

Les deux enfers de Rimbaud

Gilles Marcotte

Volume 15, Number 3-4 (87-88), 1973

Parole, poème, sacré

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/30373ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marcotte, G. (1973). Les deux enfers de Rimbaud. *Liberté*, 15(3-4), 162–167.

Les deux enfers de Rimbaud

Il y a quelqu'un qui ne retrouve plus sa parole. « Je ne sais même plus parler », dit-il. Il y revient, quelque pages plus loin : « Je ne sais plus parler ! » Sa parole lui manque ; mais aussi, elle est en trop : « ... je voudrais me taire. » « *Plus de mots* », commande-t-il. Vainement.

Il s'appelle Arthur Rimbaud, il a déjà écrit quelques-uns des plus beaux poèmes de la langue française ; et ce texte même, où la parole se montre dans son égarement, insuffisante et excessive à la fois, faisant des cercles fous autour d'un centre qui se dérobe, est un texte souverain, de ceux qui ne se laissent pas écarter. Le feu, oui : *Une saison en enfer*. Parole brûlante, parole calcinée.

« Je comprends, dit-il, et ne sachant m'expliquer sans paroles païennes, je voudrais me taire. » Le drame de la parole serait-il donc la figure, ou l'effet, ou la cause, d'un drame du sacré ? Au début de la *Vierge folle*, il écrit : « Je ne sais même plus parler », et à la fin du même texte : « ... Je ne sais plus prier. » La même phrase, la même expression : le verbe prier remplaçant le verbe parler comme un parfait synonyme, comme si cela allait de soi. Celui qui ne sait plus parler ou qui voudrait se taire est également celui qui tour à tour appelle et refuse le sacré, est rejeté de christianisme en paganisme, aller-retour, dans un tourbillon qui laisse évidemment pantois les chercheurs de professions de foi. Une seule constatation, irréfutable : l'enfer de Rimbaud est encombré, mieux il est fait des débris du sacré.

En premier lieu, le sacré de l'Occident chrétien — dans

ses formes les plus rudimentaires, celles du petit catéchisme, de l'histoire sainte : un ciel et un enfer tout droit sortis des gravures de Gustave Doré, la « France fille aînée de l'Eglise », « le voyage de terre sainte », le baptême du petit nègre, le « divin Epoux », l'Evangile, l'Eden, le Pater et l'Ave Maria, la « Croix consolatrice », Noël... « Je ne me souviens pas plus loin que cette terre-ci et le christianisme », dit-il, et c'est assez clair : il n'est, pour Rimbaud, de mémoire et d'origine que chrétiennes — ou, si l'on veut, de mythologie que la catholique. (Et puisque parole et mémoire...) Mais : « Hélas ! l'Evangile a passé ! l'Evangile ! l'Evangile ! » L'origine est viciée et la mémoire se dissout, s'atomise en souvenirs. Ce qui devrait parler d'unité ne dit plus que la dispersion, l'incurable dispersion. Non, Rimbaud n'a pas une mémoire chrétienne ; il n'a que des souvenirs, qui évoquent l'unité mais, par leur dispersion même, la nient. Des gravats.

Le damné se retourne. « Je n'ai jamais été de ce peuple-ci ; je n'ai jamais été chrétien... » Peut-on s'inventer une mémoire, un sacré ? Une autre origine ? « Je suis une bête, un nègre » : l'homme de la nature, d'avant le christianisme ; mais aussitôt récupéré, colonisé par les Blancs, baptisé par les Chrétiens, et la boucle est bouclée. Le recours à l'« Orient, la patrie primitive », n'est pas moins futile puisque, sous les apparences de l'autre mythe, de l'altérité radicale, Rimbaud ne retrouve en définitive que le mythe chrétien de l'Eden. Mirage, également, que l'appel à la sorcière (celle de Michélet), aux pouvoirs occultes de l'alchimie (« Veut-on que je disparaisse, que je plonge à la recherche de l'anneau ? Veut-on ? Je ferai de l'or, des remèdes ») ; mirage, « grimaces », « charmes » dissolvants. Tout est possible, puisque aucune contrainte n'est reconnue ; rien ne l'est, puisque cet homme est seul (« et lui, lui seul ! »), livré à des sollicitations diverses, contradictoires, et sans possibilité d'élire une d'elles car elles impliquent toutes une règle communautaire.

« Ah ! je suis tellement délaissé que j'offre à n'importe quelle divine image des élans vers la perfection. »

Le sacré littéraire, enfin : « Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit. » A la fin et au début, le sacré per-

sonnel du poète, englobant toutes les autres formes de sacré, leur donnant forme ou non (« si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe ») ; lui seul ayant pouvoir de fonder ou de dissoudre, parce qu'il relève du *voyant*, du « suprême Savant », d'« *un vrai Dieu* » (Baudelaire). Le poète se donne tous les rôles, tous les pouvoirs, et d'abord les plus grands : c'est lui qui fonde, Démesure romantique ? Rimbaud avait perçu le défaut de l'individualisme, du Moi se gonflant pour devenir plus gros que le monde, et dans les deux lettres du *Voyant* il avait fait la critique la plus sévère du subjectivisme romantique : « JE est un autre. » Mais, dans *Une saison*, le je premier revient, la Vierge folle réapparaît dans la Vierge sage. « Voleur de feu », le poète est voleur volé : « C'est le feu qui se relève avec son damné. » La poésie, sacré personnel, ne résiste pas mieux au feu de la critique que les formes religieuses, collectives, du sacré.

Est-ce l'échec, donc ? Ou, du moins, la table rase ? On voudrait le croire, pour la clarté du propos. Ainsi fait-on à propos de Mallarmé, de Lautréamont, de Baudelaire, comme si ces pauvres gens avaient visé trop haut, présumé de leurs forces, et devaient en fin de course s'avouer vaincus et renier l'essentiel de leur oeuvre. Mais encore faudrait-il s'entendre sur la nature même de ce qui est renié chez Rimbaud : l'aventure de la Voyance, ou la poésie même ? Et comment interpréter, dans l'une ou l'autre perspective, les résolutions de la fin : « être absolument moderne », entrer « aux splendides villes », « posséder la vérité dans une âme et un corps » ?

Écoutons l'avertissement d'Yves Bonnefoy : l'obscurité d'*Une saison*, écrit-il, « signifie la simultanéité de pensées que rien — comme dans la vie de Rimbaud — ne domine et n'ordonne d'une façon décisive. Par exemple, beaucoup d'ellipses (...) disent que les intuitions en présence sont bien plus vraies, plus réelles que toutes les dialectiques qui pourraient prétendre à les concilier. »⁽¹⁾ C'est, par conséquent, au sein

(1) Yves Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même*, coll. Écrivains de toujours, le Seuil, p. 108.

de ces contradictions, dans leur tumulte non atténué, que nous devons chercher du sens, et non pas en séparant — pour en tirer quelque leçon morale — ce qui, dans le texte rimbaldien, refuse d'être sé-

Parole et sacré, disions-nous. Non seulement les deux crises sont simultanées, homologues, mais encore la crise de l'une est la crise de l'autre. Parole et sacré définissent un des deux pôles de l'expérience rimbaldienne, celui du champ acoustique. Le champ acoustique est, en effet, englobant — par opposition au sens visuel qui distingue, hiérarchise ; la voix, dit Walter J. Ong, « est en soi la manifestation de la présence et, en tant que telle, possède des qualités religieuses permanentes. (...) Seul le sens de l'ouïe nous offre un espace peuplé par suggestion directe, et pour cette raison paré de qualités sacrales. »⁽²⁾ Nombreux sont les exemples, dans *Une saison en enfer*, mais aussi dans toute la poésie de Rimbaud, d'une telle plongée dans l'univers sacré, d'un retour du mot à son origine sonore, au souffle, à la cage thoracique, à l'intériorité concrète. « Plus de mots », s'écrie le nègre blanc. « J'ensevelis les morts (morts, mots) dans mon ventre. Cris, tambour, danse, danse, danse, danse ! Je ne vois même pas l'heure où, les blancs débarquant, je tomberai au néant. » L'enfer même, dans lequel Rimbaud entreprend de passer une saison, est la figure de cette expérience. En consacrant à Satan — « vous qui aimez dans l'écrivain l'absence des facultés descriptives ou instructives » — les feuillets qu'il écrit, le poète indique bien qu'il livre son langage au feu de la parole immédiate ; la parole qui n'est pas description ou leçon de morale, à bonne distance de ce qui est décrit ou enseigné, mais présence.

Mais il y a, dans *Une saison*, deux enfers — comme il y a l'action réelle du sacré et sa fragmentation sous le regard de la critique, comme il y a l'écriture discursive et la parole englobante. L'autre enfer est celui de la discrimination, du jugement, de la définition spatiale. « La théologie est sérieuse,

(2) Walter J. Ong, *Retrouver la parole*, adaptation française par Barbara O'Connor et Jean-Philippe Fabien, Mame-HMH, p. 160-161.

l'enfer est certainement *en bas* — et le ciel en haut. » S'impose, ici, le règne clair de la morale, de la conséquence, de la faute, associé à l'organisation visuelle de l'écriture.⁽³⁾ « Carothers, note encore Walter J. Ong, a associé la tradition littéraire à l'intensité grandissante du sentiment de culpabilité, remarquant que, chez les Africains illettrés, « on trouve rarement des syndromes dépressifs accompagnés de ralentissement et de sentiments de culpabilité, d'indignité ou de remords ». »⁽⁴⁾ Ecrire, alphabétiquement et typographiquement (Rimbaud a fait imprimer *Une saison*), c'est donner la primauté à la vue, à la séquence linéaire des causes et des effets, c'est faire de la faute et du châtement une affaire individuelle. Voir, c'est juger : « Elle ne finira donc point cette goule reine de millions d'âmes et de corps morts et qui seront jugés ! »

Ces deux *enfes*, ne les séparons pas. Ils existent ensemble, sans conciliation possible ; ensemble ils sont l'oeuvre, dans ses renversements soudains, dans ses foudroyantes ellipses, dans son prodigieux tohu-bohu de contradictions. Ils réagissent l'un sur l'autre avec une extrême violence : les acides de la responsabilité individuelle ne cessant de ronger le sacré, de le démanteler, d'en faire une « agglomération d'objets »⁽⁵⁾ ; le sacré défaisant à mesure le réseau de raisons contraignantes et de leçons de morale que tente de construire l'écriture. Conclusion négative : parole-son et parole-écriture se neutralisent mutuellement, et *Une saison en enfer* est un échec, ou l'aveu d'un échec. Conclusion positive : de leur coexistence, de leur affrontement, les deux paroles tirent un maximum d'efficacité concrète. Choisissez. Soyez critique (juge, censeur), ou lecteur (participant). Lecteur, vous comprendrez peut-être que Rimbaud ne pouvait pas, ne devait pas choisir : que, dans la

(3) Voir l'oeuvre de Lautréamont où la culpabilité est liée, de façon plus explicite encore, à la causalité telle que la manifeste et la provoque l'organisation linéaire de l'écriture. S'attaquer à la Faute, c'est s'attaquer au *car*, le désamorcer, le rendre inopérant : « Homme, n'as-tu jamais goûté de ton sang, quand par hasard tu t'es coupé le doigt ? Comme il est bon, n'est-ce pas ; car, il n'a aucun goût. »

(4) Ong, op. cit., p. 131.

(5) Ong, op. cit., p. 155.

situation historique qui était la sienne (et qui est, pour l'essentiel, encore la nôtre), l'honnêteté commandait de porter à l'incandescence, en même temps, sans compromis, les deux postulations de la parole. Feu du sacré, feu de la critique.

GILLES MARCOTTE