les deux

figures qu'elle lui permet d'insérer au sein de son récit. L'utilisation par Rimbaud du légendaire chrétien n'est pas anodine, dans la mesure où, comme nous l'avons noté, l'Église et ses discours se rangent pour lui du côté de l'ordre social et maternel. De ce point de vue, Rimbaud s'attaque à cet ordre en retournant ou gauchissant le récit de Matthieu par l'invention d'un personnage qui n'existe pas dans la tradition chrétienne, à savoir l'"Époux infernal". Aux vierges folles de l'Évangile, nul époux n'est réservé, même satanique. Cette réécriture du texte évangélique s'avère cruciale dans la mesure où Rimbaud se place en concurrence directe avec l'autorité des Écritures. Dans ce cadre, comme il l'a maintes fois annoncé, l'enjeu est de remettre en question l'Évangile. Dans le texte liminaire de la *Saison*, le narrateur constate que Christ ne l'aide pas plus qu'il n'a aidé les vierges folles, d'où son cri de "Mauvais sang" : "L'Évangile a passé ! L'Évangile ! L'Évangile". La recours à la parabole transformée des vierges a donc comme fonction de faire pencher le monde vers un autre *credo*. Par ailleurs, s'il est vrai que Verlaine s'est explicitement reconnu dans ce poème en prose, il est possible que les conventions du temps aient rendu indispensable la transposition du couple homosexuel Verlaine-Rimbaud en un couple hétérosexuel : l'Époux et la Vierge. Or Rimbaud a trouvé dans la mise en scène de ce couple l'occasion de formuler quelques-unes de ses idées. Ainsi, en cédant la parole à la Vierge, il place l'Époux en une étrange position de subordination. Bien sûr, l'Époux est celui qui fait souffrir la Vierge, mais d'un autre côté il n'a pas l'autonomie de la parole, puisque son discours est rapporté par la Vierge. Ce jeu de la parole dans la parole permet au narrateur d'inscrire de nouveau dans son discours la question de la subjectivation. Encore multiplie-t-il ses métamorphoses : "Je vais devenir hideux comme un Mongole", ou bien : "C'est un démon, vous savez, ce n'est pas un homme" ; mais en sus de ces métamorphoses fréquentes dans les *histoires atroces* précédentes, s'ajoute un étrange jeu sur les positions familiales. La "Vierge folle" s'exclame ainsi : "Je suis veuve... – J'étais veuve", dans une double opposition entre le passé et le présent d'une part (comme si les temps se compénetaient, en effet), entre le statut de "veuve" et celui de "Vierge" d'autre part qui semblent être aux deux bouts de l'existence humaine. Notons également qu'à la virginité et au veuvage dont ce personnage est porteur, s'ajoute l'androgynie, puisque celui qui est appelé "un compagnon d'enfer", au masculin donc, prend la parole, dès l'incipit, en tant que "Vierge folle", au féminin. Le mélange des époques, des origines et des lieux, annoncé dès le texte qui sert de préambule à la *Saison*, paraît alors

se poursuivre par un brassage ultérieur confondant les rôles (“vierge”, “veuve”) et les genres (“compagnon”) des personnages qui animent ce nouveau monde. Par ailleurs, à propos du couple conjugal, la “Vierge” affirme : “Je nous voyais comme deux bons enfants, libres de se promener dans le Paradis de tristesse” ; c'est donc à travers l'enfance que se manifeste la possibilité du répit amoureux ou d'un intervalle de bonheur. Une autre trace des références au monde enfantin est plus loin repérable : “Oh ! la vie d'aventures qui existe dans les livres des enfants, pour me récompenser, j'ai tant souffert, me la donneras-tu ? Il ne peut pas”. À la lumière de ces exemples, il existe chez Rimbaud une espèce de pulsion à réserver le bonheur à l'univers de l'enfance⁴. Il est alors tentant de voir dans la figure des enfants, qui sert de représentation au “bon” couple, l'un des symboles du discours rimbaudien sur la position filiale. De même que la Vierge circule le long de l'échelle du temps, l'Époux, lui aussi, connaît des transformations : “il reprenait ses manières de jeune mère, de sœur aimée” dit de lui la “Vierge folle” ; ou bien : “il avait la pitié d'une mère méchante pour les petits enfants”, puis encore : “il s'en allait avec des gentillesses de petite fille au catéchisme”. Finalement, la traversée des genres et des âges n'est pas seulement l'apanage de la “Vierge”, l'élément dominé du couple ; au contraire, l’“Époux” est lui aussi censé adopter des positions féminines, celles de la mère et de la sœur. Il est pour Rimbaud comme une difficulté à penser le monde hors des catégories familiales. Nous pourrions également soutenir l'inverse et constater qu'il s'agit pour lui de s'en tenir volontairement aux catégories familiales. Suivant cette dernière perspective, nous observons d'abord que le narrateur a une identité floue ; il est peut-être l’“Époux infernal” ou ne l'est pas. Rien ne permet d'en décider. On peut aussi constater que le narrateur, en passant par ses différentes fonctions (mère, sœur, époux, vierge), donne lieu à un nouveau désordre.

Rimbaud aurait donc besoin des figures ou des positions familiales pour pouvoir s'identifier à chacune d'entre elles et créer ainsi un monde inversé obéissant aux principes de renversement de la Beauté en laideur et du bien en mal. Une fois que par le désordre il a mis le monde sens dessus dessous, le narrateur peut reprendre la parole en son nom, c'est-à-dire au nom d'une nouvelle subjectivité. C'est ainsi que l'on peut comprendre la formule “À moi”, au sens de “à mon tour”, qui, à la manière d'une didascalie théâtrale, ouvre la section de “Délires II”.

“L'Impossible” offre l'occasion à l'auteur de proposer une somme des enjeux culturels et idéologiques qui hantent l'esprit du poète.

Ce questionnement procède, anticipant sur les deux prosopopées servant d'antiphrases aux dogmes occidentaux, de la réminiscence de “l'enfance”, des liens familiaux et du mépris de la socialité bourgeoise et provinciale :

Ah ! cette vie de mon enfance, la grande route par tous les temps, sobre naturellement, plus désintéressé que le meilleur des mendians, fier de n'avoir ni pays, ni amis, quelle sottise c'était. – Et je m'en aperçois seulement !

–J'ai eu raison de mépriser ces bonshommes qui ne perdraient pas l'occasion d'une caresse, parasites de la propreté et de la santé de nos femmes, aujourd'hui qu'elles sont si peu d'accord avec nous (Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 271).

L'allusion aux fugues de l'adolescence est révélatrice d'une analogie entre le regret de cette enfance fière et solitaire et la détresse du sujet en enfer. Ailleurs dans la *Saison*, la narration recompose le souvenir extatique de l'enfance ; ainsi dans *Matin*, avant-dernier poème du recueil : “N'eus-je pas une fois une jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse, à écrire sur des feuilles d'or, – trop de chance ! Par quel crime, par quelle erreur, ai-je mérité ma faiblesse actuelle ?” (Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 277), comme si l'enfance d'autrefois constituait la contrepartie positive de la “faiblesse” et de la dégradation présentes. Le ton employé au début de “L'Impossible” attestant ce regret, il est permis de lire l'exclamation inattendue, “quelle sottise c'était”, dans un sens ironique : aux yeux des “bonshommes” de la société, la sobriété et le désintéressement de l'enfant fugueur (“sobre naturellement, plus désintéressé que le meilleur des mendians”) ne sont en effet que sottise. À partir de l'évocation des souvenirs d'enfance, se dresserait dans le récit un parallèle entre le microcosme bourgeois, composé des “bonshommes” qui peuplent l'Occident “moral”, et la tentative illusoire, presque chimérique, du narrateur de récupérer l'Orient perdu. Cette tension s'accentue non seulement par les antiphrases adressées aux prêtres et aux philosophes, mais aussi par le reniement explicite des “amis” et du “pays”. Cette rupture désigne d'ailleurs un gage de distinction, soit quelque chose dont il faut être fier : l'auteur confie s'en apercevoir “seulement”, comme si la portée de ce reniement dépassait la perception même du sujet. Si la question familiale apparaît souvent chez Rimbaud comme un *topos* indissociable du contexte historique, religieux et, plus généralement, de la notion d'ordre établi, briser les chaînes de l'assujettissement à l'Occident, signifierait briser celles de la famille et de la société. “L'Impossible” met

en scène la nouvelle prise de conscience d'un sujet qui se découvre (ou se redécouvre) comme l'éternel orphelin, dans la mesure où la condition orpheline illustre une césure du fils d'avec le contexte social, culturel, politique et religieux de son époque. Rompre avec le monde signifie alors en proposer un autre : "À chaque être plusieurs *autres* vies me semblaient dues. Ce monsieur ne sait ce qu'il fait : il est un ange. Cette famille est une nichée de chiens", s'exclame le narrateur orphique de "Délires II", en substituant l'instabilité d'"autres vies" à la fixité du "monsieur" (qui rappelle les "bonshommes"), transmué en "ange" ; et de la "famille", qui se révèle "une nichée de chiens", animaux connus pour leur fidélité servile. S'agit-il de sous-entendre la fidélité de la famille aux doxas et dogmes occidentaux ? Quoiqu'une réponse définitive à notre question ne soit pas possible, cette métamorphose en rappelle d'autres : déjà, dans *Les Déserts de l'amour*, une servante était transformée en "petit chien" (Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 192). C'est aussi à cette fixité asphyxiante de l'univers occidental que s'en prend l'invective de "L'Impossible". Ainsi se poursuit le récit, prévoyant d'imaginaires prises de parole de la part des hommes de religion et de philosophie :

Les gens d'Église diront : C'est compris. Mais vous voulez parler de l'Éden. Rien pour vous dans l'histoire des peuples orientaux. – C'est vrai ; c'est à l'Éden que je songeais ! Qu'est-ce que c'est pour mon rêve, cette pureté des races antiques !

Les philosophes : Le monde n'a pas d'âge. L'humanité se déplace, simplement. Vous êtes en Occident, mais libre d'habiter dans votre Orient, quelque ancien qu'il vous le faille, – et d'y habiter bien. Ne soyez pas un vaincu. Philosophes, vous êtes de votre Occident (Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 272).

En deux brèves prosopopées, le narrateur réfute d'abord l'argument des prêtres, puis celui des philosophes, dont le but commun est d'éloigner les hommes de l'Orient : ce dernier n'est, selon les premiers, rien de plus que l'Éden ; tandis que la distinction historico-géographique entre les deux pôles est vaine, disent les seconds. Aux propos fictifs des représentants de ces deux catégories, le narrateur oppose brusquement une dénégation du rêve édénique et de la "pureté des races antiques", voire des "aromates sacrés", pour reprendre la formule qui décrit la religion dans le texte suivant, "L'Éclair" ; tandis que les philosophes sont explicitement rangés du côté l'Occident car ils nient l'histoire ("Le monde n'a pas d'âge") et reprennent en quelque sorte l'idée d'une *translatio studii* ou, plutôt,

d'une *translatio historiae* (“l'humanité se déplace”), tendant à affirmer que l'histoire des hommes n'est que répétition. Si la “pensée” occidentale s'est ainsi laissé prendre au malentendu des “preuves” et des “évidences”, le christianisme est assimilé à un positivisme (une “déclaration de la science”) et trouve son correspondant dans “M. Prudhomme”, soit celui qui ne croit que ce qu'il voit, à savoir le personnage forgé en 1830 par Henry Monnier dans les *Scènes populaires dessinées à la plume* : “M. Prudhomme est né avec le Christ”, déclare plus haut le narrateur. “L'Impossible” condense alors, dans le bref moment qui est le temps du récit, la tension entre la récusation de l'Occident mortifère et l'espérance du salut dans le repli sur l'Orient, repli justement impossible : “J'ai eu raison dans tous mes dédains : puisque je m'évade ! Je m'évade ! Je m'explique”, confie le damné vitupérant l'Occident. Selon Atle Kittang, c'est sous cette forme évasive et assertive que se déploie le “paradoxe fondamental” du livre de Rimbaud (Kittang 1994: 136). S'évader, c'est renoncer à s'expliquer ; s'expliquer, c'est retarder l'évasion.

5 Conclusion

Si *Une saison en enfer* met en lumière les apories de celui qui a eu “le malheur” comme “dieu”, la prose du poème représente l'étape ultime d'un procédé fondamental et consubstantiel à tout le recueil, c'est-à-dire d'une attitude qui consiste à affirmer pour nier tout de suite après. Valeur fondamentale de la prose qui, comme l'affirme Michelet dans son *Introduction à l'histoire universelle*, constitue la “dernière forme de pensée, ce qu'il y a de plus éloigné de la vague et inactive rêverie” et “la forme la moins figurée et la moins concrète, la plus abstraite, la plus pure, la plus transparente ; autrement dit la moins matérielle, la plus libre, la plus commune à tous les hommes, la plus humaine”, au profit d’“un passage vers l'égalité des lumières ; (...) un nivellement intellectuel” (Michelet 1843: 82-83). Chez Rimbaud, l'action de quitter l'Occident se situe dans l'impasse permanente où le sujet s'avoue, se résout, puis se rétracte et se tortille. “L'Impossible” en offre un exemple, sous le signe de l'aporie du raisonnement et des conflits profonds au cœur d'un sujet ambivalent. La nature du récit semble d'ailleurs confirmer cette duplicité contradictoire de fond : il s'agit d'un dialogue fictif que la première personne du singulier instaure d'abord avec soi-même et, ensuite, avec les réfuteurs de la “sagesse de l'Orient”. Il est en somme question d'une parole

donnée à soi-même et à l'Autre en même temps. C'est bien "L'Impossible" – l'initiale majuscule en absolutise l'idée – qui traduit ce moment totalisant et paradoxal, où tout concept se greffe sur la page en s'affirmant et en se niant simultanément, où toute idée s'exclame et se rétorque : les lignes de cette "histoire atroce" transcrivent la somme du "trépignement immobile" (Richard 1955: 211) ou des "torsions" (Nakaji 1997: 225) à l'origine de l'œuvre.

Pour reprendre la notion d'ambivalence, matière première dont les grandes œuvres sont tissées, *Une saison en enfer* met en scène ce qui est le propre de tout texte littéraire selon Francesco Orlando. Nous le savons, la pensée de l'ambivalence conçoit l'œuvre littéraire comme une formation de compromis entre plusieurs sens opposés qui restent inconciliables (Orlando, 1997). Dans cette perspective, l'orphelin qu'est le narrateur d'*Une saison en enfer* est jeté à corps perdu dans cette impossibilité. Si d'une part il n'a "ni pays ni amis", d'autre part le "pays" qu'il souhaite construire ne cesse de revenir aux figures originelles – intégrées au cadre historico-géographique – dans la tentative ultime de les remanier et de les transposer sous d'autres formes. Le projet d'*Une saison en enfer* consiste à éclairer une impossibilité fondamentale entre l'affranchissement d'un monde perçu comme idiosyncratique et le constat d'une immobilité existentielle indépassable, d'où "on ne part pas".

NOTES

- 1 Boulainvilliers, 1727. L'idée de Boulainvilliers a été reprise par Michel Foucault dans *Il faut défendre la société* (1976), à propos de la notion d'Histoire comme le fruit de la lutte entre les "races".
- 2 Pierre Michon, nous semble-t-il, a très justement intitulé la biographie qu'il a consacrée au poète, *Rimbaud le fils*. C'est en effet à l'impossible tâche d'être fils qu'une grande partie de l'œuvre est consacrée. Voir P. Michon (1991).
- 3 Les mots en italique forment un alexandrin que l'on retrouve à la pointe d'un dizain de Verlaine, "Je veux, pour te tuer, ô temps qui me dévastes...", publié dans *Lutèce*, 24-31 mai 1885, et inaugurant la série «Lunes I» dans *Parallèlement* (1889) : "[...] après le bal sur la pelouse, / Le clair de lune quand le clocher sonnait douze".
- 4 Nous pourrions affirmer que ce bonheur est bien fragile, puisqu'il s'agit d'un "Paradis de tristesse", mais il ne faut pas oublier que dans ce texte Rimbaud s'amuse aussi avec ce que l'on pourrait appeler les poncifs verlainiens.

Comme l'a montré Jean-Pierre Richard, la fadeur, la tristesse, le deuil, sont des éléments essentiels de l'univers de Verlaine. Il est donc logique que Rimbaud en joue, même s'il s'agit de les intégrer à son propre discours. Voir à ce propos J.-P. Richard (1955: 165-85).

BIBLIOGRAPHIE

- Biard, Jacqueline (1983), "Délires I ou le Théâtre du double", *Lectures de Rimbaud*, ed. A. Guyaux, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles: 117-24.
- Brunel, Pierre (1987), "La Fin de l'idylle", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 87: 200-12 ; rééd. Brunel, Pierre (2000), *Rimbaud sans occultisme*, Fasano, Schena/Parigi, Didier: 179-96.
- Boulainvilliers (de), Henri (1727), *Histoire de l'ancien gouvernement de la France, avec XIV lettres sur les parlemens ou États généraux*, La Haye/Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie.
- Baudelaire, Charles (2024), *Oeuvres complètes*, eds. A. Guyaux, A. Schellino, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", t. 2.
- Davies, Margaret, "Une Saison en enfer" d'Arthur Rimbaud. Analyse du texte, Paris, Minard, "Archives des Lettres modernes".
- Étiemble-Gauchère, Yassu (1936), *Rimbaud*, Paris, Gallimard.
- Foucault, Michel (1976), *Il faut défendre la société*, Paris, Seuil.
- Hackett, Cecil Arthur (1973), "Une saison en enfer. Frénésie et structure", *La Revue des lettres modernes. Arthur Rimbaud*, 2: 7-15.
- Illouz, Jean-Nicolas (2009), "Rimbaud, mémoire de l'idylle", *Lectures des "Poésies" et d'"Une saison en enfer"*, ed. S. Murphy, Rennes, Presses Universitaires de Rennes: 57-72.
- Jutrin, Monique (1976), "Parole et silence dans *Une saison en enfer*. L'expérience du moi divisé", *La Revue des lettres modernes. Arthur Rimbaud*, 3: 7-23.
- Kittang, Atle (1994), "S'évader, s'expliquer", *Dix études sur "Une saison en enfer"*, eds. A. Guyaux, J. Molino, M. Eigeldinger, Neuchâtel, La Baconnière: 127-36.
- Laurent, Emmanuelle (1988), "Que les oiseaux et les sources sont loin ! ou la fin de l'Idylle dans les *Derniers vers*", *Rimbaud : le poème en prose et la traduction poétique*, ed. S. Sacchi, Tubinga, Gunter Narr: 75-86.
- Michelet, Jules (1843), *Introduction à l'histoire universelle suivie du Discours*

d'ouverture prononcé en 1834 à la Faculté des lettres et d'un Fragment sur l'éducation des femmes au Moyen Âge, Paris, Hachette.

Michon, Pierre (1991), *Rimbaud le fils*, Paris Gallimard.

Miller, Henry (ed. 2000), *Le Temps des assassins. Essai sur Rimbaud*, Paris, Gallimard.

Nakaji, Yoshikazu (1987), *Combat spirituel ou immense dérision ? Essai d'analyse textuelle d'"Une saison en enfer"*, Paris, José Corti.

Orlando, Francesco (1973), *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi.

Reboul, Yves (1989), "Lecture de *Michel et Christine*", *Parade sauvage. Rimbaud "à la loupe"*. *Hommage à C. A. Hackett*, eds. S. Murphy, G. H. Tucker 2:178-87

Richard, Jean-Pierre (1955), *Poésie et profondeur*, Paris, Points.

Rimbaud, Arthur (2009), *Oeuvres complètes*, ed. A. Guyaux, Paris Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".

— (2020), *Oeuvres complètes*, ed. J.-L. Steinmetz, Paris, Flammarion.

Rolland de Renéville, André (1929), *Rimbaud le voyant*, Paris, Au Sans Pareil.

Said, Edward (1980), *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Paris Seuil.

Alessio Baldini est docteur de recherche en Littérature et civilisation françaises. En février 2025, il a soutenu une thèse, en co-tutelle entre l'Université de Pise et la Sorbonne Nouvelle, sur les rapports génétiques et éditoriaux entre le poème en prose et la presse dans la seconde moitié du XIX^e siècle français. Les recherches qu'il a menées dans ce cadre se fondent à la fois sur un dépouillement de fonds d'archives et sur une réflexion historique sur le poème en prose. Il s'intéresse principalement à la philologie, à la génétique textuelle et à l'histoire littéraire (Baudelaire, Rimbaud, Huysmans, Camille Lemonnier), ainsi qu'aux rapports entre presse et littérature et entre poésie et peinture. | Alessio Baldini holds a PhD in French Literature and Civilization. In February 2025, he defended a thesis, jointly supervised by the University of Pisa and the Sorbonne Nouvelle, on the prose poem and the press in the second half of the 19th century in France, which is the result of a review of archival funds and a historical reflection on this poetic genre. He is mainly interested in textual genetics and literary history (Baudelaire, Rimbaud, Huysmans, Camille Lemonnier), as well as the relationships between the press and literature and between poetry and painting.