

Faculté de philosophie, arts et lettres

ESTHÉTIQUE DE L'ÉCHEC CHEZ RIMBAUD

Des Lettres du voyant à Une saison en enfer

Auteur : Amandine Beukens
Promoteur : Pierre Piret

Année académique 2018-2019
Master en Langues et lettres françaises et romanes, à finalité approfondie

Et soudain un mot, un vers surgissent, et nous saisissons que désormais il y a une relation entre le poème et nous.¹

¹ SPITZER, L. (1970). *Études de style*. A. Coulon, M. Foucault, É. Kaufholz (trad.). Paris : Gallimard, pp. 64-67. (Œuvre originale publiée en 1928).

REMERCIEMENTS

La présente étude découle d'un cursus universitaire de six années au total. La passion rimbalienne qui la nourrit est quant à elle vieille d'une décennie. Je réalise ainsi, à travers ce mémoire, à la fois une promesse d'enfant et le bilan de mon parcours d'étudiante.

Tout au long de ce chemin, j'ai été soutenue, écoutée, orientée et aidée par un nombre considérable de personnes sans lesquelles je n'aurais probablement pas pu mener à bien l'élaboration de ce travail final.

Je souhaite donc adresser mes remerciements à :

Monsieur Pierre Piret, promoteur du mémoire, pour sa disponibilité infaillible, ses conseils avisés et son soutien encourageant.

Messieurs et Mesdames les lecteurs et lectrices, pour l'attention qu'ils apporteront à mon travail.

L'Université Catholique de Louvain (UCL), qui fut pour moi un lieu d'enrichissement culturel et personnel.

L'Université de Namur (UNamur), qui fut pour moi une seconde maison, et qui donna à ma passion une place où s'épanouir et les moyens justes pour s'exprimer.

Monsieur David Vrydaghs, professeur à l'Université de Namur (UNamur), qui fut, plus qu'un professeur, une rencontre déterminante dans mes choix professionnels ultérieurs.

Monsieur Denis Saint-Amand, professeur à l'Université de Namur (UNamur), qui me fit aimer Rimbaud plus encore, et surtout m'apprit qu'aimer signifiait vouloir comprendre.

Monsieur Marc Quaghebeur, maître de stage aux Archives et Musée de la Littérature (AML), à qui je dois beaucoup trop qui puisse tenir en ces pages.

Monsieur Frédéric Baal, rencontre inspirante et inspirée, que je remercie encore pour son amitié et sa confiance.

Nos proches, amis et famille, pour leurs lectures attentives et leur soutien indéfectible, avec une mention spéciale à nos parents, Mireille Mayence et feu Serge Beukens, pour nous avoir rappelé avant tout l'importance de la passion, ainsi qu'à Lolita, qui sait tout ce que je lui dois.

Et Arthur Rimbaud, sans qui il n'est pas exagéré de dire que rien n'aurait été possible, – même s'il n'aurait sans doute jamais lu ces lignes.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	
Table des matières	1
Avant-propos	2
Introduction	4
I. Rimbaud hier et aujourd'hui	4
II. L'échec chez Rimbaud	8
Méthodologie	10
I. Enjeux de la problématique	10
II. Positions théoriques et traitement du corpus	10
III. Des lettres du voyant à <i>Une saison en enfer</i>	11
La voyance, poïétique de l'être	14
I. Être voyant ?	14
II. La voyance rimbalienne	16
<i>Une saison en enfer</i> , la déception de la voyance	32
I. « Je est un autre », les deux sont l'enfer	33
II. La langue devenue introuvable	35
III. « Nuit de l'enfer », moment de la mort	37
IV. L'atemporalité de la mort	43
IV.1. Le prologue comme référentiel temporel	43
IV.2. L'horloge arrêtée	44
IV.3. Le sommeil du mort	46
Quel échec pour Rimbaud ?	50
I. Mise en échec de la voyance ?	50
II. L'« Adieu »	55
III. Que représente la mort ?	65
Conclusion	74
I. Contre le mythe de l'échec	74
II. Ambivalence de l'échec	75
III. Ce que disent les mots	76
Bibliographie	78
I. Sources primaires	78
II. Sources secondaires	78

AVANT-PROPOS

Arthur Rimbaud a écrit des poèmes, en vers et en prose, de ses seize à ses vingt ans, après quoi il a rompu tout lien avec le milieu littéraire français qu'il a définitivement quitté pour l'Afrique. Il n'en reviendra qu'estropié, pour mourir à l'hôpital de la Conception à Marseille et finalement se retrouver enterré dans sa Charleville natale. Tel fut son parcours.

La question qui se pose revêt de multiples aspects : Rimbaud, en tant qu'écrivain, a-t-il échoué ? Sa trajectoire relève-t-elle de l'échec, de la réussite, ou bien des deux à la fois ? Sur quel(s) élément(s) se baser pour répondre à la question : sur sa propre expérience, dont il n'est possible de récupérer que diverses interprétations au travers de ses œuvres et des biographies qui lui sont consacrées ; ou plutôt sur la reconnaissance posthume offerte au poète, qui émerge tout juste à la veille de sa mort et qui ne cessera de s'amplifier jusqu'au mythe, jusqu'au symbole, jusqu'au slogan, jusqu'à la quasi-marque ? La réponse peut-elle vraiment être autre chose qu'une ambivalence qui semble décidément correspondre à Rimbaud sur tous les plans ?

INTRODUCTION ET MÉTHODOLOGIE

INTRODUCTION

I. Rimbaud hier et aujourd'hui

Dès les premiers instants de sa vie littéraire, Rimbaud a fait parler de lui, sans doute un peu moins par son œuvre que par son mode de vie bien que les deux apparaissent rétrospectivement comme intrinsèquement liés. Quittant Charleville pour la première fois en 1870 afin de gagner Paris où il espérait intégrer le milieu poétique de l'époque, alors essentiellement occupé par le Parnasse, il n'a pas toutefois bénéficié d'une très grande reconnaissance de son vivant : ses prétendues marques d'insolence, d'irrespect, de mépris ainsi que son supposé goût du scandale et de la vie de bohème auraient tari ses chances d'être admis parmi les figures de l'époque telles que Théodore de Banville, Leconte de Lisle ou François Coppée. Il serait néanmoins faux de dire que son talent est pour autant passé inaperçu : il a bien sûr été reconnu et aidé dans son travail poétique par Paul Verlaine et, même si son attitude déplaisait à la plupart de leurs contemporains, nombreux d'entre eux ont malgré cela été forcés d'admettre que sa poésie s'annonçait comme prometteuse à bien des égards.

Toutefois, dès l'année 1875, alors âgé de vingt-et-un ans, Rimbaud cesse toute activité littéraire et décide de se consacrer pleinement aux voyages : après avoir longtemps erré, notamment dans divers pays d'Europe comme l'Italie, l'Allemagne, l'Irlande, l'Autriche et la Belgique, se voyant parfois ralenti par d'inévitables retours à Charleville, il finit, en 1880, par quitter définitivement le continent pour l'Afrique. Il mourra en 1891 d'une tumeur à la jambe.

Dès 1890, le mythe rimbaldien voit s'esquisser ses premiers contours au travers de la lettre à Harrison Rhodes de Stéphane Mallarmé, auquel est due doit cette célèbre formule : « Éclat, lui, d'un météore, allumé sans motif autre que sa présence, issu seul et s'éteignant. »¹ Depuis, les années, les décennies ont défilé, et Rimbaud n'a pas cessé de fasciner. Les éditions critiques, les analyses textuelles, les articles scientifiques et les essais philosophiques se sont succédé et se multiplient encore, sans parler des nombreuses reprises qu'ont pu subir certaines formules rimbaldiennes (« Je est un autre. »² « Il faut être absolument moderne. »³) au sein de domaines plus éloignés comme la politique ou la publicité.

¹ MALLARMÉ, S. (1961). Arthur Rimbaud. In *Divagations*. Paris : Fasquelle, p. 70.

² RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). (2015). *Je ne suis pas venu ici pour être heureux*. « Correspondance choisie et présentée par Jean-Luc Steinmetz ». Paris : Gallimard, p. 62 (Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard).

Devenu slogan, visage d'affiche, symbole bohème, mystique ou adolescent, Rimbaud fait sans doute partie des écrivains français du XIX^e siècle les plus représentés. Il n'en demeure pas moins aussi l'un des plus étudiés : nombre de spécialistes se sont penchés sur ses poèmes, ses lettres, ont analysé sa vie à la lumière de ses textes – ou inversement. Il faut notamment citer les noms d'André Guyaux – qui a notamment dirigé la dernière édition critique de La Pléiade⁴ –, Steve Murphy, Jean-Luc Steinmetz, Jean-Jacques Lefrère – auteur de l'une des plus grandes biographies de Rimbaud⁵ –, Jean-Baptiste Baronian – rimbaldien belge –, Claude Jeancolas –qui a notamment rassemblé les manuscrits de Rimbaud⁶ –, Yann Frémy, Pierre Brunel et bien sûr René Étiemble – à qui l'on doit la très grande étude du mythe Rimbaud⁷ –, autant de spécialistes rimbaldiens dont les travaux auront constitué pour la présente étude une source extrêmement riche et essentielle.

Si certains s'avèrent davantage des biographes que des analystes, tous prennent bien souvent des chemins d'interprétation différents en regard des textes et du mode de vie de Rimbaud, les deux se révélant très difficilement séparables. Rimbaud a longtemps été considéré, et l'est parfois encore aujourd'hui, comme un écrivain illisible à l'écriture dense, complexe, débordant de références et très souvent ancrée dans un arrière-fond religieux et mystique difficile à appréhender. Quant à sa vie, fragmentée, lourde d'allers-retours, et renfermant en elle de si différents aspects – Rimbaud est tout de même passé de poète vivant à Paris à trafiquant d'armes en Afrique –, elle-même se voit teintée d'une complexité et d'un hétéroclisme qui se retrouvent presque logiquement dans l'œuvre, mais qui peuvent parfois donner l'impression d'une véritable absence de fil rouge.

L'écriture rimbaldienne est en effet extrêmement riche, et cela explique peut-être l'intérêt très varié dont elle bénéficie : si les noms précédemment cités sont ceux d'hommes de lettres, il faut savoir que Rimbaud a également intéressé bon nombre de psychologues, psychiatres, psychanalystes et sociologues parmi lesquels Gérard Pirlot – qui s'attache à voir dans l'œuvre rimbaldienne l'annonce incessante de son silence littéraire à venir⁸, ainsi que de sa maladie⁹ –,

³ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). (1999). Une saison en enfer. In *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*. Paris : Gallimard, p. 204 (« Adieu »).

⁴ RIMBAUD, A., GUYAUX, A. (Ed.). (2009). *Rimbaud. Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.

⁵ LEFRÈRE, J.-J. (2001). *Arthur Rimbaud*. Paris : Éditions Fayard.

⁶ RIMBAUD, A., JEANCOLAS, C. (Ed.). (2012). *Les manuscrits d'Arthur Rimbaud, l'intégrale*. Paris : Éditions Textuel.

⁷ ÉTIEMBLE, R. (1952-1961). *Le mythe de Rimbaud* (I-III). Paris : Gallimard.

⁸ PIRLOT, G. (2018). *La colère de Rimbaud. Le chagrin d'Arthur*. Paris : Éditions Imago.

⁹ PIRLOT, G. (2007). *Poésie et cancer chez Arthur Rimbaud*. Les Ulis : EDK (Groupe EDP Sciences).

Maurice Corcos et Henri Sztulman – qui accordent tous les deux une place prépondérante à la psychologie freudienne appliquée à Rimbaud –, ou encore, dans une moindre mesure, Jean-Claude Kaufmann – qui s’inspire à plusieurs reprises de Rimbaud dans ses études sociologiques¹⁰.

Il faut également prendre en compte les nombreuses fictions qui ont-elles-aussi pu s’inspirer, directement ou non, de façon considérable ou plus anecdotique, de Rimbaud, de sa vie, de ses textes ou simplement de son visage. Citons parmi elles la bande dessinée de Xavier Coste, *Rimbaud l’indésirable*¹¹, le film *Total Eclipse*¹², – qui relate surtout la relation particulière qu’entretenaient Rimbaud et Verlaine –, mais aussi le récent roman de Thierry Beinstingel, *Vie prolongée d’Arthur Rimbaud*¹³ ou celui, plus vieux, de Xavier Deutsch, intitulé *Les Garçons*¹⁴. De toute évidence, il en existe encore bien d’autres, mais ces quelques exemples suffisent à montrer à la fois l’influence de Rimbaud et la diversité thématique qui se rattache à lui. De sa relation avec Verlaine, elle-même souvent idéalisée ou romancée, aux fabulations biographiques que nourrit le mystère de sa disparition littéraire en passant par la fascination de sa vie, certes atypique, qui renforce forcément la posture mythique du poète et de l’homme, Rimbaud, dans tous les cas, intéresse et interroge.

Il existe donc autant d’interprétations de Rimbaud qu’il n’existe d’auteurs ou même d’ouvrages. Sans doute est-ce le cas pour toute œuvre d’art, mais étant donné la densité des textes de Rimbaud – pourtant peu nombreux –, ce qu’il faut comprendre par-là est qu’il persiste dans son écriture de très nombreuses et diverses références, notamment à la religion chrétienne dont Rimbaud avait reçu un enseignement conséquent mais aussi à d’autres mythologies, à ses nombreuses lectures et au contexte immédiat – politique, social et culturel – de son époque.

En outre, le caractère illisible de l’œuvre se justifie souvent par le brouillard d’innombrables images et métaphores, voire de méta-métaphores, dont Rimbaud fait une utilisation récurrente. Il s’avère donc extrêmement fastidieux de fournir une analyse se voulant exhaustive de l’un des textes de Rimbaud, la plupart d’entre eux nécessitant des

¹⁰ KAUFMANN, J.-C. (2004). *L’invention de soi. Une théorie de l’identité*. Paris : A. Colin ; KAUFMANN, J.-C. (2008). *Quand Je est un autre. Pourquoi et comment ça change en nous*. Paris : A. Colin.

¹¹ COSTE, X. (2013). *Rimbaud l’indésirable*. Bruxelles : Casterman.

¹² HOLLAND, A. (Réalisateur). (1995). *Total Eclipse*. Belgique, France, Royaume-Uni : FIT Productions (France), SFP Cinéma (France), K2 SA (Belgique), European Co-production Fund (Royaume-Uni), Portman Productions (Royaume-Uni), avec la participation de Canal+/StudioCanal (France).

¹³ BEINSTINGEL, T. (2016). *Vie prolongée d’Arthur Rimbaud*. Paris : Éditions Fayard.

¹⁴ DEUTSCH, X. (1990). *Les garçons*. Paris : L’École des loisirs.

connaissances beaucoup trop variées, en linguistique, en littérature, en théologie, en mythologie, en philosophie, et même en science, sans compter qu'il est aussi souvent nécessaire de faire appel de manière très précise et détaillée à sa biographie – contenant elle-même des zones d'ombre handicapantes – ou tout simplement à ses autres textes, puisqu'il existe entre eux des liens parfois très forts et même essentiels à la bonne compréhension de l'œuvre dans son entièreté.

Rimbaud semble donc faire partie des écrivains pour lesquels une approche interdisciplinaire experte est idéalement requise, et cela est encore plus vrai lorsqu'il s'agit de se pencher sur *Une saison en enfer*¹⁵ ou les *Illuminations*¹⁶.

Tout pose question au sujet de Rimbaud, et il y a ainsi bon nombre de positions à prendre dans la sphère de la recherche rimbalienne, par exemple autour de la question du mythe, de la place de la religion ou encore de l'impact biographique sur l'œuvre, pour ne citer qu'elles. Parmi toutes ces questions difficiles auxquelles il faut répondre pour espérer accéder à Rimbaud, il y a celle de l'échec.

¹⁵ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). (1999). Une saison en enfer. In *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Paris : Gallimard, pp. 175-204.

¹⁶ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). (1999). Illuminations. In *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Paris : Gallimard, pp. 205-244.

II. L'échec chez Rimbaud

Ce qui, par-dessus tout, ne cesse de questionner dans le parcours rimbaldien, relève de cet arrêt brutal de l'écriture littéraire que Rimbaud opéra en 1874. Le départ hors de la littérature est parfois vu comme une fuite, – notamment chez Alain Borer¹⁷ –, ou comme un silence si l'on adopte un point de vue très linguistique sur la question, mais il peut également être considéré comme une forme de mort, ce qui est surtout le cas en psychologie. Dans beaucoup de cas, il semble toutefois défini comme un échec : Rimbaud aurait échoué à percer dans le milieu littéraire, aurait échoué dans sa tentative de compenser l'absence du père¹⁸, ou encore aurait échoué en se heurtant à l'indicibilité du langage. Selon les spécialistes et leur domaine spécifique, l'échec peut donc être d'ordre professionnel, poétique, spirituel ou véritablement existentiel. De plus, il peut également se voir redéfini selon la façon dont on choisit de prendre en compte la voyance rimbaldienne – fondamentale à son entreprise poétique mais aussi à son mode de vie – : comme un mode, une stratégie d'écriture, ou bien comme un prisme et une vocation existentiels.

Par ailleurs, la définition générale de l'échec, même lorsqu'il n'est pas question de l'appliquer à Rimbaud, ne soulève pas moins de difficultés en ce sens qu'il s'agit d'une notion aux multiples nuances. Comment faut-il considérer l'échec : en regard des motivations initiales ou, à l'inverse, selon les résultats finaux ? Où se trouvent ces motivations et ces résultats : dans le discours de l'individu concerné, ou dans l'impression laissée chez les autres ?

Appliquée à Rimbaud, la notion doit d'autant plus choisir son camp : sera-t-il juste de parler d'échec au sens d'exclusion du milieu littéraire, même si Rimbaud semble avoir en partie recherché cette exclusion ? Cette exclusion, cette marginalité, ce "scandale Rimbaud" peuvent-ils être rassemblés sous la dénomination d'échec alors que nous en connaissons la mythification et que nous savons dès lors que cette marginalité a joué un rôle dans la reconnaissance contemporaine du poète ?

Les questions sont encore les mêmes dans l'autre sens : peut-on considérer que Rimbaud a réussi, puisque l'histoire littéraire a retenu son nom et ses œuvres dont elle a érigé quelques phrases en véritables principes, allant parfois jusqu'à en faire des manifestes à part entière, transformant l'auteur en un courant à lui seul, lui prêtant nombre de qualités, d'innovations et

¹⁷ BORER, A. (1991). *Rimbaud : L'Heure de la fuite*. Paris : Gallimard.

¹⁸ Cf. SZTULMAN, H. (2017). *Rimbaud, l'impossible amour*. Toulouse : Éditions Rue des Gestes.

d'inouïs génies possiblement démesurés ? En outre, est-ce que cela aurait été vécu comme une réussite ou comme un échec par Rimbaud ? Faut-il justement chercher à qualifier son parcours d'échec ou de réussite en fonction de ce que lui-même en attendait, ou uniquement en fonction de la façon dont il a été traité par ses contemporains et ses successeurs ? Quoiqu'en disent les apparences, les deux cas de figure se basent sur des interprétations, soit historiques : pourquoi Rimbaud a-t-il d'abord été exclu par ses pairs, et finalement reconnu en termes de véritable génie ? ; soit textuelles : Rimbaud avait un but : lequel ?

MÉTHODOLOGIE

Étant donné que l'orientation de lecture des oeuvres définira déjà les contours de l'analyse à venir, il est nécessaire de préciser les positions méthodologiques adoptées par le mémoire.

I. Enjeux de la problématique

Pour comprendre en quoi relèverait l'échec chez Rimbaud, il faut relire ses textes : d'abord les lettres du voyant pour comprendre ce qu'il cherchait, ensuite *Une saison en enfer* pour comprendre ce qu'il a trouvé.

L'étude permettra d'interroger la notion d'échec de plusieurs manières : d'abord en la précisant, dans le cas de Rimbaud, dans la voyance ; ensuite en recherchant, dans le texte de la *Saison*, les signes, l'aveu d'un tel échec. En ce sens, pour répondre aux questions énoncées dans l'introduction, il faut préciser que le mémoire s'intéressera à l'échec selon Rimbaud, c'est-à-dire tel que lui-même a pu l'expérimenter, puisqu'il se base sur un corpus très imprégné de la présence de l'auteur. Si le premier relève de la correspondance et qu'il est donc évident que le "je" de l'énonciation désigne Rimbaud, le second relève bien de la création littéraire, mais ne peut être ignoré dans sa dimension biographique. Même si le recueil ne sera pas analysé dans le but de clarifier la vie de Rimbaud, le travail part du postulat que la *Saison*, dans sa particularité d'être un récit autobiographique poétique, offre au lecteur un témoignage de l'expérience de Rimbaud, et donc de son supposé échec. L'œuvre sera donc analysée dans sa structure et sa construction dans le but de mettre en évidence cet échec, et plus précisément encore l'inévitable nuance qu'il faut apporter à la notion lorsqu'elle est appliquée à Rimbaud.

II. Positions théoriques et traitement du corpus

La présente étude s'attache à remettre en jeu et en question la notion d'échec chez Rimbaud. Pour l'interroger, elle choisit de se faire par une analyse de texte approfondie et réalisée dans une approche esthétique. L'analyse s'efforcera donc de rester aussi proche du texte que possible, cherchant toujours à mettre en évidence la construction de l'échec supposé dans l'écriture rimbaldienne.

Le corpus du mémoire se compose plus précisément des lettres dites du voyant¹ et du recueil d'*Une saison en enfer*. Il sera dans un premier temps question d'extraire des lettres une définition de la voyance selon Rimbaud, afin de mieux comprendre quels étaient ses enjeux et quelle était sa place, d'une part dans l'écriture et d'autre part dans la vie de Rimbaud.

L'étude ne s'intéressera pas en grande mesure à la biographie de Rimbaud, mais il est sans doute utile de rappeler sa position à l'égard de la relation que l'œuvre et la vie entretiennent, et qui se revendique de la sociologie littéraire. Dans le cas de Rimbaud, il semble de plus en plus difficile de ne pas voir en l'œuvre et la vie une unité forte. Même si l'intérêt du mémoire n'est pas d'analyser la vie dans l'œuvre, il est important, lorsqu'il sera question de la voyance, de garder cette unité à l'esprit.

Une fois que la voyance rimbaldienne aura bénéficié d'un éclaircissement requis pour la suite de l'étude, celle-ci pourra se consacrer véritablement au texte d'*Une saison en enfer*. Il sera alors question de voir comment l'échec de la voyance peut être supposé dans et à partir de l'écriture de la *Saison*. Le recueil sera analysé dans sa globalité du recueil, même si l'analyse s'attardera surtout sur deux de ses sections : d'abord « Nuit de l'enfer » et, finalement, « Adieu ». Le choix de cet approfondissement s'explique uniquement par le fait que ces deux sections constituent, selon l'hypothèse du travail, des moments charnières dans l'interprétation textuelle.

Dans son ensemble, l'approche favorisée par le mémoire suppose une unité, un fil rouge dans l'œuvre rimbaldienne, sans quoi elle ne pourrait pas se faire de manière linéaire, allant des lettres du voyant à *Une saison en enfer*. Les deux textes seront en effet mis en évidence comme se faisant écho ou se répondant même presque explicitement. L'œuvre rimbaldienne ne sera donc pas considérée comme fragmentée, mais avant tout comme un ensemble.

III. Des lettres du voyant à *Une saison en enfer*

Les lettres du voyant sont prises comme point de départ textuel de l'entreprise de voyance rimbaldienne. Elles seront contextualisées et analysées dans le premier chapitre du travail, afin d'éclaircir le sens de la notion même de voyance chez Rimbaud.

¹ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). (2015). 13 mai 1871, Charleville. À Georges Izambard. In *Je ne suis pas venu ici pour être heureux*. « Correspondance choisie et présentée par Jean-Luc Steinmetz ». Paris : Gallimard, pp. 61-63 ; RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). (2015). 15 mai 1871, Charleville. À Paul Demeny. In *Je ne suis pas venu ici pour être heureux*. « Correspondance choisie et présentée par Jean-Luc Steinmetz ». Paris : Gallimard, pp. 63-75.

Cette première étape est nécessaire à l'élaboration du second chapitre qui se consacrera pour sa part au recueil d'*Une saison en enfer*. Ce dernier sera considéré comme un retour de l'auteur sur sa propre entreprise de voyance.

La trajectoire choisie, allant des lettres au recueil, suit dès lors celle de la voyance rimbaldienne, allant de sa théorisation jusqu'à sa remise en question dans la *Saison*. Cette remise en question est métaphorisée par un séjour en enfer du "je" narrateur de la *Saison*, identifié comme étant Rimbaud. Le recueil offre également, si pas une résolution, une conclusion à la problématique de l'échec sur laquelle il sera bien évidemment important de s'attarder plus longuement.

C'est la dernière section du recueil, « Adieu », qui sera au centre du troisième chapitre du travail. Ce chapitre constituera d'ores et déjà un retour réflexif sur les deux précédents, ou plutôt sur ce que l'analyse – d'abord des lettres et ensuite du recueil – aura permis de supposer et de conclure.

L'analyse en tant que telle se fera au plus proche des textes. Les deux premiers chapitres tenteront de se répondre en ce sens que l'analyse de la *Saison* fera écho à celle des lettres, afin de mettre évidence ce qui les rapproche et ce qui les distingue et de comprendre ce qui a changé pour Rimbaud.

LA VOYANCE RIMBALDIENNE

LA VOYANCE, POÏÉTIQUE DE L'ÊTRE

I. Être voyant ?

Avant Rimbaud déjà, être voyant signifiait quelque chose en littérature : comme le souligne Jean-Luc Steinmetz dans son édition de la correspondance rimbalienne¹, le terme apparaît en 1833 sous la plume de Balzac, en 1853 sous celle de Victor Hugo, en 1869 chez Leconte de Lisle et en 1868 chez Théophile Gautier.

Balzac l'emploie plus précisément dans l'une des « Études philosophiques » de sa *Comédie humaine*² où Madame de Staël, en effet, qualifie Louis Lambert, jeune garçon à l'intelligence visiblement remarquable, de voyant. Il semble d'ailleurs intéressant, même si anecdotique, de citer Flaubert au sujet de ce personnage balzacien : « C'est l'histoire d'un homme qui devient fou à force de penser aux choses intangibles. »³ La voyance serait dès lors associée à une certaine forme d'intelligence, celle qui s'intéresse à l'abstrait, au conceptuel. Dans le poème « Kaïn »⁴ de Leconte de Lisle ainsi que dans celui de Victor Hugo intitulé « Stella »⁵, – bien que celui-ci l'évoque plus qu'il ne le cite –, le “voyant” est celui qui se trouve frappé d'une sorte de vision divine, révélatrice. Le terme prend alors un sens plus prophétique ; d'ailleurs, il est utilisé comme synonyme de “prophète” dans les Écritures elles-mêmes. La sphère artistique le réemployant semble lui permettre une extension sémantique, puisqu'il peut dès lors désigner le “sixième sens” de l'artiste, dont le talent résiderait justement dans cette capacité à voir la “vérité”. C'est également ce que semble dire Théophile Gautier lorsqu'il rédige la préface des *Œuvres complètes*⁶ de Baudelaire : « [...] c'est-à-dire qu'il [Baudelaire] sait découvrir par une intuition secrète des rapports invisibles à d'autres et rapprocher ainsi, par des analogies inattendues que seul le voyant peut saisir, les objets les plus éloignés et les plus opposés en apparence. Tout vrai poète [sic] est doué de cette qualité plus ou moins développée, qui est l'essence même de son art. »⁷

¹ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). (2015). *Je ne suis pas venu ici pour être heureux*. « Correspondance choisie et présentée par Jean-Luc Steinmetz ». Paris : Gallimard.

² BALZAC, H. (de). (1842-1848). *La Comédie humaine* (I-VII). Paris : Furne.

³ Bibliothèque nationale de France (BnF). (s.d.). *Louis Lambert* (H. de Balzac). « Œuvres illustrées ». En ligne sur le site Web de la BnF.

⁴ LECONTE DE LISLE. (1869). Kaïn. *Le Parnasse contemporain*, II, 1-21.

⁵ HUGO, V. (1853). Stella. In *Les Châtiments*. Paris : Henri Samuel et Cie.

⁶ BAUDELAIRE, C. (1868). *Œuvres complètes* (I-VII). Paris : Michel-Lévy.

⁷ GAUTIER, T. (1868). Préface. In Baudelaire, C., *Œuvres complètes* (I). Paris : Michel-Lévy.

Dans tous les cas, la voyance relève d'une vision particulière, plus complète, plus lucide que toute autre, et qui serait dès lors celle de la "vérité". Elle constitue « l'essence même »⁸ de l'art, elle lui est nécessaire et, plus que cela, elle en est même la cause, le moteur, le sein, comme si l'art était une réponse au besoin, au devoir peut-être, de dire cette vérité. L'art en tant que création peut être considéré comme étant ce qui témoigne de la voyance ; la création littéraire, plus précisément, peut dès lors se rapprocher d'une tentative de traduction de la voyance.

⁸ GAUTIER, T. *Op. cit.*

II. La voyance rimbaldienne

Si la terminologie n'est pas nouvelle⁹, Rimbaud demeure toutefois le premier à définir sinon à théoriser la voyance, développant et précisant personnellement le champ sémantique du terme qu'il finit d'extraire du domaine divin et religieux pour, semble-t-il, l'intégrer pleinement non pas au domaine poétique – auquel il ne se limite pas – mais à celui même de l'existence, à l'être.

La voyance rimbaldienne, devenue très célèbre essentiellement à travers la formule : « Je est un autre »¹⁰, constitue, en regard de la poésie, une condition nécessaire et même la première condition qui puisse être puisque, selon Rimbaud, il n'existe pas d'autre façon d'être poète (« Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. »¹¹). C'est d'ailleurs aussi ce que disait Gautier : « Tout vrai poète [*sic*] est doué de cette qualité [...] »¹². En outre, puisque seul le voyant peut être un vrai poète, ce que Rimbaud signale aussi par là c'est qu'être poète ne consiste pas seulement à écrire de la poésie, mais d'abord et avant tout à être... mais être quoi ?

Rimbaud veut « se faire *voyant* », ce qui consiste en une opération touchant à l'être directement, et à l'écriture seulement par ricochet. C'est pourquoi il est plus juste de considérer la voyance rimbaldienne en tant que poïétique, et plus précisément en tant que poïétique de l'être. Il s'agirait uniquement d'une poétique si elle ne définissait qu'un travail d'écriture, mais ce qu'elle définit en réalité est une expérience d'être, à soi et au monde, une expérience qui entraîne et nécessite l'écriture poétique et que l'écriture poétique, au fil du temps, peut évidemment modifier, orienter et faire évoluer, mais sans jamais en être l'origine, le fondement.

La voyance s'exprime dans et par la poésie rimbaldienne, l'engendrant par la même occasion, mais elle s'expérimente avant tout en dehors de la création littéraire, qui vient après-coup. La voyance est une façon d'être dont l'écriture témoigne, que la poésie traduit. Elle s'écrit, mais avant elle doit se vivre, s'expérimenter au quotidien, ailleurs, partout. En ce sens, la poésie ne serait qu'une trace de la voyance, – ce qui, au passage, souligne bel et bien le lien intrinsèque

⁹ Cf. EIGELDINGER, M. (1975). *La voyance avant Rimbaud*. Genève-Paris : Librairie Droz-Librairie Minard.

¹⁰ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 62 (Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard).

¹¹ *Id.*, p. 68 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

¹² GAUTIER, T. *Op. cit.*

qui unit l'œuvre et la vie de Rimbaud : la voyance est une façon de vivre, l'écriture rimbalienne une trace de cette vie, à la fois un témoignage et une partie d'elle.

En tant que poétique, la voyance rimbalienne peut être définie par la mise en évidence de certains critères, établis sur la base de l'analyse des deux lettres du voyant.

II.1. Dans les lettres

Il est nécessaire de préciser que l'analyse des deux lettres du voyant ne figure ici que dans une version partielle, choisie pour sa pertinence en regard de la problématique. Par exemple, les poèmes insérés dans les lettres, souvent pour exemplifier le propos "théorique", ne seront pas analysés ici, sous peine de réduire trop strictement leur champ d'interprétation propre en tant que créations poétiques ; cela ne signifie pas pour autant qu'ils n'y sont pour rien dans l'essai définitoire de la voyance par Rimbaud. Au contraire, Rimbaud « [confierait] une bonne partie de ce qu'il voudrait dire non pas au discours théorique mais aux poèmes-exemples intercalés. »¹³ Appréhender la voyance rimbalienne nécessite ainsi l'analyse et la compréhension des deux lettres complètes : la présente étude n'offre pas, et ne prétend pas à cette exhaustivité.

II.1.1. Voir en soi

Si le terme perd peut-être en force sémantique, il est utile de rappeler qu'étymologiquement parlant, l'"introspection" signifie littéralement "regarder à l'intérieur". La connaissance de soi dont parle Rimbaud dans sa lettre à Demeny en tant que première étape nécessaire à la voyance (« La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. »¹⁴) consiste précisément en ce regard tourné vers l'intérieur : la voyance consiste à voir, et il faut d'abord voir en soi avant de voir le monde. Pour le dire autrement, et peut-être plus pertinemment, il faut voir en soi pour pouvoir voir le monde.

Rimbaud explique ce regard jeté vers le dedans : "chercher" et "inspecter" sont bien des verbes d'action requérant souvent la vue. Il s'agit ensuite de "tenter" son âme, de l'apprendre, c'est-à-dire de l'appivoiser, de la découvrir jusqu'à la connaître entièrement.

¹³ REBOUL, Y. (2015). Mérit le voyant. In Bivort, O., *Rimbaud poéticien* (pp. 73-90). Paris : Classiques Garnier.

¹⁴ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 67 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

Toutefois, le travail ne se termine pas là : « Dès qu'il la sait, il doit la cultiver »¹⁵ et même la « faire [...] monstrueuse »¹⁶ à l'image d'« un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage. »¹⁷ Il s'agit donc de rendre visible ce qui ne l'est pas, de “faire pousser” et éclore son âme, sans craindre même ce qu'elle peut avoir de plus repoussant, de plus monstrueux.

Pour désigner ce qui serait sans doute l'inconscient (in-conscient : caché à la conscience) aujourd'hui, Rimbaud parle d'« inconnu » (« Il s'agit d'arriver à l'inconnu [...] »¹⁸) et d'« autre » (« Je est un autre. »¹⁹). Comme il appartient à la définition même du terme de l'être (in-connu : caché à la connaissance), l'inconnu est caché, ce qui explique pourquoi il est d'abord à chercher et puis à inspecter avant d'être “tenté” comme en dehors de sa cachette.

Ainsi, se pencher sur son âme, travailler à se rendre voyant (« [...] et je travaille à me rendre *Voyant* [...] »²⁰), c'est d'abord chercher cet autre en soi, retrouver et “apprendre” son propre inconnu. Sans prendre connaissance de cet autre psychique, au fondement de tout être, commun à toutes les âmes (inhérent à « l'âme universelle »²¹), il est impossible de voir, d'atteindre et d'appréhender le monde entièrement, avec son autre également caché à la conscience ou, pour le dire autrement, à la vue “classique”. Il devient même impossible de prétendre se connaître soi-même car, si cet autre en soi n'est pas pris en compte, seule une « signification fausse » du « moi » pourra être trouvée : « Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du moi que la signification fausse, nous n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes qui, depuis un temps infini, ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en clamant les auteurs ! »²²

Rimbaud s'en prend au subjectivisme – à la « poésie subjective »²³ – des « premiers romantiques »²⁴ qui ne sont alors que « vieux imbéciles ». La « poésie subjective » suppose une intelligence « borgnesse », qui ne voit qu'à moitié, car elle se contente de l'individu et,

¹⁵ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 67 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 62 (Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard).

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 71 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

²² *Id.*, p. 67 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

²³ *Id.*, p. 61 (Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard).

²⁴ *Id.*, p. 71 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

plus encore, d'une compréhension et d'une « signification » incomplète du « moi », alors que Rimbaud cherche à atteindre « l'âme universelle ».

C'est donc aussi en opposition à ces non-voyants, à ces borgnes, que le terme de “voyant”, chez Rimbaud, trouve son sens.

II.1.1.1. Le violon et l'archet

Dans la lettre à Georges Izambard, Rimbaud dit pour la première fois que « Je est un autre. »²⁵ Même si elle fut très souvent sortie de son contexte depuis, la formule est, dans la lettre, approfondie par ce qui la suit directement : « Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait ! »²⁶

La métaphore du « bois qui se trouve violon » trouve un écho dans la seconde lettre, celle destinée à Paul Demeny : Rimbaud répète que « Je est un autre »²⁷ et explique aussitôt que « Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. »²⁸ Le cuivre devenant clairon, le bois devenant violon : les deux images servent la même conclusion, à savoir que s'il s'est « reconnu poète »²⁹, « Ce n'est pas du tout [sa] faute »³⁰.

Dans les deux cas, il est aussi important de remarquer qu'il s'agit d'instruments de musique. Le matériau, cuivre ou bois, devient ce qui permet la musique, comme Rimbaud devient poète voyant. La métaphore musicale suit son cours dans la lettre à Demeny : « Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. »³¹ Plus tard dans la lettre, Rimbaud signale encore qu'il a « l'archet en main »³² tandis qu'il « intercale un second psaume, *hors du texte* »³³.

La musique, pour Rimbaud poète, est la pensée, mais la pensée doit être « chantée *et comprise* », sinon elle n'est véritablement que chanson (« Les romantiques, qui prouvent si bien que la chanson est si peu souvent l'œuvre, c'est-à-dire la pensée chantée *et comprise* du

²⁵ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 62 (Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard).

²⁶ *Ibid.*

²⁷ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 67 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

²⁸ *Ibid.*

²⁹ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 62 (Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard).

³⁰ *Ibid.*

³¹ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 67 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

³² *Id.*, p. 68 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

³³ *Ibid.*

chanteur [...] »³⁴). Les termes mis en évidence par Rimbaud lui-même (« *et comprise* ») soulignent une fois de plus l'importance de "fouiller" en soi. En outre, « [lancer] un coup d'archet » revient très clairement à agir sur la pensée-symphonie, qui surgit alors « d'un bond sur la scène » ou bien qui « fait son remuement dans les profondeurs ». Dans l'un ou l'autre cas, il est à nouveau question d'extraire ce qu'il y a au fond de soi, de le faire sortir.

L'image, cependant, soutient également l'idée selon laquelle personne ne peut être tout à fait l'auteur de sa pensée, comme de sa musique : la musique est provoquée par le musicien, mais celui-ci se doit aussi d'observer la façon dont elle se montre à lui, dans une certaine forme d'indépendance, finalement, et travailler en fonction d'elle et de ses expressions propres.

En ce sens, il semblerait bien que la voyance se base sur une forme de dialectique : s'il faut s'inspecter et se travailler, il faut aussi être prêt à découvrir, à voir ce qu'il en ressortira, à l'assimiler ensuite tout en étant conscient de n'en être pas entièrement l'auteur, et de pouvoir ainsi être influencé par cette découverte. Il faut, en d'autres termes, être prêt à travailler autant qu'à être travaillé, parce que la voyance est fondamentalement et simultanément les deux actions à la fois.

II.1.2. Être « Poète »

Le sens prêté par Rimbaud au terme de "poète" est différent de la stricte définition de "faiseur de poésie". La poésie elle-même n'est, pour Rimbaud, pas que poème, et plus encore que l'« art d'évoquer et de suggérer les sensations, les impressions, les émotions les plus vives par l'union intense des sons, des rythmes, des harmonies, en particulier par les vers. »³⁵

Rimbaud recherche plus : il ne veut ni évoquer ni suggérer, il veut voir et dire, « littéralement et dans tous les sens »³⁶. Il veut tout objectiver, rendre les émotions et les sensations universelles, faire « de l'âme pour l'âme »³⁷. Selon lui, pour en être capable, la poésie doit nécessairement innover (« J'ai résolu de vous donner une heure de littérature nouvelle [...] »³⁸). Dans sa lettre à Paul Demeny, il consacre un long moment à la critique de la littérature passée : pour lui, nombre d'écrivains – à quelques rares exceptions – sont en

³⁴ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, pp. 66-67 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

³⁵ Larousse. (s.d.). *Poésie*. En ligne <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/po%C3%A9sie/61960?q=po%C3%A9sie#61261>

³⁶ RIMBAUD, I. (2009). *Rimbaud mourant* (rééd.). Paris : Éditions Manucius, p. 115.

³⁷ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 71 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

³⁸ *Id.*, p. 64 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

réalité des imposteurs, car ils « se proclament auteurs »³⁹ ou « s'attribuent leur progrès intellectuel »⁴⁰ alors que « Je est un autre »⁴¹, et qu'on ne fait qu'« [assister] à l'éclosion de [sa] pensée »⁴². « Des fonctionnaires, des écrivains : auteur, créateur, poète, cet homme n'a jamais existé ! »⁴³ Rimbaud associe donc le poète au créateur et à l'auteur, qui tous doivent être un seul homme.

Tout cela prouve bien que l'entreprise rimbalienne n'est pas uniquement d'ordre poétique : elle est bien plus vaste. Être poète c'est être voyant, autrement dit être avant tout, pleinement, consciemment. Il est à ce sujet important de faire remarquer que le terme se voit, une seule fois dans les deux lettres, doté d'une majuscule semblant témoigner du statut conceptuel que Rimbaud lui confère alors : « Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. »⁴⁴ Autrement dit, le «vrai poète» est nécessairement voyant – et inversement : le terme, dès lors désignant davantage que l'activité d'écriture versifiée, intègre un sens visionnaire qui dépasse sa définition artistique et fonctionnelle.

Ainsi, être « Poète » – être voyant – nécessite à la fois un travail et une sorte de vocation : il faut « être né poète »⁴⁵ mais il faut aussi (se) travailler (« [...] et je travaille à me rendre *Voyant* »⁴⁶), autrement dit prendre conscience de tout ce qui constitue l'identité, prendre conscience même – et surtout – de l'inconscient en tant que « développement naturel »⁴⁷ qui s'accomplit « en tout cerveau »⁴⁸, pour non pas s'en proclamer l'auteur mais s'apprendre, se cultiver (« La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver [...] »⁴⁹). En d'autres termes, il faut rendre conscient l'inconscient, voir et faire voir ce qui ne se voit pas : « Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage. »⁵⁰

³⁹ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 67 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 62 (Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard).

⁴² *Id.*, p. 67 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 68 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁴⁵ *Id.*, p. 62 (Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard).

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 67 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

Ainsi, quand Rimbaud, dans un premier temps, s'est contenté de qualifier ces « *égoïstes* »⁵¹ qui « se proclament auteurs » d'« inconscients » (« [...] et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait ! »⁵²), il semble plus intéressant de considérer le terme en son sens littéral : puisque la voyance recherche et doit permettre la pleine conscience, les non-voyants demeurent des non-conscients.

II.1.2.1. L'inévitable souffrance, entre travail et folie

Découvrir ce qui est caché, voir et faire voir ce qui n'est pas visible, c'est toujours opposer à l'ignorance la lucidité. La lucidité, semble-t-il, constitue l'aspect primordial de la voyance rimbaldienne : il s'agit d'être lucide vis-à-vis de soi, d'accepter le monstrueux en soi (« — Mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse : [...] »⁵³) et même de le cultiver, d'être prêt à voir la « vérité » et à, pour ce faire, dérégler les sens (« Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens* »⁵⁴, « Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens* »⁵⁵), se dérégler, se travailler, se décortiquer, s'expérimenter, le tout sans craindre les énormes souffrances (« Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, [...] »⁵⁶).

La voyance relève donc d'un effort, d'une attitude analytique et expérimentale tournée vers soi-même, mais elle implique surtout une souffrance (« Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, [...] »⁵⁷) et même un danger, un risque de fin tragique : « Il arrive à l'*inconnu*, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables [...] »⁵⁸, celui, vraisemblablement, de se perdre, de ne pas supporter ce qu'il aura vu dans ses « visions ».

Dans ces mots, Rimbaud se montre déjà lucide : il prévoit les souffrances qui l'attendent mais signale d'ores et déjà que ce ne sont pas elles qui comptent. Même si le poète finit « affolé, [...] par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! » Il faut donc prendre ce risque car

⁵¹ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 67 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁵² *Id.*, p. 62 (Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard).

⁵³ *Id.*, p. 67 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁵⁴ *Id.*, p. 62 (Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard).

⁵⁵ *Id.*, p. 68 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁵⁶ *Id.*, p. 62 (Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard).

⁵⁷ *Id.*, p. 68 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁵⁸ *Ibid.*

l'objectif primordial est seulement de voir. Reste à comprendre pourquoi la voyance implique forcément cette souffrance, cette « ineffable torture ».

Rimbaud semble considérer que « l'*inconnu* » qu'il cherche à atteindre est fait de monstruosité (« — Mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse [...] »), mais que signifie vraiment ce devoir de se « faire l'âme monstrueuse » ? L'image de l'homme « s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage »⁵⁹ est elle-même très évocatrice : le travail du voyant serait ainsi de mettre à jour les « verrues de l'âme » que sont « [toutes] les formes d'amour, de souffrance, de folie »⁶⁰, « tous [ces] poisons »⁶¹ qu'il « cherche lui-même »⁶² et « épuise en lui [...], pour n'en garder que les quintessences. »⁶³ Comme l'explique très bien Gustave Schaeffer dans son analyse des lettres du voyant, « Dérèglement - souffrance - folie – poison : le vocabulaire s'oriente visiblement vers l'excès (et le mot amour prend lui aussi une coloration nocturne) propre à faire sortir l'individu des normes, pour lui donner accès à l'univers secret des visions. Le prix à payer est la maladie, la folie, la mort — spirituelle ou physique »⁶⁴.

Il est important de noter – même si cela peut sembler évident – que ce que Rimbaud qualifie de « poisons » relève d'états ou d'émotions présentes en soi (« Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie »). L'énumération pourrait même être interprétée comme étant graduelle : dès lors, il ne serait question que de l'amour – au sens large du terme – qui lui-même engendrerait la souffrance, et finalement la folie à force d'être souffrances. Dans un cas comme dans l'autre, il est question d'émotion éprouvée par le « moi » de manière négative – puisqu'elle est comparée au « poison ». Le « Poète » devant cultiver son âme » doit donc, en d'autres termes, faire face à ce qui empoisonne son être – même si cela provoque des « souffrances [qui] seront énormes » –, « [arriver] à l'*inconnu* » correspondant aux raisons et origines cachées de ces « poisons » et creuser encore, pour les comprendre, jusqu'à en atteindre le noyau, la « quintessence » même.

⁵⁹ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 67 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁶⁰ *Id.*, p. 68 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ RIMBAUD, A., SCHAEFFER, G. (Ed.). (1975). *Lettres du voyant : 13 et 15 mai 1871. Précédées de : La voyance avant Rimbaud de Marc Eigeldinger*. Paris : Librairie Droz, pp. 164-165.

C'est lorsqu'il aura pu atteindre l'essence même de ses « poisons », connaître l'in-connu, que le voyant pourra le(s) reconnaître aussi chez les autres, dans toute chose du monde. Ainsi, il aura extrait l'universel – les « quintessences » – du singulier – « sa propre connaissance »⁶⁵.

La souffrance vraisemblablement inhérente à la voyance relèverait directement de la nature « monstrueuse » (« [...] faire l'âme monstrueuse [...] ») et « inouïe » (« Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables [...] ») des « visions », qui feraient précisément voir l'essence même de toute chose, à commencer par soi. Cette souffrance est telle qu'il est question d'« ineffable torture » nécessitant « toute la force surhumaine » et faisant finalement du poète « le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant ! », à la fois sa propre victime (« malade ») et son propre bourreau (« criminel »), touché par la pleine connaissance (« suprême Savant ») qui aussitôt le condamne (« maudit »).

II.1.3. Omniscience du « suprême Savant »

L'omniscience recherchée par Rimbaud par le biais de la voyance en est sans aucun doute la caractéristique la plus évidente. Bien qu'elle n'est jamais présentée en ces termes, elle est présente dans chacun des autres aspects définitoires que donne Rimbaud à sa poésie : l'universalité (« Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant. Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle [...] »⁶⁶), l'objectivité (« Au fond, vous [Georges Izambard] ne voyez en votre principe que poésie subjective : votre obstination à regagner le râtelier universitaire, — pardon ! — le prouve ! Mais vous finirez toujours comme un satisfait qui n'a rien fait, n'ayant rien voulu faire. Sans compter que votre poésie subjective sera toujours horriblement fadasse. Un jour, j'espère, — bien d'autres espèrent la même chose, — je verrai dans votre principe la poésie objective, je la verrai plus sincèrement que vous ne le feriez ! »⁶⁷), la connaissance pleine et entière (« La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière [...] »⁶⁸).

Le poète voyant est omniscient : si sa « première étude » doit être « sa propre connaissance », elle doit lui permettre, comme cela a déjà été dit, d'atteindre les « quintessences »⁶⁹ —

⁶⁵ RIMBAUD, A., SCHAEFFER, G. (Ed.). *Op. cit.*, pp. 164-165.

⁶⁶ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 71 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁶⁷ *Id.*, p. 61 (Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard).

⁶⁸ *Id.*, p. 67 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁶⁹ *Id.*, p. 68 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

autrement dit l'essence, le caractère universel – de « Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie »⁷⁰ qui opèrent en lui, et qu'il doit donc "dé-subjectiver". Puisqu'il est « chargé de l'humanité, des *animaux* même »⁷¹, sa poésie en tant qu'écriture, témoignage et terrain d'expérimentation parmi d'autres de la voyance, doit être objective, sans quoi elle ne peut tendre à l'universel, permettre une « communication entre les âmes »⁷², tout résumer. Elle doit aussi être en dehors du temps, ne pas « reprendre l'esprit des choses mortes »⁷³ mais au contraire être « en avant »⁷⁴, déjà dans un temps futur, au-delà, finalement, de la temporalité classique à l'intérieur de laquelle elle semble pouvoir voyager.

L'écriture de Rimbaud fait par ailleurs preuve d'une « impressionnante objectivité du subjectif »⁷⁵. La sœur de Rimbaud elle-même, contre toute attente, l'exprimait très bien dans son témoignage fraternel : « La subjectivité [...] est à ce point extraordinaire qu'elle absorbe les objets, se les assimile jusqu'à n'être plus qu'un avec eux, et réciproquement. Si l'on n'a jamais pu dire d'un poète qu'il portait en soi l'univers, c'est bien d'Arthur Rimbaud. »⁷⁶ S'il est, dans ces lignes, question des *Illuminations*, il semble toutefois que le propos puisse déjà s'appliquer à la *Saison*, et plus largement à l'entreprise de voyance de Rimbaud.

Une telle absorption des choses dans le subjectif correspond à une assimilation profonde des réalités dans le sujet. Cette assimilation serait si profonde qu'elle finirait par permettre, un peu paradoxalement, un retour à l'objectif. L'objectivité n'est en réalité faite que d'une subjectivité arrachée de son sujet concret, incarné, autrement dit d'une subjectivité devenue conceptuelle, car essence même du sujet. Si Rimbaud parvient, dans son écriture, à assimiler aussi profondément les choses du réel, il les rend à nouveau objectives puisqu'elles toucheraient en lui ce qui relève de « l'âme universelle ».

Si l'objectivité est ainsi atteinte, elle l'est donc par l'intérieur, par une forme de travail réalisé en soi.

⁷⁰ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 68 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁷¹ *Id.*, p. 70 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁷² BERTOLINO, N. (2004). *Rimbaud ou la poésie objective*. Paris : L'Harmattan.

⁷³ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 73 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁷⁴ *Id.*, p. 71 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁷⁵ GILLIBERT, J. (2005). Arthur Rimbaud : fallait-il un adolescent ? In M. Corcos (dir.), *L'adolescence entre les pages*. Paris : Éditions In Press, pp. 151-184. Notons que le mémoire n'emprunte rien d'autre à l'auteur que cette formulation.

⁷⁶ RIMBAUD, I. (2009). *Op. cit.*, p. 115.

II.1.3.1. « un vrai Dieu »

Le principe de voyance relève initialement d'un mysticisme religieux, d'un "don divin". L'omniscience souhaitée et permise par la voyance rimbalienne constitue elle-même un des traits majeurs usuellement prêtés aux entités divines, et notamment au dieu chrétien.

Il est de notoriété acquise que Rimbaud entretenait avec la religion catholique des rapports étroits, ambivalents, complexes et sans doute omniprésents dans son œuvre. Ces rapports n'étant pas l'objet de la présente étude, il ne semble pas nécessaire de s'y attarder longuement. Toutefois, il est utile de remarquer le parallèle existant entre la voyance de Rimbaud et une certaine forme de religion. Si Rimbaud se refusait, s'opposait au catholicisme, il se voulait voyant. Ces deux réalités sont à placer sur le même plan sémantique : dans l'un comme dans l'autre cas, il s'agit d'une croyance, d'une façon de voir et d'être.

Le voyant par excellence, selon Rimbaud, n'est autre que Baudelaire : c'est lui qu'il désigne comme étant le « roi des poètes, *un vrai Dieu* »⁷⁷. L'analogisme peut sembler osé mais pas superflu : le "roi des chrétiens", c'est Dieu. Le terme même est repris par Rimbaud, qui plus est gardé avec la majuscule. Il peut donc être supposé que Rimbaud opère ici, délibérément ou non, un glissement spirituel du catholicisme – qui est, par la force des choses, sa religion, sa croyance initiale, originaire – vers la voyance – qui constitue dès lors la nouvelle voie religieuse qu'il se choisit.

Les ambitions de la voyance sont d'ordre divin en ce sens que le voyant, – chez Rimbaud du moins –, cherche à devenir l'équivalent d'un dieu chrétien, c'est-à-dire une entité qui est, par essence, capable de création et d'omniscience. Plus que cela même, peut-être, plus qu'un dieu, il cherche à devenir un titan – l'ancêtre même des dieux – puisque, ailleurs dans sa lettre, Rimbaud désigne le poète comme étant « vraiment voleur de feu. »⁷⁸. L'image rappelle bien sûr la mythologie grecque qui raconte comment Prométhée vola le feu aux dieux pour le donner aux hommes. Il existe de nombreuses versions et interprétations du mythe, mais toutes ou presque s'accordent à dire que le feu est la métaphore, le symbole de la connaissance. Rimbaud la reprend à son compte comme une nouvelle image du poète qui doit donc, métaphoriquement, dérober la connaissance divine.

⁷⁷ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 73 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁷⁸ *Id.*, p. 70 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

Le voyant est à la fois celui qui croit et celui qui est et veut être ; la voyance incarne à la fois une religion et sa propre divinité, son propre dieu. C'est pourquoi elle n'est pas fondamentalement divine : elle provient de l'humain, prend forme et s'expérimente sous l'impulsion humaine. Rimbaud « travaille à [se] rendre *Voyant* »⁷⁹, il n'a pas été touché par une quelconque divinité qui lui aurait insufflé cette nouvelle vision. Le fait même de n'être pas responsable de « l'éclosion de [sa] pensée » (« Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : [...] »⁸⁰) ne signifie pas, chez Rimbaud, qu'elle vient du dehors et du divin comme c'est par exemple le cas dans le poème « *Stella* »⁸¹ de Victor Hugo (« [...] *Stella* donne à peu près la mesure de la *vue* de Hugo. Trop de Belmontet et de Lamennais, de Jéhovahs et de colonnes, vieilles énormités crevées. »⁸²). Ce n'est pas un dieu qui envoie un message, une vision, faisant du sujet son messenger, son prophète ; pour Rimbaud, c'est simplement un autre en soi, un inconnu à l'intérieur. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il faut se travailler, s'inspecter : Rimbaud n'est pas frappé par la vision, il la recherche en lui. Au lieu d'être dans l'attente d'une intervention extérieure, ou encore dans une sorte de contemplation (dont il se moquera d'ailleurs dans une lettre postérieure destinée à son ami Ernest Delahaye⁸³), Rimbaud se trouve dans l'action.

Bien qu'il veuille faire « de l'âme pour l'âme »⁸⁴, et que cela n'a en soi rien de matériel, Rimbaud parle de « progrès » (« Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle : il donnerait plus — que la formule de sa pensée, que la notation de sa marche au Progrès. Énormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment un *multiplicateur de progrès* ! »⁸⁵) et de techniques (le « long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens* »⁸⁶ [nous soulignons]).

En ce sens, le concept de voyance a perdu son mysticisme original pour gagner, chez Rimbaud, en matérialité, au moins parce qu'elle ne nécessite l'intervention d'aucune force divine, parce qu'elle remplace cette attente par un « travail ». Le poète voyant travaille ses visions et devient lui-même, par certaines caractéristiques acquises comme l'omniscience, une « force divine ».

⁷⁹ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 62 (Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard).

⁸⁰ *Id.*, p. 67 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁸¹ HUGO, V. (1853). *Op. cit.*

⁸² RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 72 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁸³ « Je n'ai rien de plus à te dire, la contemplotate de la Nature m'absorculant tout entier. » RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 106 (Lettre de mai 1873 à Ernest Delahaye).

⁸⁴ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 71 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 68 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

II.1.4. « Trouver une langue »

Après avoir parlé du Rimbaud divin et du Rimbaud psychologue, il est ici question d'un Rimbaud linguiste, – puisque la voyance recouvre simultanément tous ces aspects anthropologiques.

L'idée d'une langue nouvelle, « en avant »⁸⁷, est fondamentale à la voyance et donc à l'écriture rimbaldiennes. Dans sa lettre à Paul Demeny, Rimbaud signale explicitement que, pour témoigner des visions du poète voyant, de ce qu'il « rapporte *de là-bas* »⁸⁸, de l'inconscient⁸⁹, ou plus largement de la pensée, il est nécessaire de « Trouver une langue »⁹⁰ qui « sera de l'âme pour l'âme »⁹¹, une langue universelle (« [...], le temps d'un langage universel viendra ! »⁹²), à la fois en ce sens qu'il faut qu'elle puisse atteindre n'importe quelle âme sur Terre, mais aussi qu'elle englobe absolument toutes les connaissances, quelle que soit leur nature.

Puisque le voyant doit « faire sentir, palper, écouter ses inventions »⁹³ et cela tout à la fois, il nécessite un langage qui soit au-delà des cinq sens, qui puisse les réunir, tout résumer (« Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, [...] »⁹⁴), mais qui soit aussi au-delà des significations (les “sens”, mais des mots cette fois) “classiques”, linéaires, littérales (« [...] si ce qu'il rapporte *de là-bas* a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe. »⁹⁵).

En d'autres termes, la langue elle-même doit pouvoir rendre compte de l'omniscience de la voyance et donc exprimer elle-même l'universalité, en étant elle-même soumise au travail d'assimilation du réel dans le sujet.

II.1.4.1. La « poésie objective »

Pour Rimbaud, il s'agit de « Trouver une langue » qui puisse dépasser toutes les autres et s'adresser ainsi, au-delà ou en deçà – selon le point de vue – d'une énonciation articulée et

⁸⁷ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 71 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ BERTOLINO, N. (2004). *Op. cit.*, p. 185.

⁹⁰ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 71 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 70 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁹⁴ *Id.*, p. 71 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁹⁵ *Id.*, pp. 70-71 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

strictement objective, à « l'âme universelle »⁹⁶ ; autrement dit une langue qui sera « de la pensée accrochant la pensée et tirant »⁹⁷. Il est clair, ici, qu'une telle langue n'est pas objective au sens d'intelligible ou en tant que construction syntaxique, sémantique et grammaticale objectives. Elle devient objective à force d'être si profondément ancrée dans le subjectif : si, d'un point de vue syntaxique, sémantique ou grammatical, les référents, dans l'écriture rimbalienne, peuvent paraître parfois brouillés ou difficiles à atteindre, justement parce qu'ils ne se dégagent pas de l'expérience subjective de l'énonciateur, c'est qu'ils cherchent à être, plus profondément que dans leur syntaxe ou leur sens "linéaire", universels pour le sujet doté d'une âme, et non pas pour le sujet capable de langage articulé. Pour le dire autrement encore, la langue rimbalienne ne recherche pas l'intelligibilité, mais la sensibilité.

Dans ses lettres, Rimbaud semble confiant quant à son entreprise : « — Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ! »⁹⁸

II.1.4.2. Le rôle de l'écriture

Rimbaud écrit : c'est sa façon de parler ou plutôt de voir, puisqu'il s'est « reconnu poète [voyant] »⁹⁹. Il est en quelque sorte question de « voir par le fait d'écrire »¹⁰⁰, mais cela ne signifie pas pour autant que l'écriture est le seul champ d'expérimentation de la voyance. Être poète voyant ne se fait pas d'abord par l'écriture, mais « par le dérèglement de *tous les sens* »¹⁰¹, par « sa propre connaissance, entière », – par une « automutilation spirituelle »¹⁰² : « Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage. »¹⁰³

Tout ce que la voyance pressent, l'écriture doit quant à elle le traduire en mots : « J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges. »¹⁰⁴ Elle dépend donc de la voyance, même si elle peut en retour la remettre en question : si Rimbaud « assiste à l'éclosion de sa pensée »¹⁰⁵, en écrivant, il l'écoute (« [...] je la regarde, je l'écoute [...] »¹⁰⁶),

⁹⁶ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 71 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 62 (Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard).

¹⁰⁰ PIRLOT, G. (2018). *La colère de Rimbaud. Le chagrin d'Arthur*. Paris : Éditions Imago, p. 131.

¹⁰¹ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 62 (Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard).

¹⁰² BERTOLINO, N. *Op. cit.*, p. 6.

¹⁰³ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 67 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

¹⁰⁴ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). (1999). Une saison en enfer. In *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*. Paris : Gallimard, p. 192 (« Délires II. Alchimie du verbe »).

¹⁰⁵ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 67 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

¹⁰⁶ *Ibid.*

mais la provoque et la retravaille également (« [...] je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène »¹⁰⁷).

L'écriture n'est pas la voyance : elle en est à la fois un champ d'expérimentation parmi d'autres, et, pour le lecteur, une trace, un témoignage.

¹⁰⁷ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 67 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

ANALYSE D'*UNE SAISON EN ENFER*

UNE SAISON EN ENFER, LA DÉCEPTION DE LA VOYANCE

Dans le prologue d'*Une saison en enfer*, Rimbaud raconte : « Jadis, [...], [sa] vie était un festin où s'ouvraient tous les cœurs »¹. À présent, « les cœurs se sont fermés »² : « [Sa] faiblesse, la cruauté du monde ! »³, « [...] personne ne pense [...] à [lui] »⁴ et personne ne l'écoute (« Écoutez !... »⁵, « [...] elles ne m'entendent pas, [...] »⁶).

Dans la « Nuit de l'enfer », il s'exclame encore : « Ah ! remonter à la vie ! Jeter les yeux sur nos difformités. »⁷ Il semble toujours être question des « verrues »⁸ qu'il fallait « [s'implanter] et se [cultiver] [...] sur le visage »⁹, mais ce n'est vraisemblablement plus ce que Rimbaud veut puisqu'il “fuit” désormais dans une forme de mort au lieu de « remonter à la vie ». Pourquoi, si ce n'est par déception ?

Dans « Adieu », il finira par « [demander] pardon pour s'être nourri de mensonge »¹⁰, après avoir accusé sa voyance de n'avoir été qu'une « Fausse conversion »¹¹.

La déception implique « le deuil d'une réalité rêvée différente »¹² et la quête d'une nouvelle vérité. *Une saison en enfer* raconte précisément le moment de la mort (dans la « Nuit de l'enfer »), le deuil (par exemple, « dans les « Délires II. Alchimie du Verbe ») qui, chez Rimbaud, est à la fois fait de dérision et de nostalgie, et finalement la “renaissance” permise par une nouvelle vérité (annoncée dans « Adieu »).

¹ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). (1999). *Une saison en enfer*. In *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*. Paris : Gallimard, p. 177 (Prologue).

² STEINMETZ, J.-L. (2008). La cruelle charité d'Arthur Rimbaud. In *Reconnaitances*. Nantes : Cécile Defaut, pp. 254-255.

³ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 187 (« Nuit de l'enfer »).

⁴ « Puis, jamais personne ne pense à autrui. » suivi, plus loin, par : « – Et pensons à moi. » *Id.*, p. 186 (« Nuit de l'enfer »).

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). (1999). *Op. cit.*, p. 187 (« Nuit de l'enfer »).

⁸ *Ibid.*

⁹ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). (2015). *Je ne suis pas venu ici pour être heureux*. « Correspondance choisie et présentée par Jean-Luc Steinmetz ». Paris : Gallimard, p. 67 (Lettre du 13 mai 1871 à Paul Demeny).

¹⁰ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). (1999). *Op. cit.*, p. 204 (« Adieu »).

¹¹ RIMBAUD, A., JEANCOLAS, C. (Ed.). (2012). *Les manuscrits d'Arthur Rimbaud, l'intégrale*. Paris : Éditions Textuel, pp. 446-447.

¹² FRÉMY, Y. (2014). *Mémoires inquiètes : de Rimbaud à Ernaux*. Louvain-la-Neuve : Éditions Academia, p. 101.

I. « Je est un autre », les deux sont l'enfer

« Je est un autre »¹³, source d'innombrables interprétations et usages, devenue souvent à tort slogan, est l'une des plus évidentes expressions de l'inconscient. Il reste cependant nécessaire de la replacer dans son contexte direct : « C'est faux de dire : Je pense : on devrait dire : On me pense. »¹⁴ Autrement dit, c'est un autre qui pense à la place du "je" rimbaldien, ce qui signifie bien qu'il n'est pas conscient de tout ce qu'il se passe et de tout ce qui se pense en lui : « [...] j'assiste à l'éclosion de ma pensée [...] »¹⁵.

Puisque la voyance consiste avant tout en cette introspection visant à mettre à jour les "verrues de l'âme", la laideur de l'être, le soi, renfermant tant de « difformités » (« Jeter les yeux sur nos difformités. »¹⁶), ne peut qu'être une forme d'enfer. Rimbaud sait que la « connaissance, entière »¹⁷ de soi implique surtout la connaissance de la laideur, du vice et du mal. Pour l'atteindre, il a donc injurié « la Beauté » (« Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée amère – Et je l'ai injuriée. »¹⁸), s'est « allongé dans la boue »¹⁹ et « séché à l'air du crime »²⁰. Il a « joué de bons tours à la folie »²¹, jusqu'à malgré tout se faire prendre dans ses filets (« Ma santé fut menacée. La terreur venait. [...] J'étais mûr pour le trépas, [...] »²², « Aucun des sophismes de la folie, – la folie qu'on enferme, – n'a été oublié par moi : je pourrais les redire tous, je tiens le système. »²³), mais il l'avait en quelque sorte prédit dans ses lettres du voyant : le poète voyant ne se destinait-il pas sciemment à devenir « entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, [...] »²⁴ ?

Emporté dans cette folie qui damne, Rimbaud voyant devient à son tour énorme difformité (« la violence du venin [...] me rend difforme, [...] »²⁵), puisqu'il voit celles qui le constituent (« Et jeter les yeux sur nos difformités. »). Il voudrait pouvoir (se) cacher à nouveau (de) cette part de lui (« Mon Dieu, pitié, cachez-moi, [...] »²⁶) mais c'est impossible : « – Je suis caché

¹³ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 62 (Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard) et p. 67 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

¹⁴ *Id.*, p. 62 (Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard).

¹⁵ *Id.*, p. 67 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

¹⁶ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 187 (« Nuit de l'enfer »).

¹⁷ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 67 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

¹⁸ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 177 (Prologue).

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 197 (« Délires II. Alchimie du verbe »).

²³ *Ibid.*

²⁴ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 68 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

²⁵ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

²⁶ *Id.*, p. 187 (« Nuit de l'enfer »).

et je ne le suis pas »²⁷. Il est les deux à la fois, car l'inconscient, par nature, demeure toujours caché, mais la vision que Rimbaud est parvenu à en avoir n'en est pas moins irréversible. Lorsqu'il pense, dans « Nuit de l'enfer », à « remonter à la vie »²⁸, c'est un espoir qu'il anéantit aussitôt en se rappelant que cela reviendrait à « Jeter les yeux sur nos difformités. » Il est condamné à cette vision du monde et de soi : le Rimbaud des lettres du voyant savait aller vers cette fatalité, mais, dans la *Saison*, il en fait l'expérience.

En ce sens, toute la *Saison* est le récit d'un "je" qui est son propre enfer, son seul véritable bourreau et sa plus grande victime.

²⁷ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 187 (« Nuit de l'enfer »).

²⁸ *Ibid.*

II. La langue devenue introuvable

Comme cela a déjà été dit dans le chapitre consacré à la voyance, l'accès à la signification d'une expérience ne peut être entier qu'en passant par l'intermédiaire du langage qui permet d'agir sur la pensée, de se distancier de ladite expérience d'une part pour l'extérioriser et la conscientiser, autrement dit la rendre intelligible, d'autre part pour l'assimiler complètement, la "ravalier" et ainsi la rendre, dans la langue, sensible. En ce sens, le langage et l'énonciation font bien partie de l'expérience concernée, puisqu'ils agissent sur elle d'une façon ou d'une autre.

Dans la *Saison* comme dans ses autres textes, Rimbaud s'exprime, cherche à dire ses visions, auxquelles son écriture contribue puisqu'elle en fait en quelque sorte partie.

Le lecteur rimbaudien sait combien l'écriture de Rimbaud a changé dans *Une saison en enfer*, notamment par ce passage du vers à la prose. Le recueil marque une transformation, une évolution de l'écriture et donc de (l'expérience de) la voyance. Cette fois, la vision – l'expérience – que Rimbaud a à décrire est une vision – une expérience – de mort : la sienne, spirituelle, et donc celle de son entreprise de voyance et de « langage universel »²⁹.

Rimbaud voulait « Trouver une langue »³⁰ ; dans la *Saison*, le langage ne suffit plus. La pensée reste une « parole enfouie »³¹, à laquelle il fait peut-être également référence lorsqu'il dit : « Je suis caché et je ne le suis pas. »³² L'inexprimable reste inexprimable, l'enfer est aussi celui de la langue³³. Si Rimbaud, lorsqu'il parle de son « alchimie »³⁴ – au passé –, témoigne de la magie du verbe en laquelle il croyait, il se trouve désormais dans l'indicible qui persiste : « [...] je ne puis crier. »³⁵, « J'ai un oreiller sur la bouche, [...] »³⁶, « *Je ne sais plus parler !* »³⁷, etc. Il explique cela, semble-t-il, dans le brouillon de « Nuit de l'enfer », en ce qu'« [...] on n'est pas poète [*sic*] en enfer »³⁸ et en d'autres termes plus ou moins équivalents dans la version finale du texte : « [...] l'air de l'enfer ne souffre pas les

²⁹ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 71 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

³⁰ *Ibid.*

³¹ LEBRUN, J.-P., MALINCONI N. *L'altérité est dans la langue*. Toulouse : Éditions Eres, p. 15.

³² RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 187 (« Nuit de l'enfer »).

³³ BERTOLINO, N. (2004). *Rimbaud ou la poésie objective*. Paris : L'Harmattan, p. 67.

³⁴ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 194 (« Délires II. Alchimie du verbe »).

³⁵ *Id.*, p. 185 (« Délires II. Alchimie du verbe »).

³⁶ *Ibid.*

³⁷ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 194 (« Délires II. Alchimie du verbe »).

³⁸ RIMBAUD, A., JEANCOLAS, C. (Ed.). *Op. cit.*, pp. 446-447.

hymnes ! »³⁹ L'article de Danielle Bandelier⁴⁰ rend compte de cet indicible que Rimbaud ne cesse pourtant de dire dans la *Saison* ; c'est là tout le paradoxe de la langue et de l'écriture, qu'il déplore enfin maintenant qu'il l'éprouve dans la douleur : « L'écriture fait violence, car elle brise le rêve de tout dire, comme elle rompt avec la tranquillité de se taire, elle vous condamne à cette exigence-là, à cette impuissance aussi. »⁴¹

Une saison en enfer témoigne de cette déception à l'égard de la voyance rimbaldienne : Rimbaud ne semble plus croire en elle, ne semble plus capable de « trouver une langue » ni même plus convaincu que l'entreprise est possible. Puisque la voyance fondait sa façon de vivre, il est pertinent de dire, s'il ne croit plus en elle, qu'il meurt un peu.

³⁹ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

⁴⁰ BANDELIER, D. (1994). L'expression de la douleur dans *Nuit de l'enfer*. In A. Guyaux (dir.), *Dix études sur Une saison en enfer*. Genève : La Baconnière.

⁴¹ LEBRUN, J.-P., MALINCONI N. *Op. cit.*, p. 33.

III. « Nuit de l'enfer », moment de la mort

Le texte de « Nuit de l'enfer » constitue le troisième fragment de la *Saison* : il vient juste après les « Délires » (I et II) et précède « Mauvais sang ». Toutefois, il semble que le texte commençant par « Jadis, si je me souviens bien, [...] » – première section du recueil – n'est pas le premier texte écrit⁴² : il consiste en une sorte de prologue vraisemblablement rédigé en dernier et déjà hors de cette saison en enfer. Les brouillons retrouvés de la *Saison*, parmi lesquels le prologue ne figure pas, semblent également appuyer l'hypothèse mais, – qui sait ? –, peut-être que d'autres brouillons attendent d'être retrouvés pour infirmer cette possibilité. Nul ne peut (encore) trancher définitivement la question, hélas, mais le caractère premier de la « Nuit de l'enfer », puisqu'elle relate la descente (littérale) en enfer – symbolisant la mort –, autrement dit puisqu'elle constitue le premier « chapitre » chronologique du récit, fonde toutefois un présupposé majeur de la présente interprétation du texte.

III.1. La mort par la damnation

La « Nuit de l'enfer » représente le moment – cette nuit – qui fait passer le sujet en enfer par un « processus de damnation » – c'est-à-dire qui fait mourir le narrateur par la douleur. La mort est donc associée à la damnation, dotée d'un caractère punitif. Elle est vécue comme la punition d'une faute, d'un péché commis, ce qui n'est pas sans rappeler, peut-être comme une providence, que le poète « voleur de feu »⁴³, comme Prométhée, se destinait comme lui à une punition divine. Si, dans les lettres du voyant, Rimbaud disait s'être « reconnu poète »⁴⁴ comme s'il s'était agi d'une sorte de vocation, dans la *Saison* il est damné, maudit, puni par la voyance. Le parallèle sémantique entre les deux formulations est évident : si la première suppose la croyance, la foi et l'optimisme que celle-ci entraîne, la seconde implique la déception, la désillusion et donc le pessimisme que celle-ci engendre.

En outre, la construction grammaticale de l'intitulé, qui fait de la nuit, non pas une nuit en enfer [nous soulignons], comme la saison, mais bien une nuit de l'enfer [nous soulignons] au sens de nuit de la mort, témoigne davantage d'un caractère entier de l'enfer dans la nuit que d'un retour possible de l'enfer, au contraire du titre donné au recueil. S'il y a déjà une impression de simultanéité entre le temps de l'écriture et le temps du récit, permise

⁴² « [...] Il est fort probable en effet que ce texte est tardif. S'il assume, de façon un peu tendue, les fonctions du prologue, il contient maints éléments d'épilogue. Rimbaud dessine à l'avance le schéma d'une aventure qui sera encore celui de "l'histoire d'une de [s]es folies" dans *Alchimie du verbe* et qui est son histoire de damné donc de tout le livre. » RIMBAUD, A., BRUNEL, P. (Ed.). (1987). *Une saison en enfer*. Paris : José Corti, p. 864.

⁴³ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 70 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁴⁴ *Id.*, p. 62 (Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard).

évidemment par l'usage du temps présent et du "je" narrateur, intensifiée par l'oralité et la fausse spontanéité de l'écriture, faisant de la douleur l'expérience présente par excellence, le titre lui-aussi semble dire que la mort – l'enfer – ne permet pas la demi-mesure, et moins encore le retour. La nuit, et donc le narrateur, vont tout entiers dans la mort, présent suprême qui devient atemporalité.

III.2. « le feu se relève » « avec son damné »

La « Nuit de l'enfer », comme tous les textes de la *Saison*, se divise en paragraphes. Il est ici plus que pertinent de procéder à une réflexion analytique en miroir des premiers et derniers mots du récit.

Paragraphe 1	J'ai avalé une fameuse gorgée de poison. – Trois fois béni 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 ! ⁴⁵
--------------	---

Paragraphe 20	C'est le feu qui se relève avec son damné. ⁴⁶
---------------	--

Il est dans un premier temps question de dégager ce qui est identique dans l'un et l'autre paragraphe, à savoir la présence de ce « feu qui se relève », d'abord seul et puis « avec son damné ». Ce premier élément de comparaison permet déjà de souligner le caractère évolutif du texte, qui ferait donc le récit d'un "processus de damnation".

Les phrases du premier paragraphe, courtes et assertives, dressent rapidement un tableau de souffrance qui va crescendo, jusqu'à l'adresse au démon (« Va, démon ! ») qui, souvent, est entendue comme un rejet (« Va [t'en], démon ! »). Pourtant, il semble que le brouillon de « Nuit de l'enfer » mette à mal cette hypothèse puisque Rimbaud a d'abord écrit : « Va, [dé]mon, attise-le [le « feu qui se relève » de la phrase précédente]. »⁴⁷. Le démon n'est donc pas chassé mais au contraire encouragé à participer à ce "réveil" incendiaire, à l'amplification de la souffrance.

Il arrive que la présence du « démon » soulève, dans le champ scientifique, diverses recherches d'identification : à la mère, à Rimbaud lui-même, à Verlaine, etc. La même

⁴⁵ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

⁴⁶ *Id.*, p. 187 (« Nuit de l'enfer »).

⁴⁷ RIMBAUD, A., JEANCOLAS, C. (Ed.). *Op. cit.*, pp. 446-447.

question se pose quant à l'adresse au "vous" (« Voyez comme le feu se relève ! »), mais il pourrait simplement s'agir d'une adresse générique ou encore d'une marque d'oralité. Rimbaud utilise souvent des tournures oralisées dans sa poésie, tant et si bien qu'il lui est parfois reproché de complexifier, pour le lecteur, le chemin référentiel, par exemple en utilisant des marqueurs spatiaux comme "ici" (« C'est la honte, le reproche, ici [...] »⁴⁸) ou "là-bas" (« Là-bas, ne sont-ce pas des âmes honnêtes, [...] »⁴⁹). Comme l'énonciation ne se détache pas du discours, elle rend plus difficile la représentation objective de la scène, car elle ne renvoie pas à des référents que le lecteur peut connaître ou reconstruire mentalement. Toutefois, il se peut toujours que cela soit, paradoxalement certes, une autre tentative rimbalienne d'atteindre « l'âme universelle »⁵⁰ : « ici » et « Là-bas » devraient simplement signifier « ici » et « là-bas » pour quiconque lira la phrase.

Quant au « feu » qui « se relève », à nouveau le brouillon de « Nuit de l'enfer » témoigne d'une version antérieure qui peut également éclairer le sens de la formule : « Voilà comme le feu se relève. »⁵¹. "Voilà comme" semble conclure le passage précédent, en signifiant : "C'est de cette façon que". La modification en « Voyez comme [...] » n'abroge pas cette possibilité sémantique et peut être due à des préoccupations essentiellement esthétiques.

Bien que ces autres éléments semblent généralement moins poser question, il s'avère que le feu et le poison pourraient, dans la même logique, faire également l'objet d'une recherche d'identification. L'écriture rimbalienne, profondément référentielle et métaphorique, permet presque à l'infini la survenance de ce type de questionnements, mais la réponse paraît ici très simple : tout est enfer (« existentiel »⁵²) ; tout est la mort, tout est la douleur. Le démon, le feu, le poison ne sont que de multiples instances métonymiques, en contexte synonymes, substitutifs et constitutifs de l'enfer en tant que représentation symbolique et hyperbolique de la douleur menant à la mort psychique.

Il semble très peu probable que la prise de poison soit réelle, ou du moins uniquement réelle. En tout cas, elle ne trouve pas sa signification profonde en une représentation littérale. L'empoisonnement qui se transforme en cette immolation punitive qu'est la damnation et ses

⁴⁸ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

⁴⁹ *Id.*, p. 186 (« Nuit de l'enfer »).

⁵⁰ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 71 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁵¹ RIMBAUD, A., JEANCOLAS, C. *Op. cit.*, pp. 446-447.

⁵² FRÉMY, Y. *Op. cit.*, p. 128.

symptômes physiques (les membres tordus, le corps difforme) sont tout autant d'images d'une douleur psychique, et c'est donc sur le plan symbolique qu'il faut chercher à les comprendre.

Dans les lettres du voyant, Rimbaud utilise déjà l'image de la douleur physique pour exprimer la douleur d'ordre psychique inévitablement engendrée par la voyance : « Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage »⁵³. N'est-il pas possible que, la douleur qui a d'abord été celle de simples « verrues » puisse devenir telle qu'elle finit par transformer les membres et rendre le corps difforme ? En outre, n'est-ce pas au voyant, à celui qui « [s'implante] et se [cultive] des verrues sur le visage » que fait référence, quelques paragraphes plus bas, l'interrogation rimbalienne : « Un homme qui veut se mutiler est bien damné, n'est-ce pas ? »⁵⁴ ? N'est-ce pas encore cela, faire voir ce qui est caché ?

Quoi qu'il en soit, il ne paraît pas opportun de réduire l'identité du « démon », par exemple, à une figure ou un concept réel comme la mère ou la religion car cela serait donner au texte, voire au recueil entier (le « démon », parfois doté d'une majuscule, apparaît aussi dans d'autres parties de la *Saison*) une orientation sémantique beaucoup plus étroite et plus strictement orientée. Au contraire, situer la présence du démon, du poison et du feu dans le simple champ sémantique de l'enfer et donc de la douleur font de ces instances une seule référence à l'identité rimbalienne – puisque la douleur psychique est fondamentalement existentielle, identitaire –, chacune incarnant l'une ou l'autre construction intérieure (le « démon » comme pensée, le « feu » comme souffrance, le « poison » comme mensonge de la croyance).

Étant donné que l'identité se construit à la fois socialement et psychiquement – ou plus précisément par le travail d'assimilation et d'appropriation transformatif de l'un et l'autre –, la souffrance psychique est toujours à la fois causée par soi et par les autres – par l'incompatibilité entre les deux. Si le démon représente (une part de) Rimbaud, sa présence dans le texte en tant que «tu» met en scène une sorte de séparation intrapsychique entre deux (parts de) soi, autrement dit une séparation identitaire et cela n'exclut pas, au contraire, que ce démon puisse indirectement représenter la mère, le père, la religion ou quoi que ce soit d'autre puisque la relation de Rimbaud à ces objets fait partie de son identité.

⁵³ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 67 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁵⁴ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

En outre, si Rimbaud met en scène, sous la forme de symboles, plusieurs parties de lui, c'est qu'il représente par l'image de l'enfer et de tous ses éléments le déroulement douloureux de la situation psychique qu'il est en train de vivre.

Le premier paragraphe relate une sorte d'expérience d'immolation qui se conclut par : « Je brûle comme il faut. » Cette expérience est d'abord décrite en interne (« Les entrailles me brûlent. ») puis en externe (« [...] tord mes membres, me rend difforme, [...] ») ; le feu remonte ensuite jusqu'à la gorge (« Je meurs de soif, j'étouffe, je ne puis crier. ») avant de brûler « comme il faut » le narrateur qui finit damné.

Le feu trouve donc son origine à l'intérieur du corps, ce qui peut aller à l'encontre de l'attendu dans un contexte de damnation où l'âme punie brûle généralement dans les flammes de l'enfer, autrement dit dans un feu qui vient de l'extérieur. À nouveau, il y a ce mouvement d'expulsion sur le corps de ce qu'il y a à l'intérieur du corps, tel qu'il pouvait déjà se percevoir dans les lettres du voyant (« Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage. »). Ici, le narrateur se damne en quelque sorte lui-même, sans compter que, d'un point de vue grammatical, il est bel et bien coupable de son état (« J'ai avalé une fameuse gorgée de poison. » [nous soulignons]).

La phrase entre tirets qui vient interrompre l'énoncé premier (« Trois fois béni soit le conseil qui m'est arrivé ! ») relève sans aucun doute d'une ironie et plus précisément d'une marque d'autodérision, même si le lecteur peut rester dubitatif quant à la nature de ce « conseil ». Toutefois, étant donné l'insertion, et même l'intrusion de cette parenthèse dans la phrase principale (« J'ai avalé une fameuse gorgée de poison. »), il semblerait pertinent de supposer une relation directe entre les énoncés, ce qui ferait facilement du « conseil » moqué celui même de l'empoisonnement. En outre, le temps de conjugaison dans les deux énoncés est le même : « J'ai avalé [...] » et « [...] qui m'est arrivé ! » ; il s'agit de deux passés composés, ce qui renforce l'impression de (presque) simultanéité déjà proposée par l'usage des tirets entre le moment du « poison » « avalé » et le moment du « conseil », de cette idée d'empoisonnement – conscient ou non –, dont il se moque désormais.

Après la description symptomatique vient l'exclamation : « C'est l'enfer, l'éternelle peine ! ». Rimbaud se qualifie souvent de damné ou de maudit, comme si cette « éternelle peine » était inhérente à son identité, lui demeurait inévitable. En réalité, la damnation est impliquée par la voyance (« Ineffable torture où il [le poète voyant] [...] devient entre tous le grand malade, le

grand criminel, le grand maudit, [...] »⁵⁵ [nous soulignons]) ; lui qui s'est « reconnu poète »⁵⁶ ne pouvait donc qu'être damné, et se préparer à l'être tout à fait. Dès lors, quand le Rimbaud narrateur dit : « C'est l'enfer, [...] » [nous soulignons], il reconnaît en quelque sorte le lieu et la douleur, qui sont précisément l'issue qu'il prévoyait. Les formulations telles que « Je brûle comme il faut », « C'est bon enfer, un bel et bon enfer... [sic] »⁵⁷, ou encore, très clairement, « Je reconnais la damnation. »⁵⁸, soutiennent également cette interprétation et la dernière phrase de « Nuit de l'enfer » met également en évidence la relation d'appartenance à l'enfer et à la damnation elle-même (« C'est le feu qui se relève avec son damné. » [nous soulignons]).

L'« éternelle peine » dans laquelle le « je » rimbaldien se trouve recouvre deux sens qui se valent dans ce contexte, à savoir « sanction » ou « condamnation » et « chagrin » : il y a donc à la fois l'idée d'une faute commise et celle d'une tristesse, d'une douleur, telles qu'elles se retrouvent toutes deux dans les termes mêmes d'« enfer » et de « damnation ». Cependant, si Rimbaud qualifie le chagrin d'éternelle punition, en faisant même initialement – dans le brouillon – une éternité à part entière (« C'est l'enfer l'éternité [sic] de la peine. »⁵⁹), il peut être intéressant de se demander s'il n'est pas ici fait écho à un « chagrin » qui, plus que d'évoquer la désillusion de la voyance, serait dû, plus fondamentalement, à ce en quoi elle a échoué : l'annulation, la « réparation » de cette « éternelle peine ».

⁵⁵ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 68 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁵⁶ *Id.*, p. 62 (Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard).

⁵⁷ RIMBAUD, A., JEANCOLAS, C. *Op. cit.*, pp. 446-447.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

IV. L'atemporalité de la mort

Si le titre du recueil permet, même et surtout avant toute lecture, de concevoir l'œuvre comme une expérience ayant pris fin, il suffit d'en faire abstraction un instant et de se consacrer à chacune des sections pour ce qu'elles sont, pour se rendre compte que la temporalité n'est qu'externe au récit, ne pouvant être retrouvée que dans le prologue – pour sa part très marqué par la temporalité – et peut-être déjà un peu dans « Adieu » où elle reprend son cours après s'être peu à peu évanouie dans « Nuit de l'enfer ».

IV.1. Le prologue comme référentiel temporel

Le prologue de la *Saison* est profondément marqué d'indications temporelles : il débute par “jadis” (« Jadis, si je me souviens bien, [...] »⁶⁰), autrement dit par une évocation explicite et étendue à un passé, aussitôt affinée dans la mention faite à « Un soir » (« Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. »⁶¹), dont le déroulement semble dès lors constituer une sorte d'élément perturbateur de cette « vie [qui] était un festin »⁶².

La suite du texte, par sa conjugaison, est visiblement ancrée dans une temporalité à plusieurs niveaux, toujours passée cependant, et encore ponctuée, plus tard, d'un dernier marqueur explicite (« Or, tout dernièrement [...] »⁶³ [nous soulignons]). Jusqu'à l'intervention de ce marqueur, le récit est celui de ce qui a suivi le « soir » où le narrateur « [a] assis la Beauté sur [ses] genoux ». La conjonction “or” vient interrompre ce récit et signale un changement dans l'attitude jusqu'alors décrite par le narrateur, expliqué par le fait qu'il « [s'est] trouvé sur le point de faire le dernier *couac* ! »⁶⁴.

C'est après l'énonciation de ce changement (« [...] j'ai songé à rechercher la clef du festin ancien, [...] »⁶⁵) que le récit revient au temps présent, rapidement “interrompu” par l'intervention du démon (« “Tu resteras hyène, etc.,” se récrie le démon [...] »⁶⁶). S'ensuit un dialogue avec Satan dans lequel le “je” rimbaldien introduit ses « quelques hideux feuillets »⁶⁷.

⁶⁰ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 177 (Prologue).

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 178 (« Prologue »).

⁶⁷ *Ibid.*

Cette métalepse explicite, fictive ou non, pourrait (devrait ?) suffire à supposer la postériorité rédactionnelle de cette section. Le prologue est une sorte de résumé de ce qui a amené le narrateur jusque-là, jusqu'à la *Saison*, mais aussi de ce qu'il a fait jusque-là (« rechercher la clef du festin ancien »). En outre, d'autres passages du recueil, notamment « Alchimie du verbe » et « Mauvais sang », reviennent également sur un (des) passé(s), mais leur ancrage dans le temps présent n'est pas le même : le présent du prologue est postérieur à l'écriture de la *Saison* tandis que, dans les autres sections, le présent de l'écriture est celui du récit. La temporalité telle qu'elle est (omni)présente dans le prologue n'est donc pas celle de l'expérience de mort que retrace la *Saison* : elle est celle de l'après-expérience. Le reste de la *Saison* évoque les temps passés en restant toujours bloqué dans un temps présent qui est précisément cet enfer. L'expérience de mort que constituent ces textes ne peut inclure une expérience du temps, la mort étant toujours hors du temps.

Le prologue, comme le titre du recueil, sont les seuls éléments qui témoignent de l'aspect passager de l'expérience, précisément parce qu'ils ont été rédigés en dehors d'elle.

IV.2. L'horloge arrêtée

Dans la « Nuit de l'enfer », Rimbaud s'exclame : « Ah ça ! l'horloge de la vie s'est arrêtée tout à l'heure. »⁶⁸ Outre l'ironie du jeu de mots entre cette « horloge » qui « s'est arrêtée tout à l'heure » [nous soulignons], il rend ainsi compte du caractère atemporel de son expérience. Il est hors du temps, « hors du monde »⁶⁹. Le recueil tout entier s'articule autour de cette atemporalité, de ce figement temporel provoqué par la mort.

IV.2.1. L'heure de la mort et « l'heure nouvelle »

Le récit d'*Une saison en enfer* à proprement parler s'ouvre sur « Mauvais sang ». « Mauvais sang » est le seul texte du recueil à présenter une vraisemblable occurrence de cette « horloge de la vie [qui] s'est arrêtée » dans la « Nuit de l'enfer » :

Je n'ai point fait le mal. Les jours vont m'être légers, le repentir me sera épargné. Je n'aurai pas eu les tourments de l'âme presque morte au bien, où remonte la lumière sévère comme les cierges funéraires. Le sort du fils de famille, cercueil prématuré couvert de limpides larmes. Sans doute la débauche est bête, le vice est bête ; il faut jeter la pourriture à l'écart. Mais l'horloge ne sera pas arrivée à ne plus sonner que l'heure de la pure douleur ! Vais-je être enlevé comme un enfant, pour jouer au paradis dans l'oubli de tout le malheur !⁷⁰

⁶⁸ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 186 (« Nuit de l'enfer »).

⁶⁹ *Id.*, p. 187 (« Nuit de l'enfer »).

⁷⁰ *Id.*, p. 183 (« Mauvais sang »).

Ainsi, l'horloge n'a pas sonné « que l'heure de la pure douleur ». Si, dans la « Nuit de l'enfer », c'est effectivement cette heure douloureuse qui est racontée, dans « Mauvais sang » c'est davantage celle du jugement, porté sur soi et ses origines. Rimbaud signale encore que « Ce n'est pas du tout [sa] faute »⁷¹, qu'il n'a « point fait le mal », non plus parce qu'il s'est simplement « reconnu poète »⁷² mais cette fois parce que ce sont ses parents qui ont fait son « malheur » (« Parents, vous avez fait mon malheur [...] »⁷³) : ses parents et ses origines de manière générale, sa « sale éducation d'enfance »⁷⁴ et sa « race inférieure »⁷⁵. Dès lors, « le repentir [lui] sera épargné » puisqu'il n'est pas une « âme presque morte au bien ». Il justifie son attitude passée, supposément celle qui l'a vu injurier « la Beauté »⁷⁶ : « Sans doute la débauche est bête, [...] » mais grâce à elle, au moins, « l'horloge ne sera pas arrivée à ne plus sonner que l'heure de la pure douleur ! » Il espère ainsi être « enlevé comme un enfant » hors de l'enfer, puisqu'il n'est coupable de rien, que tout est de la faute de son « mauvais sang ».

Après « Mauvais sang » viennent les « Délires » (I et II), qui forment ensemble la part du jugement consacré au « verbe » (« Alchimie du verbe ») et plus largement à l'entreprise de la voyance. Si la faiblesse de Rimbaud lui vient de ses origines, elle s'est inscrite dans la voyance.

Dans les « Délires » comme dans la suite de la *Saison*, il n'est pas question d'horloge, seulement de « l'heure du trépas »⁷⁷ par laquelle le narrateur s'est senti menacé. L'horloge qui sonne, comme dans « Mauvais sang », marque une heure : c'est déjà une forme d'arrêt. Si l'horloge s'immobilise alors sur cette heure de manière définitive, comme cela est vraisemblablement le cas dans l'énoncé de la « Nuit de l'enfer », c'est qu'il s'agit de l'heure de la mort, et de « l'horloge de la vie ».

Le temps semble avoir repris son cours dans la dernière section du recueil (« Adieu »), qui fait état d'une « heure nouvelle [qui] est au moins très-sévère [*sic*] »⁷⁸, sans doute parce qu'elle est celle de la vérité qu'« il [...] sera loisible de posséder [...] dans une âme et un corps. »⁷⁹

⁷¹ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 62 (Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard).

⁷² *Ibid.*

⁷³ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

⁷⁴ *Id.*, p. 202 (« Mauvais sang »).

⁷⁵ *Id.*, p. 179 (« Mauvais sang »).

⁷⁶ *Id.*, p. 177 (Prologue).

⁷⁷ *Id.*, p. 198 (« Délires II. Alchimie du verbe »).

⁷⁸ *Id.*, p. 204 (« Adieu »).

⁷⁹ *Ibid.*

IV.2.2. L'entre-deux de l'enfer

Il reste à (re)préciser que la mort, métaphorisée, dans le recueil, par l'enfer, n'est pas un événement ponctuel, une expérience instantanée : elle est au contraire un état, un lieu psychique et même un processus puisque « [...] l'enfer est précisément (dans) le sujet. »⁸⁰

À l'image de la damnation qui la représente, elle n'est ni tout à fait la mort, qu'elle n'est pas encore (« Un crime, vite, que je tombe au néant, [...] »⁸¹), ni tout à fait la vie, qu'elle est toujours (« Et c'est encore la vie ! »⁸²). Elle consiste plutôt en une sorte de point de bascule entre les deux.

La « Nuit de l'enfer » en tant que récit de la mort est sans doute la section qui rend le mieux compte de cette ambivalence, alternant des formules telles que : « Ma vie ne fut que folies douces, c'est regrettable. »⁸³ (dont le temps de conjugaison induit le caractère fini du sujet) et « Ah ! remonter à la vie ! »⁸⁴ (qui sous-entend qu'il n'en fait déjà plus partie) avec d'autres expressions comme « J'ai de la chance de ne pas souffrir plus. »⁸⁵ et « Je réclame ! un coup de fourche, une goutte de feu. »⁸⁶, qui sont autant d'éléments appelant la mort.

IV.3. Le sommeil du mort

Dans la *Saison*, la mort n'est pas uniquement exprimée en tant que telle : elle est aussi souvent liée au « champ conceptuel du sommeil, du rêve et du réveil [...] »⁸⁷.

Dans « L'impossible », par exemple, le “je” rimbaldien « [s'aperçoit] que [son] esprit dort. S'il était bien éveillé [...], nous serions bientôt à la vérité, [...] »⁸⁸. L'éveil apporte donc la « vérité », la « pleine sagesse »⁸⁹, la « pureté »⁹⁰ et l'innocence telle que Rimbaud la déplore souvent (« Pauvre innocent ! »⁹¹, « On a abusé de mon innocence. »⁹², « [Au sujet de

⁸⁰ FRÉMY, Y. *Op. cit.*, p. 107.

⁸¹ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

⁸² *Ibid.*

⁸³ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 187 (« Nuit de l'enfer »).

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ MOLINO, J. (1994). La signification d'*Une saison en enfer*. In A. Guyaux (dir.), *Dix études sur Une saison en enfer*. Genève : La Baconnière, pp. 26-27.

⁸⁸ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, pp. 200-201 (« L'impossible »).

⁸⁹ *Id.*, p. 201 (« L'impossible »).

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

⁹² RIMBAUD, A., JEANCOLAS, C. (Ed.). *Op. cit.*, pp. 446-447.

ce qui était encore le « Livre païen »] C'est bête et innocent. Ô innocence ! innocence ; innocence, innoc..., fléau ! »⁹³, etc.).

Les « si aimables pavots »⁹⁴ dont « le démon [...] couronna »⁹⁵ le narrateur seraient également, selon J. Molino, à interpréter en ce sens : « Les pavots dont il est question ont une signification précise : il s'agit des pavots de Morphée (les pavots du sommeil) [...] »⁹⁶. Il en est sans doute de même pour « les yeux fermés »⁹⁷ de « Mauvais sang » ; Rimbaud, comme pour mieux rendre compte lui-même de l'ambivalence de son état, qui n'est ni encore la mort ni tout à fait la vie, utilise la comparaison du sommeil, état plus banal que la mort qui offre pourtant une expérience similaire en ce qu'elle implique l'absence psychique de l'individu. L'expérience de la mort par Rimbaud est donc à rapprocher d'un sommeil, en plus d'une « chute » en enfer qui est « certainement *en bas* »⁹⁸ (« [...] tâchez de raconter ma chute et mon sommeil. »⁹⁹). C'est entre autres à la lumière de ces constatations que le fragment intitulé « Matin » doit être lu : avec lui vient « l'éveil après un assoupissement indigne dans la nuit [...] »¹⁰⁰, la re-naissance (« [...] je crois avoir fini la relation de mon enfer. »¹⁰¹) et la nouvelle vérité qui marquera enfin l'« Adieu » à l'enfer).

IV.3.1. La nuit comme enfer

Les titres des différentes sections du recueil soutiennent la métaphore du sommeil comme expérience de la mort. La « Nuit de l'enfer » est le moment de la mort, la nuit qui, généralement, apporte le sommeil. « L'éclair » sous-entend déjà une première forme de lumière dans la pénombre de la nuit (« c'est l'explosion qui éclaire mon abîme de temps en temps. »¹⁰²), un premier pas hors de l'enfer ; viennent ensuite le « Matin », qui s'en est déjà extrait (« [...] je crois avoir fini la relation de mon enfer. C'était bien l'enfer ; [...] »¹⁰³) et aussitôt l'« Adieu » qui précède vraisemblablement « l'aurore »¹⁰⁴, comme si la *Saison* ne pouvait être que le récit ensommeillé d'une seule nuit, au sens symbolique de mort.

⁹³ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 106 (Lettre de mai 1873 à Ernest Delahaye).

⁹⁴ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 178 (Prologue).

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ MOLINO, J. *Op. cit.*, pp. 26-27.

⁹⁷ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 182 (« Mauvais sang »).

⁹⁸ *Id.*, p. 186 (« Nuit de l'enfer »).

⁹⁹ *Id.*, p. 202 (« Matin »).

¹⁰⁰ BERTOLINO, N. (2004). *Op. cit.*, p. 67.

¹⁰¹ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 202 (« Matin »).

¹⁰² *Id.*, p. 201 (« L'éclair »).

¹⁰³ *Id.*, p. 202 (« Matin »).

¹⁰⁴ *Id.*, p. 204 (« Adieu »).

Lorsque la nuit s'achève, l'esprit se réveille et atteint la « vérité »¹⁰⁵ telle qu'elle s'énonce dans la dernière section du recueil. Elle-même fait mention de cette « Dure nuit ! »¹⁰⁶ durant laquelle le narrateur « [aurait] pu [...] mourir »¹⁰⁷ ; « Dure nuit ! » au singulier, car il n'y en a qu'une : qu'importent les jours et les mois réels qui s'écoulent, quand il n'y est fait que souffrir c'est toujours la nuit.

En ce sens, le singulier rend bien compte également de l'atemporalité de l'expérience de la mort. Le titre du recueil, pour sa part, évoquerait dès lors davantage la durée de l'écriture (dont les première et dernière sections énoncent d'ailleurs les bornes : « Et le printemps m'a apporté l'affreux rire de l'idiot. »¹⁰⁸ ; « L'automne déjà ! »¹⁰⁹), quand la durée interne du récit s'articule effectivement autour d'une seule nuit.

¹⁰⁵ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 204 (« Adieu »).

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 203 (« Adieu »).

¹⁰⁸ *Id.*, p. 177 (Prologue).

¹⁰⁹ *Id.*, p. 203 (« Adieu »).

L'ÉCHEC RIMBALDIEN

QUEL ÉCHEC POUR RIMBAUD ?

I. Mise en échec de la voyance ?

Une saison en enfer est une métaphore de l'état psychique de Rimbaud au moment de l'écriture. C'est à la lumière de l'analyse textuelle des différentes sections du recueil qu'il est possible de dire de cet état qu'il consistait en une forte remise en question de l'entreprise de voyance, autrement dit du mode de vie de Rimbaud. Après cette remise en question, Rimbaud a progressivement puis définitivement quitté le milieu littéraire. Toutefois, cela suffit-il pour conclure à l'échec de la voyance ?

Pour répondre à cette question, il faut une fois de plus interroger le texte et non se contenter des faits.

I.1. La foi perdue ?

Le premier chapitre du travail, consacré à la voyance rimbaldienne, l'a mise en évidence en tant que croyance, la rapprochant même d'une forme de religion. Cette façon de la définir s'est construite à partir de l'analyse des lettres du voyant, mais se renforce encore par l'étude de la *Saison*. En effet, s'il s'avère que Rimbaud fait très souvent appel à la terminologie religieuse, il semble que cela lui permette surtout de métaphoriser la voyance.

En ce sens, les références religieuses présentes dans le recueil n'en constituent donc pas le message central : au contraire, elles servent ce message, et sont davantage à prendre en compte en tant que métaphores. Jean-Luc Steinmetz soulignait déjà la possibilité et l'intérêt de cet angle de lecture appliqué à certains passages du recueil, notamment à la notion de charité très présente chez Rimbaud¹.

Le simple fait que Rimbaud puisse utiliser une terminologie religieuse, souvent chrétienne, pour décrire, désigner et dénoncer la voyance prouve bien qu'il prête à celle-ci une dimension très forte de croyance, faisant d'elle une quasi-religion à laquelle il serait réellement possible de se convertir (« J'avais entrevu la conversion [...] »²).

¹ STEINMETZ, J.-L. (2008). La cruelle charité d'Arthur Rimbaud. In *Reconnaisances*. Nantes : Cécile Defaut, pp. 254-255.

² RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). (1999). *Une saison en enfer*. In *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*. Paris : Gallimard, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

Dans « L'impossible » – dont le titre est plus qu'évocateur, d'ailleurs –, il se trouve également une sorte d'aveu de la voyance comme croyance quasi-religieuse : « – Par l'esprit on va à Dieu ! Déchirante infortune ! »³. L'énoncé exprime comme une fatalité (« – Par l'esprit on va à Dieu ! ») qui déçoit terriblement Rimbaud (« Déchirante infortune !»). Il réalise que, par la voyance, « Par l'esprit », il « va à Dieu » aussi, ce qui fait de la voyance une foi au même titre que les autres.

Ailleurs, il est aussi question de sa « sale éducation d'enfance »⁴ et de son « baptême »⁵, auxquels il semble précisément reproché d'avoir fait de lui un croyant, au sens large de quelqu'un qui croit, qu'importe en quoi : « Moi, je ne puis pas plus m'expliquer que le mendiant avec ses continuels *Pater* et *Ave Maria*. »⁶. « C'est l'exécution du catéchisme »⁷ qui l'aurait poussé à croire, d'abord en la religion catholique dans laquelle il a grandi et ensuite en la voyance, à laquelle il s'est converti.

À partir du moment où Rimbaud prend conscience de cette ressemblance entre sa voyance et la religion, il fait preuve à l'égard de son entreprise d'une ironie et d'un sarcasme profonds. Dans la « Nuit de l'enfer », par exemple, Rimbaud appelle les autres à se fier à lui en ces termes : « Fiez-vous donc à moi, la foi soulage, guide, guérit. »⁸ Dans ces lignes, il opère par une distanciation ironique à l'égard de sa propre posture. Le propos qu'il tient est encore une façon de se moquer de lui-même, de ses croyances passées qui faisaient effectivement de lui un véritable prophète. Lorsqu'il répète : « Les nobles ambitions ! »⁹, un peu plus tôt dans le texte, il y a là encore une forme d'autodérision, comme s'il se moquait après-coup de sa conception des choses, qui lui apparaît comme absurde à présent : « C'était des millions de créatures charmantes, un suave concert spirituel, la force et la paix, les nobles ambitions, que sais-je ? Les nobles ambitions ! »¹⁰

Il faut également s'attarder sur cet autre passage évocateur de la section : « Puis-je décrire la vision, l'air de l'enfer ne souffre pas les hymnes ! »¹¹, et même sur la version antérieure de

³ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 201 (« L'impossible »).

⁴ *Id.*, p. 202 (« L'éclair »).

⁵ *Id.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

⁶ *Id.*, p. 202 (« Matin »).

⁷ *Id.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

⁸ *Id.*, p. 186 (« Nuit de l'enfer »).

⁹ *Id.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

l'énoncé : « Puis-je décrire la vision, on n'est pas poète [*sic*] en enfer . »¹² Si « on n'est pas poète [*sic*] en enfer », alors les visions, quelles qu'elles soient, y sont inutiles : Rimbaud déconsidère, discrédite une fois de plus sa voyance. Si elle était pourtant censée peser davantage que les « souffrances [...] énormes »¹³ auxquelles elle se destinait, il advient qu'elle n'a plus aucun pouvoir, aucune importance dans la souffrance, ici représentée par l'enfer.

À plusieurs reprises, Rimbaud fait appel à des formules très hyperboliques pour décrire son entreprise de voyance : « J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges. »¹⁴, « Je devins un opéra fabuleux : [...] »¹⁵, « Je vais dévoiler tous les mystères : mystères religieux ou naturels, mort, naissance, avenir, passé, cosmogonie, néant. Je suis maître en fantasmagories. »¹⁶, « N'eus-je pas *une fois* une jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse, à écrire sur des feuilles d'or, – trop de chance ! »¹⁷. Il l'élève ainsi très haut pour mieux la rabaisser, la railler ensuite, comme c'est très précisément le cas dans la « Nuit de l'enfer » lorsqu'il se moque de ses « nobles ambitions ».

Il se prête notamment des caractéristiques de « mage ou ange »¹⁸, de prophète, de mystique, avant de dire qu'il est désormais « rendu au sol »¹⁹ avec la « réalité rugueuse à étreindre »²⁰. Il se moque donc de la religiosité de sa voyance, et semble dans le même temps se reprocher la naïveté dont il a fait preuve en l'élevant au rang quasi-divin alors que la réalité est, en comparaison, « rugueuse ». Par le biais de l'image de l'ange « rendu au sol », Rimbaud rend très concrète la représentation du poète voyant qui a échoué dans son ascension, ayant péché par orgueil (« [...] je suis prêt pour la perfection... Orgueil. »²¹).

Dans *Une Saison en enfer*, Rimbaud ne se contente donc pas de remettre en question son entreprise de voyance : il se moque d'elle, et l'accuse même de n'avoir été qu'un mensonge

¹² RIMBAUD, A., JEANCOLAS, C. (Ed.). (2012). *Les manuscrits d'Arthur Rimbaud, l'intégrale*. Paris : Éditions Textuel, pp. 446-447.

¹³ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). (2015). *Je ne suis pas venu ici pour être heureux*. « Correspondance choisie et présentée par Jean-Luc Steinmetz ». Paris : Gallimard, p. 62 (Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard).

¹⁴ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 192 (« Délires II. Alchimie du verbe »).

¹⁵ *Id.*, p. 197 (« Délires II. Alchimie du verbe »).

¹⁶ *Id.*, p. 186 (« Nuit de l'enfer »).

¹⁷ *Id.*, p. 202 (« Matin »).

¹⁸ *Id.*, p. 203 (« Adieu »).

¹⁹ *Id.*, p. 204 (« Adieu »).

²⁰ *Ibid.*

²¹ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

naïf et idéalisé. Cela suffit-il à conclure qu'il a perdu la foi en la voyance, ou bien doit-il seulement la redéfinir avec, cette fois, moins de naïveté ?

I.2. Du mensonge à la vérité

Il semblerait qu'*Une saison en enfer* relate une sorte de parcours allant du mensonge à la vérité : plus précisément encore, elle se fonde sur la découverte de cette vérité, à la lumière de laquelle le passé se révèle mensonge. Tout au long des différentes sections du recueil, Rimbaud revient en effet sur sa propre expérience de voyance qu'il qualifie à plusieurs reprises, de manière directe ou indirecte, de tromperie (« [...] se récrie le démon qui me couronna de si aimables pavots. »²², les « pavots » représentant l'illusion), de mensonge (« Enfin, je demanderai pardon pour m'être nourri de mensonge. »²³), d'erreur (« – Assez !... Des erreurs qu'on me souffle, magies, parfums faux, musiques puériles. »²⁴), opposant à ce passé faux qu'il rapporte après-coup la vérité qu'il tient désormais (« – Et dire que je tiens la vérité, [...] »²⁵).

Il est facile de prendre quelques raccourcis analytiques et de simplement conclure par le mensonge – et donc l'échec – de la voyance s'opposant à la vérité qui ne serait autre, finalement, que celle de cet échec. La vérité serait que la voyance est un mensonge : Rimbaud renonce donc à elle, purement et simplement.

Il est une fois de plus nécessaire de s'en remettre au texte de la *Saison* pour éviter de tels empressements : le titre « Fausse conversion »²⁶, même s'il n'a pas été gardé par Rimbaud, ne manque aucunement d'intérêt en ce qu'il permet d'introduire une nuance cruciale quant à la nature même de ce mensonge dénoncé par Rimbaud : c'est la conversion – à la voyance – qui est qualifiée de fausse, et non pas la voyance en tant que telle.

Cette même conversion – puisque c'est là sa seule occurrence – se précise dans le texte : « J'avais entrevu la conversion au bien et au bonheur, le salut. »²⁷ L'usage du passé indique bien que tel n'est plus le cas, mais si cette conversion s'annonce bel et bien fausse, qu'exprime réellement cette déclaration au sujet de la voyance ? Quel sens faut-il prêter à l'épithète ?

²² RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 178 (Prologue).

²³ *Id.*, p. 204 (« Adieu »).

²⁴ *Id.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

²⁵ *Ibid.*

²⁶ RIMBAUD, A., JEANCOLAS, C. (Ed.). *Op. cit.*, pp. 446-447.

²⁷ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

La « conversion au bien et au bonheur » se révèle-t-elle fausse parce que ce n'est ni au bien ni au bonheur qu'elle convertit et qu'elle ne peut plus permettre le salut, ou serait-ce plutôt parce qu'elle ne relève pas du tout de la conversion, ne pouvant finalement pas "sauver" Rimbaud ?

La dernière possibilité peut tout à fait soutenir l'hypothèse de l'échec de la voyance, si l'on en déduit que la voyance n'existe pas et que c'est précisément de cette chimère que se rend compte Rimbaud dans la *Saison*. Cependant, il est, à l'égard du texte, encore trop réducteur, trop simpliste de conclure strictement, à partir d'une « Fausse conversion », une fausse croyance. Le texte lui-même ouvre un champ des possibles plus vaste : Rimbaud avait « entrevu la conversion au bien et au bonheur » et cette conversion se révèle fausse, mais peut-être est-ce simplement parce que, contre toute attente, elle l'a converti à autre chose, – ce qui expliquerait pourquoi Rimbaud n'atteint finalement pas le « salut » espéré mais, au contraire, la « damnation [...] éternelle »²⁸ de l'enfer.

Rimbaud dit lui-même, essentiellement à travers deux énoncés (« Je me crois en enfer, donc j'y suis. »²⁹ et « – L'enfer ne peut attaquer les païens. »³⁰) que se sentir damné relève encore de la croyance. Il ne cesse donc pas de croire. La conversion, ainsi, a bien pu avoir lieu : simplement, elle ne lui a pas permis d'atteindre ce qu'il pensait et espérait initialement atteindre. Elle le damne au lieu de le sauver : « J'avais été damné par l'arc-en-ciel. Le Bonheur était ma fatalité, mon remords, [...] »³¹.

²⁸ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 198 (« Délires II. Alchimie du verbe »).

II. L'« Adieu »

Après le « Matin » vient l'« Adieu », ultime section d'*Une Saison en enfer*. Le titre en lui-même semble conclure le recueil, mais il sous-tend surtout l'interrogation centrale qui occupe la présente étude en questionnant d'abord : à quoi, à qui Rimbaud fait-il ses adieux ? En fonction de la réponse, l'échec rimbaldien pourrait être défini ou au moins nuancé de manière très différente.

Il est en effet plaisant de trouver, dans cette section, un lien évident avec son départ à venir hors de la littérature : en ce sens, Rimbaud ferait tout simplement ses adieux à l'écriture. De là, il est possible de considérer qu'il fasse aussi ses adieux, dans le même temps, à la voyance, puisque la voyance s'expérimentait par et dans son écriture et que c'est elle qui l'a vraisemblablement tant déçu. La décision de quitter le monde littéraire serait donc la conclusion du recueil et de la remise en question qu'il constitue.

Néanmoins, cela reviendrait à trop s'éloigner du texte, et surtout à oublier que la voyance n'est pas uniquement dans l'écriture. Il est donc nécessaire de procéder à une analyse en profondeur de la section finale afin de tenter de saisir au mieux la portée de l'adieu.

II.1. Adieu à l'enfer ?

Le texte d'« Adieu », au même titre que toutes les autres sections excepté le prologue, fait partie intégrante du récit infernal. Il est effectivement facile de supposer que l'adieu éponyme désigne simplement la fin de ce qui ne fut qu'un voyage.

Ce voyage avait deux temporalités : la temporalité interne du récit – où l'enfer n'est qu'une seule nuit – et la temporalité externe au récit, c'est-à-dire la temporalité de l'écriture – où l'enfer est toute une saison. La section « Adieu » met fin à l'enfer dans ses deux ancrages temporels : Rimbaud s'exclame, d'une part, que c'est « L'automne, déjà ! »³² et, d'autre part, que ce fut une « Dure nuit ! »³³. Si l'automne est arrivé, c'est que la saison précédente – la saison en enfer, en l'occurrence – a bien pris fin ; et puisque la « Dure nuit ! » est ainsi qualifiée après la section « Matin » – dans laquelle Rimbaud disait déjà : « [...], je crois avoir fini la relation de mon enfer. »³⁴), c'est bien qu'elle est terminée.

³² RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 203 (« Adieu »).

³³ *Id.*, p. 204 (« Adieu »).

³⁴ *Id.*, p. 202 (« Matin »).

II.1.1. Vers l'aurore

Une fois encore, la métaphore de l'enfer comme nuit qui prend fin avec la lumière, d'abord d'un « Éclair » et puis d'un « Matin », est soutenue par le texte. Cette fois, Rimbaud parle d'aurore : « Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes. »³⁵ Il peut être imaginé, à la lecture de cette dernière section, que le voyage en barque (« Notre barque élevée dans les brumes immobiles [...] »³⁶) se fait de nuit – et, métaphoriquement, encore en enfer – et que Rimbaud arrivera « à l'aurore », à la fin de la nuit et donc à la fin de l'enfer, aux « splendides villes ». L'image progressive du trajet en barque est très représentative de la fin de l'enfer rimbaldien : la nuit se déroule et passe au fil du voyage ; sur le plan symbolique, l'enfer que la nuit représente s'estompe au fur et à mesure que la barque s'en éloigne pour gagner ces « splendides villes », qu'elle atteindra « à l'aurore », qui est la première lueur du matin, et donc l'instant précis où l'enfer disparaît totalement.

La section « Matin », comme le titre l'indique, parlait déjà de cet « après-enfer », qui, dans « Adieu », n'est pourtant qu'à venir : « Cependant c'est la veille. »³⁷, « Et à l'aurore, [...], nous entrerons [...] » [nous soulignons]). Ainsi, il semble que ce qui est raconté dans « Matin » soit arrivé après le départ en barque signalé dans « Adieu ».

Ce choix de lecture peut considérablement influencer l'interprétation quant à la nature de l'adieu de Rimbaud, tant il est facile de constater que le « Matin » n'apporte aucun renouveau, aucune forme d'optimisme si ce n'est, peut-être, cette dernière phrase : « Esclaves, ne maudissons pas la vie. »³⁸ Il faut toutefois garder à l'esprit la vraisemblable ironie qui soutient l'énoncé : s'il s'agit de ne pas maudire la vie, ce qui peut en effet entrouvrir une brèche d'optimisme, c'est tout de même aux « esclaves » – de la vie ? – que Rimbaud s'adresse.

Dès lors, même si le matin est censé mettre fin à la nuit, – autrement dit à l'enfer –, il paraît clair qu'il n'engendre malgré tout aucune renaissance : « Du même désert, à la même nuit, toujours mes yeux las se réveillent à l'étoile d'argent, toujours, sans que s'émeuvent les Rois de la vie, les trois mages, le cœur, l'âme, l'esprit. »³⁹ Cette phrase de « Matin » le démontre très bien à elle seule : il s'agit encore du « même désert », de la

³⁵ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 204 (« Adieu »).

³⁶ *Id.*, p. 203 (« Adieu »).

³⁷ *Id.*, p. 204 (« Adieu »).

³⁸ *Id.*, p. 203 (« Matin »).

³⁹ *Id.*, p. 202 (« Matin »).

« même nuit » [nous soulignons], de « yeux las » et d'un « toujours » répété deux fois (« [...] toujours mes yeux las [...], toujours, sans que s'émeuvent les Rois de la vie, [...] »).

Dans l'ultime section du recueil, il faut par ailleurs se préparer au matin qui s'annonce, rassembler ses forces (« Cependant c'est la veille. Recevons tous les influx de vigueur et de tendresse réelle. »⁴⁰) et ainsi s'armer de cette « ardente patience » qui semble nécessaire pour entrer aux « splendides villes ». Cette « patience » requise par Rimbaud dénote peut-être la résignation – relative, car toujours quelque peu acerbe – dont il fait preuve quant à son retour. Dans tous les cas, elle sous-tend une démarche plutôt lourde d'efforts, puisqu'elle est tout de même qualifiée d'« ardente » et qu'il faut recevoir « tous les influx de vigueur et de tendresse réelle » pour en être capable. L'arrivée de Rimbaud dans ces « splendides villes » n'est donc pas décrite comme réellement positive, et moins encore comme insouciante.

II.1.2. « Je me crois en enfer, donc [...] »

L'une des phrases d'« Adieu » peut poser un problème d'entendement relatif : « Notre barque élevée dans les brumes immobiles tourne vers le port de la misère, la cité énorme au ciel taché de feu et de boue. »⁴¹ Pourquoi la barque se tourne-t-elle « vers le port de la misère, la cité énorme au ciel taché de feu et de boue », qui consiste encore en une image de l'enfer, si elle doit normalement le quitter ?

En outre, que signifie cette nouvelle exclamation : « Elle ne finira donc point, cette goule reine de millions d'âmes et de corps morts *et qui seront jugés !* »⁴² ? Cette « goule » est-elle encore une nouvelle métaphore, féminine cette fois, de l'enfer ? Si tel est le cas, Rimbaud semble finalement devoir conclure que l'enfer « ne finira donc point » après que la barque, sur laquelle il se trouve (« Notre barque » [nous soulignons]), se soit (re)turnée vers ses rives.

Il est aussi important de se pencher plus longuement sur le pluriel utilisé à plusieurs reprises par Rimbaud dans cette section : « Notre barque [...] », « [...], nous entrerons aux splendides villes. » et même « [...] nous sommes engagés à la découverte de la clarté divine, [...] »⁴³. En contexte, il est plutôt clair que Rimbaud désigne par ce « nous » les âmes damnées dont il fait

⁴⁰ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 204 (« Adieu »).

⁴¹ *Id.*, p. 203 (« Adieu »).

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

partie, qui l'accompagnent sur cette barque (« Notre barque [...] ») et qui « entrerons » elles-aussi « aux splendides villes ».

De même, l'idée de vengeance sous-jacente à l'énoncé : « – Damnés, si je me vengeais ! »⁴⁴ paraît moins adressée aux « Damnés » qu'à quelqu'un ou quelque chose d'autre. Les « Damnés » seraient donc interpellés uniquement parce que Rimbaud s'adresse à eux, qui sont toujours ses « [compagnons] d'enfer »⁴⁵ sur la « barque », et non pas parce que la menace leur est destinée. Cela prouverait encore que Rimbaud se considère comme étant toujours damné puisqu'il ne s'exclut d'aucune manière de cet ensemble, au contraire : il signale par exemple qu'il n'y a « pas une main amie [...] où puiser le secours »⁴⁶, renforçant l'idée de sa solitude en dehors de ce « nous ».

En réalité, il semble que Rimbaud parle, dans cet « Adieu », d'un autre enfer. En ce sens, il quitterait un enfer, – en l'occurrence celui qui l'a reçu damné au début de la *Saison* –, pour un autre. La « cité énorme au ciel taché de feu et de boue » désignerait alors ce nouvel enfer : à travers l'image de la barque qui se « tourne vers » l'enfer alors que le contenu global de la section, y compris son titre, supposent plutôt un départ hors de l'enfer, Rimbaud offre au lecteur une vision tragique selon laquelle l'enfer est finalement des deux côtés. C'est pourquoi il s'exclame : « Elle ne finira donc point, cette goule [...] » : alors qu'il quitte sa saison en enfer, il se retrouve presque fatalement sur la barque qui vient tout juste de l'en extraire à devoir faire face à l'horizon qui l'attend, et qu'il désigne comme étant lui-aussi l'enfer.

La phrase qui précède (« Ah ! les haillons pourris, le pain trempé de pluie, l'ivresse, les mille amours qui m'ont crucifié ! »⁴⁷) peut renforcer l'interprétation selon laquelle le nouvel enfer vers lequel la barque se tourne serait tout simplement le monde des vivants, la vie. Les « haillons pourris, le pain trempé de pluie, l'ivresse, les mille amours » sont tout autant de souvenirs, voire de visions de la vie passée de Rimbaud, de son existence de poète. C'est elle qu'il désigne désormais comme enfer. C'est à elle qu'il est damné.

Dès lors, la « goule reine de millions d'âmes et de corps morts » en tant qu'image de l'enfer s'appliquerait davantage à l'enfer psychique qu'à l'enfer servant de décor au recueil et de métaphore symbolique à la souffrance de Rimbaud. Ce n'est pas en quittant le décor que

⁴⁴ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 204 (« Adieu »).

⁴⁵ *Id.*, p. 187 (« Délires I. Vierge folle »).

⁴⁶ *Id.*, p. 204 (« Adieu »).

⁴⁷ *Id.*, p. 203 (« Adieu »).

l'enfer s'arrête : Rimbaud fait peut-être ses adieux au lieu infernal, mais pas à sa douleur. Il ne cesse pas d'être en enfer même en quittant l'enfer, puisque l'enfer demeure en lui : il se « [croit] en enfer »⁴⁸ donc il y reste.

II.1.3. « un concert d'enfers »

Plus tôt dans le recueil, Rimbaud avait déjà laissé entendre qu'il existait ou devrait exister une pluralité de l'enfer : « Je devrais avoir mon enfer pour la colère, mon enfer pour l'orgueil, – et l'enfer de la caresse ; un concert d'enfers. »⁴⁹ L'idée d'un enfer multiple peut également avoir été inspirée de l'enfer dantesque : en sachant que Rimbaud a pu lire la *Divine Comédie*⁵⁰ de Dante, il n'est pas impossible du tout qu'il s'inspire de ce découpage infernal dans sa *Saison*.

Ce qui se joue dans « Adieu » peut dès lors paraître plus clairement : la « cité énorme au ciel tâché de feu et de boue »⁵¹ pourrait être une représentation de la cité de Dité chez Dante, ville intérieure de l'Enfer qui se trouve plus précisément dans le sixième cercle. Ce cercle est destiné à châtier l'hérésie, autrement dit ceux « qui font mourir les âmes avec le corps »⁵² – ce qui n'est pas sans rappeler la formule rimbaldienne : « [...] et il me sera loisible de *posséder la vérité dans une âme et un corps*. »⁵³ – ou encore tous ceux qui se posent en juges des hommes et de la nature et qui érigent leur pensée en mesure de toute chose – ce que Rimbaud a vraisemblablement fait par le biais de la voyance, qui est une forme de « prescience »⁵⁴.

D'autre part, la barque, contrairement aux idées reçues, ne fait pas forcément qu'emmener les âmes damnées jusqu'en enfer : elle peut aussi servir d'intermédiaire entre les différents enfers, comme c'est en effet le cas chez Dante, précisément entre le cinquième – celui de la colère – et le sixième cercles : « [...], comme je vis venir une petite barque / À travers l'eau vers nous en cet instant, / Avec un seul marin au gouvernail, / Qui criait : “Te voilà donc ici, âme damnée !” »⁵⁵, « Le bon maître me dit : “À présent, mon fils, / S'approche la cité qui a nom Dité, [...]” ».

⁴⁸ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

⁴⁹ *Id.*, p. 187 (« Nuit de l'enfer »).

⁵⁰ DANTE, A. (2004). L'enfer / Inferno. In *La Divine comédie*. J. Risset (trad.). Paris : Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1472).

⁵¹ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 203 (« Adieu »).

⁵² DANTE, A. *Op. cit.*, p. 99.

⁵³ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 204 (« Adieu »).

⁵⁴ DANTE, A. *Op. cit.*, p. 99.

⁵⁵ *Id.*, p. 83.

II.1.4. L'enfer comme jugement

Il faut également revenir sur ces termes mis en italique par Rimbaud lui-même : « cette goule reine de millions d'âmes et de corps morts *et qui seront jugés !* »⁵⁶. En l'occurrence, la lecture religieuse est inévitable : selon la religion chrétienne, tout être humain sera jugé par Dieu au moment de sa mort physique afin de savoir où vivra éternellement son âme. Rimbaud récupère ce fait religieux : alors qu'il meurt empoisonné, son âme se retrouve dans un enfer qui ressemble, pour lui, à un jugement existentiel. Ce qui demeure original, c'est que Rimbaud se juge lui-même en procédant, dans son recueil, à un large retour critique sur sa propre expérience de poète voyant : ce n'est ni Dieu, ni une autre figure divine qui juge. Là encore, comme ce fut déjà le cas pour sa voyance, Rimbaud ne laisse pas de place à l'intervention divine.

La section « Adieu » offrirait donc bien la conclusion de cette grande remise en question : après s'être jugé, Rimbaud peut quitter l'enfer... mais pour un autre. La conclusion du jugement est donc la « damnation [...] éternelle »⁵⁷, dans tous les cas. D'ailleurs, si le prologue de la *Saison* a bel et bien été rédigé après-coup, comme un avant-propos au contenu du recueil, il est utile de rappeler qu'au sein de cette première section, Rimbaud s'entretient encore avec un « démon » et « Satan » : « “Tu resteras hyène, etc...” se récrie le démon [...] »⁵⁸, « – Mais, cher Satan, [...] »⁵⁹. Il n'est donc pas moins damné que dans le reste de l'œuvre : « Adieu » ne relaterait donc aucune forme de salut ou de retour à la vie libre.

La damnation, telle qu'elle se présente dans « Adieu », peut être interprétée de deux façons : Rimbaud peut quitter l'enfer, rejoindre le monde des vivants, mais avec la clairvoyance de celui qui a “vu” la vérité, qui a su se juger. Puisqu'il semble que ce jugement et plus précisément la vérité existentielle qu'il recouvre soit précisément ce qui damne encore Rimbaud, puisqu'il devra désormais vivre avec cette vérité, il demeure donc damné où qu'il aille. La seconde interprétation se base sur une lecture moins symbolique de la « cité énorme »⁶⁰ : si celle-ci n'évoque pas le monde des vivants mais la cité de Dité inspirée de Dante, alors Rimbaud ne sort pas du tout des enfers. Il s'y enfonce au contraire plus profondément, ce qui illustre d'ailleurs très bien l'image de la goule, vampire avalant les

⁵⁶ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 203 (« Adieu »).

⁵⁷ *Id.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

⁵⁸ *Id.*, p. 178 (Prologue).

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 203 (« Adieu »).

morts, et se damne pour hérésie. La vérité existentielle amenée par le jugement qu'il a établi de lui-même se retrouverait donc en cette sentence finale : le péché par orgueil.

II.2. Adieu à l'innocence ?

L'hypothèse selon laquelle c'est à l'innocence que Rimbaud fait ses adieux découle directement des choix d'interprétation émis dans la première partie de ce sous-chapitre. En effet, s'il est vraisemblable que Rimbaud quitte un enfer pour un autre, alors il fait moins ses adieux à l'enfer – qu'il retrouve à peine quitté – qu'à l'innocence qui le caractérisait, par le passé, quand il ignorait encore la nature infernale de cette « cité »⁶¹ vers laquelle il se (re)tourne désormais.

L'innocence de Rimbaud a déjà été soulignée à travers plusieurs passages de la *Saison* : il la déplore à de nombreuses reprises, la regrettant autant qu'il lui en veut : « [...] quelle sottise c'était. – Et je m'en aperçois seulement ! »⁶², « Mon innocence me ferait pleurer. »⁶³, « Pauvre innocent ! »⁶⁴

Quand Rimbaud dit encore : « C'est la honte, le reproche, ici : Satan qui dit que le feu est ignoble, que ma colère est affreusement sotte. »⁶⁵, il se reproche cette « colère [...] affreusement sotte » à travers la figure de Satan. Cette colère paraît provoquée par la « bêtise » (« – Horreur de ma bêtise. »⁶⁶), la « sottise » (« [...] quelle sottise c'était. ») qu'il a commise, et qu'il qualifie désormais de folie (« À moi. L'histoire d'une de mes folies. »⁶⁷, cette « histoire » étant celle de son « Alchimie du verbe »). En outre, dans « Nuit de l'enfer », il poursuit en jugeant cette fois son propre orgueil : « – Et dire que je tiens la vérité, que je vois la justice : j'ai un jugement sain et arrêté, je suis prêt pour la perfection... Orgueil. »⁶⁸ Tous ces reproches, tous ces jugements que Rimbaud s'adresse à lui-même tendent vers une forme de lucidité à l'égard de sa propre entreprise de voyance et de ses issues. Cette attitude introspective implique presque inévitablement, semble-t-il, une perte d'innocence et de naïveté.

⁶¹ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 203 (« Adieu »).

⁶² *Id.*, p. 199 (« L'impossible »).

⁶³ *Id.*, p. 184 (« Mauvais sang »).

⁶⁴ *Id.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 192 (« Délires II. Alchimie du verbe »).

⁶⁸ *Id.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

Il convient toutefois de bien se questionner quant à ce que représente réellement cette innocence, et plus encore la perte apparente de cette innocence. Tout au long du travail, il a semblé que Rimbaud regrettait tout simplement la naïveté dont il avait fait preuve à l'égard de son entreprise de voyance, puisque c'est toujours cela que raconte la *Saison*.

Dans « Nuit de l'enfer », il montre que « remonter à la vie » ne peut désormais plus se faire sans ces « difformités » (Ah ! remonter à la vie ! Jeter les yeux sur nos difformités. »⁶⁹). Il ne pouvait les voir avant de devenir un poète voyant : il était donc baigné d'une forme d'innocence, ne voyant pas la vérité, la « réalité rugueuse »⁷⁰ du monde qui l'entourait. À présent qu'il est voyant, il se retrouve damné par la vision que cette vocation (« [...] et je me suis reconnu poète. »⁷¹) lui impose.

La damnation ne prend pas fin avec « Adieu », puisque Rimbaud retourne dans une autre forme d'enfer : si c'est son innocence qui l'a damné au début du recueil – l'enfer représentant et relatant dès lors la perte de cette innocence au profit de l'assimilation d'une nouvelle « vérité » (« – Et dire que je tiens la vérité, [...] »⁷², « [...] posséder la vérité [...] »⁷³) –, c'est son identité de poète voyant qui le damne à la fin.

Dans tous les cas, il n'en demeure pas moins nécessaire de s'interroger sur l'innocence perdue en tant que déception de la voyance : l'introspection, la prise de recul sur soi afin d'adopter une position plus analytique, une posture de juge sur sa propre existence, ne faisaient-elles pas elles-mêmes partie de l'entreprise de voyance (« La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; [...] »⁷⁴) ?

II.2.1. « à l'instar des comprachicos, quoi ! »

L'innocence perdue de Rimbaud peut être rapprochée de celle d'un enfant : en ce sens, il ne ferait rien d'autre, dans sa *Saison*, que le deuil de rêves naïfs et enfantins. La terminologie qu'il emploie à plusieurs reprises pour se qualifier lui-même peut être, en ce sens, plutôt évocatrice : « Moi ! moi qui me suis dit mage ou ange, [...] »⁷⁵. Bien sûr, il évoque en ces termes une certaine magie à travers l'image du mage, mais celle de l'ange, qui, bien souvent,

⁶⁹ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 187 (« Nuit de l'enfer »).

⁷⁰ *Id.*, p. 204 (« Adieu »).

⁷¹ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 62 (Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard).

⁷² RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

⁷³ *Id.*, p. 204 (« Adieu »).

⁷⁴ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 67 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁷⁵ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 203 (« Adieu »).

se voit représenté dans un corps d'enfant, est assez intéressante. Dans les deux cas, il persiste évidemment l'idée d'une élévation quasi-divine, qui s'oppose à la « réalité rugueuse »⁷⁶ où Rimbaud est désormais « rendu au sol »⁷⁷.

Il est par ailleurs très souvent question de son enfance : « Encore tout enfant, j'admirais le forçat intraitable sur qui se referme toujours le baignoire [...] »⁷⁸, « Ah ! l'enfance, l'herbe, la pluie, le lac sur les pierres, le clair de lune *quand le clocher sonnait douze...* le diable est au clocher, à cette heure. »⁷⁹, « Ah ! cette vie de mon enfance, la grande route par tous les temps, sobre surnaturellement, plus désintéressé que le meilleur des mendiants, fier de n'avoir ni pays, ni amis, quelle sottise c'était. – Et je m'en aperçois seulement ! »⁸⁰ ou encore, plus indirectement : « N'eus-je pas *une fois* une jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse, à écrire sur des feuilles d'or, [...] »⁸¹.

Outre l'image angélique, Rimbaud se rapproche également de la figure de l'enfant à plusieurs autres reprises : « Vais-je être enlevé comme un enfant, pour jouer au paradis dans l'oubli de tout le malheur ! »⁸², « – Lui était presque un enfant... »⁸³ – parlant de lui-même au travers de la « Vierge folle » –, ou encore dans cet aveu presque coupable : « J'aimais les [...] contes de fées, petits livres de l'enfance, [...] refrains niais, rythmes naïfs. »⁸⁴

En se penchant sérieusement sur ces différents énoncés, il apparaît rapidement que cette enfance dont il est si souvent question soit davantage l'image d'une vie d'insouciance, de naïveté, d'aventure, qu'une enfance au sens strict et classique du terme. Plus précisément encore, l'enfance de Rimbaud désignerait tout simplement son existence littéraire, fondamentalement marquée par sa foi en la voyance. Puisqu'il a perdu l'innocence, cette foi naïve, c'est véritablement une « vie [d']enfance » qui s'avère révolue.

Il serait très intéressant de rapprocher cette vision de l'enfance à l'énoncé plutôt étrange de la lettre du voyant adressée à Paul Demeny : « Mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse ; à

⁷⁶ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 204 (« Adieu »).

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 181 (« Mauvais sang »).

⁷⁹ *Id.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

⁸⁰ *Id.*, p. 199 (« L'impossible »).

⁸¹ *Id.*, p. 202 (« Matin »).

⁸² *Id.*, p. 183 (« Mauvais sang »).

⁸³ *Id.*, p. 188 (« Délires I. Vierge folle »).

⁸⁴ *Id.*, p. 192 (« Délires II. Alchimie du verbe »).

l'instar des comprachicos, quoi ! »⁸⁵ Les comprachicos étaient des voleurs d'enfants, qu'ils transformaient en esclaves afin de pouvoir les vendre par la suite. Peut-être cette comparaison insinue-t-elle que Rimbaud voulait se faire, en plus de « voleur de feu »⁸⁶, voleur d'enfant ou plutôt d'enfance, de la sienne en l'occurrence ? Peut-être était-ce encore une façon de dire que la voyance, nécessitant de “voir en soi”, impliquait inévitablement de “voler” l'enfance, c'est-à-dire l'innocence, la naïveté, faisant ainsi « l'âme monstrueuse » ?

En ce sens, Rimbaud se doit de dire adieu à cette « vie de [son] enfance » car, comme il l'avait prévu en tant que poète voyant, il est finalement parvenu à « faire l'âme monstrueuse », balayant ses « nobles ambitions »⁸⁷ n'ayant mené qu'à des « dégoûts »⁸⁸.

⁸⁵ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 67 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁸⁶ *Id.*, p. 70 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁸⁷ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

⁸⁸ *Id.*, p. 181 (« Mauvais sang »).

III. Que représente la mort ?

Tenter de répondre à cette question permettra simultanément de répondre à la problématique du travail : Rimbaud a-t-il échoué et, si tel est le cas, en quoi précisément ?

Hélas, il n'existe pas de réponse stricte à cette interrogation : très souvent, chez Rimbaud, les métaphores peuvent représenter des réalités diverses. Ainsi, très vite, lors de l'analyse textuelle, la mort sur laquelle se fonde *Une saison en enfer* s'est avérée revêtir plusieurs sens. Le travail, touchant désormais à sa fin, les a d'ores et déjà tous relevés : ce dernier sous-chapitre s'occupera de les rassembler, de les lier entre eux et de les interroger plus en profondeur.

III.1. La mort comme punition

Dans sa lettre à Paul Demeny, Rimbaud se comparait à Prométhée en disant que le « poète est vraiment voleur de feu »⁸⁹. Il peut donc en être déduit qu'il s'attendait à être puni, à l'instar de Prométhée. La damnation, relatée et expliquée dans la *Saison*, est la forme par excellence de la punition : elle punit ceux qui ont péché, et Rimbaud a péché par orgueil en se voulant l'égal de Dieu (« – Et dire que je tiens la vérité, que je vois la justice [...] »⁹⁰ « [...] mais la vision de la justice est le plaisir de Dieu seul. »⁹¹), ou en tous les cas une entité supérieure capable de voir la vérité, de dérégler les sens et de trouver une langue unique. Ainsi, aussi bien en regard de la religion chrétienne qu'en référence à la mythologique grecque, Rimbaud se préparait à la punition.

La punition suppose une faute : il est facile, dans la plupart des situations, de rapprocher la faute de l'erreur, et finalement de l'échec. De plus, Rimbaud laisse entendre à plusieurs reprises qu'il a bel et bien commis une erreur (« Enfin, je demanderai pardon pour m'être nourri de mensonge. »⁹², « Assez ! – Des erreurs [...] »⁹³), en ayant cru à la voyance comme étant une « conversion au bien et au bonheur »⁹⁴.

⁸⁹ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 70 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁹⁰ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

⁹¹ *Id.*, p. 204 (« Adieu »).

⁹² *Ibid.*

⁹³ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

⁹⁴ *Ibid.*

Pourtant, l'analyse du recueil tend à dire qu'il n'est pas aussi simple de conclure par l'échec : certes, Rimbaud a commis une erreur de jugement concernant la voyance, mais il semblerait que c'est précisément par le biais de la voyance qu'il s'en rend finalement compte. C'est la voyance, par les visions de « difformités »⁹⁵ qu'elle offre, qui condamne et punit Rimbaud : une fois puni en enfer, Rimbaud réalise qu'il attendait trop de son entreprise, et qu'il a été naïf de penser qu'elle le mènerait au « salut »⁹⁶ plutôt qu'en enfer (« J'avais été damné par l'arc-en-ciel. Le Bonheur était ma fatalité, mon remords [...] »⁹⁷). La punition qui le touche serait toujours celle qui attendait le poète voyant et, si tel est le cas, alors Rimbaud est toujours un poète voyant.

Dès lors, faut-il considérer la punition comme un échec, bien qu'elle ait dès le départ fait partie de l'entreprise de voyance et qu'elle puisse dans le même temps prouver que celle-ci a été menée à bien ? S'il n'y avait pas d'autre fin possible que la punition et l'échec, y-a-t-il encore réellement lieu de parler d'échec ?

En regard de ce qu'a été la voyance selon Rimbaud, il n'a pas échoué : il avait prévu cet "affaissement" (« [Que le poète voyant] crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé ! »⁹⁸). L'échec peut néanmoins être relativisé quant à l'"après-punition" : Rimbaud espérait peut-être que cet "affaissement" se révélerait une porte, un bond vers le salut, mais ce ne fut pas le cas.

III.2. La mort comme sommeil

Lors de l'analyse de la « Nuit de l'enfer », nous avons mis en évidence le lien existant entre la mort et le sommeil. Toutefois, selon les lettres analysées dans le premier chapitre, « [...] l'homme ne se travaillant pas »⁹⁹, l'homme qui ne « se fait [pas] voyant »¹⁰⁰, qui ne cherche pas « sa propre connaissance, entière »¹⁰¹, est lui-aussi considéré comme n'étant « pas encore éveillé, [...] »¹⁰². Dans la *Saison*, que veut donc dire Rimbaud lorsqu'il parle de son sommeil (« Tâchez de raconter ma chute et mon sommeil. »¹⁰³) ? Est-il question de sa

⁹⁵ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 187 (« Nuit de l'enfer »).

⁹⁶ *Id.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

⁹⁷ *Id.*, p. 198 (« Délires II. Alchimie du verbe »).

⁹⁸ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 68 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

⁹⁹ *Id.*, p. 67 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

¹⁰⁰ *Id.*, p. 68 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

¹⁰¹ *Id.*, p. 67 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 202 (« Matin »).

mort ou bien de son erreur de jugement quant à ce qu'est réellement la voyance ? Le terme évoque-t-il simplement le passage en enfer, représenté par une nuit, ou bien sous-entend-il que Rimbaud lui-même, finalement, n'a pas été réellement « éveillé » à la voyance ?

Suivant la seconde interprétation, il faudrait en conclure que la voyance a bel et bien été un échec pour Rimbaud, qui s'y est essayé sans y parvenir et qui s'est fourvoyé lui-même en s'étant « reconnu poète »¹⁰⁴ voyant. À ce sujet, l'association de deux énoncés, respectivement issus de la lettre à Georges Izambard et du brouillon de « Nuit de l'enfer », prend tout son sens : « Tant pis pour le bois qui se trouve violon, [...] »¹⁰⁵, « Je ne suis qu'un bonhomme en bois, [...] »¹⁰⁶.

Cependant, Rimbaud comparait aussi la voyance à un « grand songe »¹⁰⁷ et, dans le prologue de la *Saison*, il est à nouveau question de rêve : « – Cette inspiration prouve que j'ai rêvé ! »¹⁰⁸ L'énoncé est souvent interprété comme sous-entendant une forme d'illusion, ce qui est souvent le cas lorsqu'il est question d'avoir rêvé à quelque chose, certes, mais si la voyance était dès le début vue comme un « songe », n'y-a-t-il pas là, à nouveau, un lien entre ce que Rimbaud disait de la voyance et ce qu'elle s'est finalement avérée être ? Ce serait donc précisément en tant que voyant que Rimbaud aurait pu rêver à cette « inspiration ». Dès lors, il ne serait plus possible d'appuyer par la citation de cet énoncé l'échec de la voyance : il n'en exprime pas moins une certaine forme de déception, d'illusion, mais pas celle de la voyance.

Par ailleurs, il peut être intéressant de souligner l'ironie tragique qui relie le sommeil à la voyance : il est impossible de voir quoi que ce soit dans le sommeil, puisque celui-ci suppose d'avoir les yeux fermés. Bien sûr, il s'agit d'une analyse très littérale des termes, mais cela pourrait également renforcer l'opposition entre celui qui n'est pas « éveillé » et le voyant. Selon cette optique, la nuit en enfer de Rimbaud signifierait la fin de la voyance ou, plus encore, l'aveu que la voyance n'a jamais été : dans la nuit, dans le sommeil, il ne peut plus voir (« [...] l'air de l'enfer ne souffre pas les hymnes. »¹⁰⁹).

¹⁰⁴ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 62 (Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard).

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ RIMBAUD, A., JEANCOLAS, C. (Ed.). (2012). *Les manuscrits d'Arthur Rimbaud, l'intégrale*. Paris : Éditions Textuel, pp. 446-447.

¹⁰⁷ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 67 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

¹⁰⁸ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 177 (Prologue).

¹⁰⁹ *Id.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

À partir de là, la réponse définitive à la question de l'échec dépendra de la façon dont les deux dernières sections, « Matin » et « Adieu », auront été interprétées. S'il est possible de s'en tenir à la constatation stricte de l'apparition du matin après la nuit, et de conclure ainsi à un affaiblissement relatif de la voyance, peut-être, mais certainement pas à un avortement ou un échec définitif, il est tout aussi pertinent, à l'égard du texte, de rappeler que le « Matin » n'apporte aucune forme de résolution, et que tout son poids dramatique réside justement en ce fait qu'il survienne après la nuit sans pour autant que la vue – la voyance – ne revienne à Rimbaud.

III.3. La mort comme silence

Tout au long d'*Une Saison en enfer*, plusieurs aveux d'incapacité à dire du langage ont été mis en évidence : « *Je ne sais plus parler !* »¹¹⁰, « J'ai un oreiller sur la bouche, [...] »¹¹¹. Dès lors, la mort pourrait constituer une représentation métaphorique de l'échec de la langue, de la mort du langage auquel Rimbaud croyait tant. La désillusion serait donc davantage liée à cette langue que Rimbaud voulait trouver, et qui finalement n'existe pas.

Ces énoncés ainsi que cette interprétation de la mort pourraient tout à fait soutenir la thèse du silence de Rimbaud, qui consiste à penser qu'il a mis fin à sa vie littéraire et qu'il n'a plus jamais rien dit ensuite. S'il est avant tout essentiel de rappeler que le prétendu silence de Rimbaud ne coule pas de source – même après avoir quitté le monde littéraire, il continue de dire, peut-être autre chose, peut-être autrement, mais il dit –, la question devant être retenue dans ce débat, au vu de nos préoccupations actuelles, est la suivante : Rimbaud aurait-il cessé de dire par choix, ou par échec ?

Si la mort pourrait effectivement être vue comme l'échec du langage, il n'est pour autant toujours pas question de conclure à l'échec de la voyance sans se souvenir d'abord de l'analyse des lettres : si Rimbaud comptait effectivement « Trouver une langue »¹¹² dans le cadre de son entreprise de voyance, celle-ci ne se résumait pas pour autant à l'aspect langagier. Rimbaud peut donc avoir échoué dans sa volonté de transmettre ses visions dans une langue qui devait être « de l'âme pour l'âme »¹¹³ sans que cela ne signifie que ses visions n'ont jamais eu lieu ou qu'il est en train d'y renoncer.

¹¹⁰ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 202 (« Matin »).

¹¹¹ *Id.*, p. 186 (« Nuit de l'enfer »).

¹¹² RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 71 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

¹¹³ *Ibid.*

Par ailleurs, si plusieurs passages de la *Saison* expriment une incapacité à dire, d'autres extraits du recueil démontrent que Rimbaud a encore, pourtant, des « secrets pour *changer la vie* »¹¹⁴ : « Je vais révéler tous les mystères : [...] »¹¹⁵, « [...] je ne voudrais pas répandre mon trésor »¹¹⁶. D'une part, il ne peut plus être question de supposer qu'il n'a strictement plus rien à dire – sans quoi il aurait commencé par ne pas rédiger ni la *Saison* ni les *Illuminations*, d'ailleurs – ; d'autre part, il devient presque certain que Rimbaud ait lui-même choisi de se taire. En l'occurrence, il n'est donc pas non plus question d'échec, même langagier, puisqu'il n'est pas question d'avoir échoué dans la transmission mais de s'y refuser : « La dernière innocence et la dernière timidité. C'est dit. Ne pas porter au monde mes dégoûts et mes trahisons. »¹¹⁷

III.4. La mort comme vision

Dans les lettres du voyant, Rimbaud prévoit ce qui attend le poète voyant :

Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant – Car il arrive à l'*inconnu* ! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'*inconnu*, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé !¹¹⁸

Pour mieux comprendre ce qui se joue dans *Une saison en enfer*, il est nécessaire de se remémorer ce passage de la lettre à Paul Demeny. Rimbaud a en quelque sorte prévu sa chute, sa mort (« Qu'il crève dans son bondissement [...] »), puisque c'est le destin du « Poète [qui] se fait voyant » et qu'il s'est lui-même « reconnu poète »¹¹⁹. La question qui se pose dès lors est la suivante : peut-il vraiment être question d'échec, si l'issue a ainsi été anticipée par Rimbaud lui-même ?

¹¹⁴ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 189 (« Délires I. Vierge folle »).

¹¹⁵ *Id.*, p. 186 (« Nuit de l'enfer »).

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 181 (« Mauvais sang »).

¹¹⁸ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 68 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

¹¹⁹ *Id.*, p. 62 (Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard).

« [...] [épuiser] en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences » n'est-ce pas encore ce qu'il fait dans *Une saison en enfer* en se livrant à ce « combat spirituel »¹²⁰ après avoir pris une « fameuse gorgée de poison »¹²¹, pour finalement pouvoir « posséder la vérité »¹²², c'est-à-dire en retirer un enseignement, une conclusion, la « [quintessence] » ? N'est-il pas devenu, comme il le pressentait, ce « grand maudit, – et le suprême Savant » ? N'a-t-il pas, finalement, décrit dans cette lettre la vision qu'il eut de l'issue de la voyance ? Comment appréhender le fait que Rimbaud, dans la *Saison*, semble parfaitement expérimenter ce qu'il avait théorisé dans cette lettre ? En outre, si tel est le cas, est-il toujours possible de considérer qu'*Une saison en enfer* puisse raconter l'échec de Rimbaud voyant, plutôt que d'envisager l'idée selon laquelle cet enfer, cette expérience de mort, puisse encore faire partie de la voyance, comme vision parmi d'autres ?

Le postulat de la mort et de la saison en enfer comme étant encore des visions du poète voyant est soutenu à de nombreuses reprises par le texte. En effet, Rimbaud ne parle uniquement au passé de sa voyance : « Je m'en tairai : poètes [sic] et visionnaires seraient jaloux »¹²³, « Je vais dévoiler tous les mystères : [...] »¹²⁴, « [...] je ne voudrais pas répandre mon trésor. »¹²⁵ Les énoncés dont la conjugaison est réalisée dans un temps présent ou futur pourraient donc prouver que Rimbaud ne cesse pas d'être un voyant.

En outre, si la voyance devait être l'expérience de tout, il n'y a pas de raison à ce que cela n'englobe pas la mort. Quand Rimbaud dit, dans la « Nuit de l'enfer » : « Je vais dévoiler tous les mystères : mystères religieux ou naturels, mort, naissance, avenir, passé, cosmogonie, néant. »¹²⁶, d'une part il ne parle absolument pas au passé et, d'autre part, il prétend à une révélation de divers mystères dont feront partie la « mort [et la] naissance », ainsi que « l'avenir [et le] passé ». La voyance est une fois de plus représentée comme étant au-delà de la temporalité, mais aussi au-delà des notions de vie et de mort.

Par ailleurs, plusieurs autres passages de la *Saison* indiquent que la mort était déjà plus tôt une expérience permise par la voyance. L'exemple le plus probant se retrouve dans cet extrait de « Mauvais sang » :

¹²⁰ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 204 (« Adieu »).

¹²¹ *Id.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

¹²² *Id.*, p. 204 (« Adieu »).

¹²³ *Id.*, p. 186 (« Nuit de l'enfer »).

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

Sur les routes, par des nuits d'hiver, sans gîte, sans habits, sans pain, une voix étreignait mon cœur gelé : « Faiblesse ou force : te voilà, c'est la force. Tu ne sais ni où tu vas ni pourquoi tu vas, entre partout, réponds à tout. On ne te tuera pas plus que si tu étais cadavre. » Au matin j'avais le regard si perdu et la contenance si morte, que ceux que j'ai rencontrés *ne m'ont peut-être pas vu*.¹²⁷

Il est intéressant de rappeler cette formule littéralement visionnaire qui suit de près l'extrait : « Je me voyais devant une foule exaspérée, en face du peloton d'exécution, pleurant du malheur qu'ils n'aient pu comprendre, et pardonnant ! »¹²⁸ Elle seule pourrait résumer l'entièreté de la *Saison*, de la solitude incomprise de Rimbaud à cette expérience de mort qu'une fois de plus, il prévoit.

III.5. La mort comme vérité

Si l'enfer représente la souffrance de Rimbaud, et que cette souffrance trouve sa source en la désillusion de la voyance en tant que « conversion au bien et au bonheur »¹²⁹, alors la mort est elle-même une image de la désillusion, autrement dit une représentation à la fois de la perte de l'innocence et de la découverte de la vérité. Il serait donc question de la mort de l'innocence, de la mort de la croyance en la voyance en tant que chemin qui permettait d'atteindre le « bien », le « bonheur », le « salut »¹³⁰. Dès lors, la « vérité »¹³¹ serait tout simplement la damnation, puisque c'est la damnation que Rimbaud découvre comme étant ce à quoi la voyance mène réellement.

Lorsqu'il dira, dans « Adieu », qu'il lui est désormais « loisible de *posséder la vérité dans une âme et un corps* »¹³², il signalerait donc bel et bien que cette « vérité » a en lui l'empreinte de la damnation. Il ne s'agit plus seulement de son âme, désormais, mais de son « *âme et [de son] corps* », puisqu'il doit retourner vivre parmi les vivants tout en conservant le poids de ce salut désiré et révélé impossible.

Selon cette approche, la voyance a davantage échoué puisqu'elle n'a pas permis à Rimbaud d'atteindre ce qu'il croyait pourtant pouvoir atteindre par son biais. En revanche, cela ne signifie pas forcément qu'elle n'existe pas, ou que Rimbaud ne croit plus en ses principes : il a simplement dû faire face à la vérité de ce à quoi la voyance menait réellement, à savoir la

¹²⁷ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 181 (« Mauvais sang »).

¹²⁸ *Id.*, p. 182 (« Mauvais sang »).

¹²⁹ *Id.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer »).

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 185 (« Nuit de l'enfer ») et p. 204 (« Adieu »).

¹³² *Id.*, p. 204 (« Adieu »).

damnation et la souffrance au lieu du bonheur mais, s'il a vu la vérité de la voyance elle-même, n'est-il pas en cet instant plus voyant que jamais ?

CONCLUSION GÉNÉRALE

CONCLUSION

Lorsqu'il s'agit de Rimbaud, il est difficile, voire impossible, de fournir des réponses qui ne laisseraient plus aucun doute persister. Là réside peut-être le paradoxe de la recherche rimbalienne, qui mène plus souvent à de nouvelles questions qu'à de véritables conclusions, – mais c'est aussi ce qui fait sa richesse et son véritable intérêt.

En outre, le but de l'étude était moins de fournir un résultat péremptoire à la problématique de l'échec chez Rimbaud que de mettre en évidence toutes les nuances qu'il fallait y apporter. Surtout, elle tenait à rappeler et à démontrer que l'analyse textuelle était la seule manière valable d'approcher Rimbaud. Si ses œuvres sont souvent considérées comme illisibles, c'est peut-être à cause de la frustration qu'elles engendrent de ne pas y trouver de réponses claires et définitives. Il est probablement temps d'admettre qu'il n'en existe aucune, et que c'est précisément pour cette raison que Rimbaud fascine.

I. Contre le mythe de l'échec

Au sujet de l'échec rimbalien, nous avons souvent trouvé des conclusions hâtives, encouragées la plupart du temps par le mythe de Rimbaud. Quoi de plus naturel, pour un poète devenu figure mythique, de se voir appliquer une fin de trajectoire qui pourra elle-même continuer de nourrir cette mythification ? Rimbaud le poète, Rimbaud le voyant, Rimbaud l'adolescent a échoué dans sa quête, est devenu un héros blessé. Les raisons convoquées peuvent être diverses : son génie est apparu trop tôt et, faute de reconnaissance, Rimbaud s'est résigné ; son schéma familial le vouait à l'échec – puisqu'il cherchait à combler une absence, celle du père, impossible à annuler –, sa jeunesse le rendait excessif dans ses ambitions qui ne pouvaient qu'échouer. Dans tous les cas, il semble que sa vie ait été interprétée bien plus que ses textes.

Nous ne condamnons pas la mythification rimbalienne : elle fait, selon nous, partie de la trajectoire de Rimbaud, puisqu'elle s'est calquée à sa réalité très tôt. Elle est donc à prendre en compte dans l'étude rimbalienne, tout comme sa biographie : il n'en reste pas moins essentiel de trouver un équilibre juste entre cela et ses textes. Il nous semble par exemple peu pertinent de prétendre à l'échec du poète sur la base de quelques faits biographiques élevés au rang de faits universels ou exemplaires, ou même sur la base de quelques formules extraites de leur contexte et retenues comme de véritables maximes. En outre, si nous considérons que

l'écriture rimbaldivienne ne peut qu'être autobiographique, quelle que soit sa dimension littéraire, en ce sens que sa première raison d'être est la voyance, c'est-à-dire la volonté d'atteindre « sa propre connaissance, entière »¹, c'est uniquement au même titre que toute autre forme d'art : l'art n'est-il pas toujours, délibérément ou non, consciemment ou non, une façon de sublimer la vie pour mieux l'atteindre, pour mieux la "voir" ? Rimbaud était conscient de cette fonction première de l'art : celle-ci fut même précisément l'objet de son entreprise, de sa recherche, de sa quête. Cela ne signifie pas pour autant qu'il faut lire Rimbaud à la lumière biographique : au contraire, il faut lire les textes et trouver dans les mots la trace de ce que fut Rimbaud.

Le problème de l'échec rimbaldivien peut également être lié à l'arrière-fond mythique de la notion d'échec en elle-même. Il n'y a qu'à rappeler le mythe des poètes maudits, dont Rimbaud fait d'ailleurs partie, pour montrer que l'échec revête très souvent une dimension mythique. En littérature, l'image de l'écrivain torturé, qui fait de l'échec un gage de réussite, continue de séduire et il est donc toujours tentant de l'appliquer aux auteurs dont la trajectoire présente suffisamment de troubles pour être ainsi qualifiée.

Si la présente étude veut mettre en garde contre une lecture trop empressée de Rimbaud, qui perdrait tout sens d'analyse face au mythe et à la biographie, très souvent romancée par ailleurs, elle veut aussi rendre au concept d'échec un ancrage plus mesuré.

Afin d'éviter autant que faire se peut l'image mythique et clichéique de Rimbaud, il nous a semblé qu'il n'existait pas de meilleure solution que de questionner profondément ses textes et de s'en tenir à leur contenu. Il nous valait mieux d'écouter ce qu'il avait à dire plutôt que de le faire dire ce que l'on veut souvent qu'il soit.

II. Ambivalence de l'échec

Avant que Rimbaud ne quitte définitivement le monde de la littérature, c'est bien une sorte d'ambivalence, d'ensemble de forces contraires qui définit son rapport au milieu littéraire : il voulait l'intégrer autant que l'éviter, le dépasser. S'il est d'abord monté à Paris avec l'espoir de l'artiste jeune et naïf qu'il fut, sans doute, il a très vite dû faire preuve de lucidité face à la réalité du terrain qui n'était pas ce qu'il en attendait, qui était comme trop sale pour sa

¹ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). (2015). *Je ne suis pas venu ici pour être heureux*. « Correspondance choisie et présentée par Jean-Luc Steinmetz ». Paris : Gallimard, p. 67 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

littérature, pour les pouvoirs immenses, surréels, qu'il lui prêtait. Il a dû admettre, peut-être, qu'il ne pouvait pas « *changer la vie* »², en tous cas pas dans ce monde-là.

Voilà ce qui peut être conclu de sa trajectoire à la lecture analytique des lettres du voyant et d'*Une saison en enfer*. Rimbaud aurait donc échoué dans l'écriture en tant que voyant. Toutefois, l'analyse du recueil de la *Saison* laisse planer un doute considérable : est-il vraiment question d'échec, si l'écriture prend fin mais pas la voyance ?

Après les diverses observations permises par le travail, il semble très difficile de dire que la voyance pourrait d'une façon ou d'une autre avoir échoué. Rimbaud est voyant : il ne peut cesser de l'être puisque c'est à la fois une vocation et une condamnation.

La seule réponse que le travail peut fournir se tient dans ces lignes : l'échec n'est pas une valeur aussi sûre que l'on pourrait le croire de prime abord dans la trajectoire rimbaldienne. Si de diverses études tendent à démontrer que la voyance s'est bien poursuivie après l'arrêt de l'écriture, comme le fait par exemple Seth Widden³, la mythification de Rimbaud, qui parfois se fait étouffante, continue de requérir le terme pour l'appliquer au parcours rimbaldien comme s'il s'agissait d'un trophée embellissant l'étagère.

III. Ce que disent les mots

Si les études rimbaldiennes recouvrent les textes depuis des années de nombreuses couches d'interprétations, – ce que fait aussi notre humble contribution –, il faut rappeler, malgré l'évidence du propos, que le texte reste au cœur du sens. Rimbaud n'est ni un génie ni un adolescent souffrant : il est avant tout des mots. Ce dont il faut se souvenir alors, c'est qu'il avait finalement atteint une forme vérité (« [...] il me sera loisible de *posséder la vérité dans une âme et un corps* »⁴), la sienne. Il suffit, pour le lecteur contemporain, de consulter par exemple les brouillons de la *Saison*, de relire encore le recueil dans son entièreté, pour éprouver ne serait-ce qu'une infime trace de cette vérité rimbaldienne.

Ces considérations, loin d'être scientifiques, sont pourtant les premières à garder à l'esprit, selon nous, y compris dans le cadre de la recherche. Avant même d'adopter un regard critique

² RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). (1999). Une saison en enfer. In *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*. Paris : Gallimard, p. 189 (« Délires I. Vierge folle »).

³ WIDDEN, S. (2017). Voir, vivre, partir. *Francofonia*, 72(7), 1-8.

⁴ RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 204 (« Adieu »).

et analytique sur l'œuvre, il faut la lire : ce qui apparaîtra alors relèvera d'un sens bien plus profond que ne peut l'offrir n'importe quelle étude. La poésie de Rimbaud, pour quiconque sait la lire, est vraiment « de l'âme pour l'âme »⁵. Comme lui peut-être, nous nous heurtons donc à l'indicibilité du langage, et nous ne pouvons réellement conclure que sur le conseil de lire Rimbaud "avec l'âme".

⁵ RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). *Op. cit.*, p. 71 (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources primaires

RIMBAUD, A., FORESTIER L. (Ed.). (1999). *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*. Paris : Gallimard.

RIMBAUD, A., JEANCOLAS, C. (Ed.). (2012). *Les manuscrits d'Arthur Rimbaud, l'intégrale*. Paris : Éditions Textuel.

RIMBAUD, A., STEINMETZ, J.-L. (Ed.). (2015). *Je ne suis pas venu ici pour être heureux*. « Correspondance choisie et présentée par Jean-Luc Steinmetz ». Paris : Gallimard.

II. Sources secondaires

II.1. Éditions critiques

RIMBAUD, A., BRUNEL, P. (Ed.). (1987). *Une saison en enfer*. Paris : José Corti.

RIMBAUD, A., GUYAUX, A. (Ed.). (2009). *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.

RIMBAUD, A., SCHAEFFER, G. (Ed.). (1975). *Lettres du voyant : 13 et 15 mai 1871*. Précédées de : *La voyance avant Rimbaud de Marc Eigeldinger*. Paris : Librairie Droz.

II.2. Références méthodologiques

PIRET, P. (2016). *Cours d'Esthétique littéraire*. Document non publié, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve.

SPITZER, L. (1970). *Études de style*. A. Coulon, M. Foucault, É. Kaufholz (trad.). Paris : Gallimard, p. 64-67. (Œuvre originale publiée en 1928).

II.3. Références générales

LEBRUN, J.-P., MALINCONI N. (2015). *L'altérité est dans la langue. Psychanalyse et écriture*. Toulouse : Éditions Erès.

Larousse. (s.d.). *Poésie*. En ligne <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/po%C3%A9sie/61960?q=po%C3%A9sie#61261>

II.4. Ouvrages biographiques

BARONIAN, J-B. (2009). *Rimbaud*. Paris : Gallimard.

LEFRÈRE, J.-J. (2001). *Arthur Rimbaud*. Paris : Éditions Fayard.

STEINMETZ, J-L. (1991). *Arthur Rimbaud*. Paris : Tallandier.

II.5. Ouvrages scientifiques

II.5.1. En littérature

BANDELIER, D. (1988). *Se dire et se taire, l'écriture d'Une saison en enfer d'Arthur Rimbaud*. Neufchâtel : La Baconnière.

BANDELIER, D. (1994). L'expression de la douleur dans *Nuit de l'enfer*. In A. Guyaux (dir.), *Dix études sur Une saison en enfer*. Genève : La Baconnière.

BERTOLINO, N. (2004). *Rimbaud ou la poésie objective*. Paris : L'Harmattan.

BORER, A. (1991). *Rimbaud : L'Heure de la fuite*. Paris : Gallimard.

EIGELDINGER, M. (1975). *La voyance avant Rimbaud*. Genève-Paris : Librairie Droz-Librairie Minard.

ÉTIEMBLE, R. (1952-1961). *Le mythe de Rimbaud* (I-III). Paris : Gallimard.

FRÉMY, Y. (2014). *Mémoires inquiètes : de Rimbaud à Ernaux*. Louvain-la-Neuve : Éditions Academia, p. 101.

JEANCOLAS, C. (2012). *Le nouveau dictionnaire Rimbaud*. Paris : Van Wilder.

MOLINO, J. (1994). La signification d'*Une saison en enfer*. In A. Guyaux (dir.), *Dix études sur Une saison en enfer*. Genève : La Baconnière, pp. 26-27.

REBOUL, Y. (2015). Mérat le voyant. In Bivort, O., *Rimbaud poéticien* (pp. 73-90). Paris : Classiques Garnier.

STEINMETZ, J.-L. (2008). La cruelle charité d'Arthur Rimbaud. In *Reconnaisances*. Nantes : Cécile Defaut, pp. 254-255.

WIDDEN, S. (2017). Voir, vivre, partir. *Francofonia*, 72(7), 1-8.

II.5.2. Dans d'autres domaines

GILLIBERT, J. (2005). Arthur Rimbaud : fallait-il un adolescent ? In M. Corcos (dir.), *L'adolescence entre les pages*. Paris : Éditions In Press, pp. 151-184.

KAUFMANN, J.-C. (2004). *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*. Paris : A. Colin.

KAUFMANN, J.-C. (2008). *Quand Je est un autre. Pourquoi et comment ça change en nous*. Paris : A. Colin.

PIRLOT, G. (2018). *La colère de Rimbaud. Le chagrin d'Arthur*. Paris : Éditions Imago.

PIRLOT, G. (2007). *Poésie et cancer chez Arthur Rimbaud*. Les Ulis : EDK (Groupe EDP Sciences).

SZTULMAN, H. (2017). *Rimbaud, l'impossible amour*. Toulouse : Éditions Rue des Gestes.

II.6. Œuvres littéraires et artistiques

BALZAC, H. (de). (1842-1848). *La Comédie humaine* (I-VII). Paris : Furne.

Bibliothèque nationale de France (BnF). (s.d.). *Louis Lambert* (H. de Balzac). « Œuvres illustrées ». En ligne sur le site Web de la BnF.

BAUDELAIRE, C. (1868). *Œuvres complètes* (I-VII). Paris : Michel-Lévy. LECONTE DE LISLE. (1869). Kaïn. *Le Parnasse contemporain*, II, 1-21.

BEINSTINGEL, T. (2016). *Vie prolongée d'Arthur Rimbaud*. Paris : Éditions Fayard.

COSTE, X. (2013). *Rimbaud l'indésirable*. Bruxelles : Casterman.

DANTE, A. (2004). L'enfer / Inferno. In *La Divine comédie*. J. Risset (trad.). Paris : Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1472).

DEUTSCH, X. (1990). *Les garçons*. Paris : L'École des loisirs.

GAUTIER, T. (1868). Préface. In Baudelaire, C., *Œuvres complètes* (I). Paris : Michel-Lévy.

HUGO, V. (1853). Stella. In *Les Châtiments*. Paris : Henri Samuel et Cie.

HOLLAND, A. (Réalisateur). (1995). *Total Eclipse*. Belgique, France, Royaume-Uni : FIT Productions (France), SFP Cinéma (France), K2 SA (Belgique), European Co-production Fund (Royaume-Uni), Portman Productions (Royaume-Uni), avec la participation de Canal+/StudioCanal (France).

MALLARMÉ, S. (1961). Arthur Rimbaud. In *Divagations*. Paris : Fasquelle, p. 70.

RIMBAUD, I. (2009). *Rimbaud mourant* (rééd.). Paris : Éditions Manucius, p. 115.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial