Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 41 (2002)

Artikel: Lecture métapoétique d'"enfance" de Rimbaud

Autor: Gantert, Ruth

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-267837

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LECTURE MÉTAPOÉTIQUE D'« ENFANCE » DE RIMBAUD

Parmi les commentaires de Rimbaud, rares sont ceux qui échappent à l'un des deux principes que P. von Matt décrit – à propos d'un autre poète 'hermétique', de Georg Trakl – comme des procédés complémentaires, conduisant chacun à une « impasse herméneutique » : d'un côté la critique réduit le texte à une seule isotopie, qui serait à même de l'expliquer, et de l'autre elle lui dénie toute cohérence[1]. En ce qui concerne le premier procédé, Étiemble a amplement dénoncé les mythes dont le poète a fait l'objet (Rimbaud catholique, homosexuel, voyant, voyou, communard etc.)[2]. Quant au deuxième, la possibilité d'attribuer un sens aux *Illuminations* a souvent été remise en question[3] – ainsi dans un article de 1978 sur

---

1 Peter von Matt, *Das Schicksal der Phantasie.* Studien zur deutschen Literatur, München-Wien, Carl Hanser, 1994, p. 277 : « Jede der beiden Verstehensweisen bietet sich neu als Lösung an in dem Augenblick, wo die andere scheitert. Jede führt in eine hermeneutische Sackgasse, an deren Endpunkt die andere sich als verführerischen Ausweg wieder präsentiert. [...] Die beiden Verstehensweisen sind :
1. die "sekundäre Bearbeitung" des Textes zu einem homogenen Sinnzusammenhang ;
2. die Leugnung jeglicher durchgehender Bedeutungsstruktur : die Definition des Textes als reine Montage oder lyrisch-musikalisches Arrangement ».

2 Étiemble, *Le Mythe de Rimbaud*, II, Structure du Mythe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1961², p. 402.

3 En 1969, J.-L. Baudry parle de « retrait du signifié [...] délibéré, systématique et explicite » (Jean-Louis Baudry, « Le texte de Rimbaud », 2, *Tel Quel*, 36, 1969, pp. 33-53, p. 45) et, à sa suite, A. Kittang évoque la « pratique illisible précise (le texte ludique) » (Atle Kittang, *Discours et jeu.* Essai d'analyse des textes d'Arthur Rimbaud, Bergen-Oslo-Tromso et Grenoble, Universitetsforlaget et Presses Universitaires de Grenoble, « Contribution norvégienne aux études romanes», 1975, p. 333).

« Une complication de texte : les *Illuminations* », T. Todorov formule une thèse provocatrice :

> Paradoxalement, c'est en voulant restituer le sens de ces textes que l'exégète les en prive – car leur sens, paradoxe inverse, est de n'en point avoir [...][4].

Plutôt que de contester une fois de plus, d'un point de vue général, la thèse de T. Todorov, ou de reprendre à notre compte la question rhétorique qui conclut un article postérieur du même critique

> [...] si les *Illuminations* (ou au moins certaines d'entre elles, ou certaines de leurs phrases) ne représentent pas un cas-limite, où le meilleur hommage de l'interprète consisterait à se taire[5]

les pages suivantes[6] voudraient montrer que les poèmes rimbaldiens sont susceptibles d'une lecture cohérente, dès lors qu'on se place au niveau plus abstrait d'une perspective métapoétique. La rupture avec des esthétiques considérées comme dépassées et la quête d'une esthétique nouvelle est une préoccupation constante de Rimbaud – il suffit de penser aux deux « Lettres du voyant » – or, nous nous proposons d'étudier la manière dont cette préoccupation se répercute dans un texte qui, au niveau figuratif, s'occupe de tout autre chose : il s'agit du poème « Enfance ».

---

4 Tzvetan Todorov, « Une complication de texte : les *Illuminations* », *Poétique*, 34, 1978, pp. 241-253. Repris dans Id., *La Notion de littérature et autres essais*, Paris, Le Seuil, « Points », 1987², pp. 139-160.

5 Tzvetan Todorov, « Remarques sur l'obscurité », in Sergio Sacchi (éd.), *Le poème en prose et la traduction poétique*, Tübingen, Gunter Narr, 1988, pp. 11-17, p. 17).

6 Elles présentent la version abrégée d'une analyse conduite dans le cadre de ma thèse, *Portraits du poète : les* Illuminations (à paraître). Ce travail s'inspire largement de la sémiotique littéraire élaborée par Jacques Geninasca. On se reportera à son livre *La Parole littéraire*, Paris, PUF, 1997.

ENFANCE

I

Cette idole, yeux noirs et crin jaune, sans parents ni cour, plus noble que la fable, mexicaine ou flamande ; son domaine, azur et verdure insolents, court sur des plages nommées, par des vagues sans vaisseaux, de noms férocement grecs, slaves, celtiques.

À la lisière de la forêt – les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent, – la fille à lèvre d'orange, les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés, nudité qu'ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer.

Dames qui tournoient sur les terrasses voisines de la mer ; enfantes et géantes, superbes noires dans la mousse vert-de-gris, bijoux debout sur le sol gras des bosquets et des jardinets dégelés – jeunes mères et grandes sœurs aux regards pleins de pèlerinages, sultanes, princesses de démarche et de costume tyranniques [,] petites étrangères et personnes doucement malheureuses.

Quel ennui, l'heure du «cher corps» et «cher cœur».

II

C'est elle, la petite morte, derrière les rosiers. – La jeune maman trépassée descend le perron. – La calèche du cousin crie sur le sable – Le petit frère – (il est aux Indes !) là, devant le couchant, sur le pré d'œillets. – Les vieux qu'on a enterrés tout droits dans le rempart aux giroflées.

L'essaim des feuilles d'or entoure la maison du général. Ils sont dans le midi. – On suit la route rouge pour arriver à l'auberge vide. Le château est à vendre ; les persiennes sont détachées. – Le curé aura emporté la clef de l'église. – Autour du parc, les loges des gardes sont inhabitées... Les palissades sont si hautes qu'on ne voit que les cimes bruissantes. D'ailleurs il n'y a rien à voir là dedans.

Les prés remontent aux hameaux sans coqs, sans enclumes. L'écluse est levée. Ô les calvaires et les moulins du désert, les îles et les meules.

Des fleurs magiques bourdonnaient. Les talus *le* berçaient. Des bêtes d'une élégance fabuleuse circulaient. Les nuées s'amassaient sur la haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes.

III

Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir.

Il y a une horloge qui ne sonne pas.

Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches.

Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte.

Il y a une petite voiture abandonnée dans le taillis, ou qui descend le sentier en courant, enrubannée.

Il y a une troupe de petits comédiens en costumes, aperçus sur la route à travers la lisière du bois.

Il y a enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse.

IV

Je suis le saint, en prière sur la terrasse, – comme les bêtes pacifiques paissent jusqu'à la mer de Palestine.

Je suis le savant au fauteuil sombre. Les branches et la pluie se jettent à la croisée de la bibliothèque.

Je suis le piéton de la grand'route par les bois nains ; la rumeur des écluses couvre mes pas. Je vois longtemps la mélancolique lessive d'or du couchant.

Je serais bien l'enfant abandonné sur la jetée partie à la haute mer, le petit valet, suivant l'allée dont le front touche le ciel.

Les sentiers sont âpres. Les monticules se couvrent de genêts. L'air est immobile. Que les oiseaux et les sources sont loin ! Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant.

V

Qu'on me loue enfin ce tombeau, blanchi à la chaux avec les lignes du ciment en relief – très loin sous terre.

Je m'accoude à la table, la lampe éclaire très vivement ces journaux que je suis idiot de relire, ces livres sans intérêt. –

À une distance énorme au dessus de mon salon souterrain, les maisons s'implantent, les brumes s'assemblent. La boue est rouge ou noire. Ville monstrueuse, nuit sans fin !

Moins haut, sont des égouts. Aux côtés, rien que l'épaisseur du globe. Peut-être les gouffres d'azur, des puits de feu. C'est peut-être sur ces plans que se rencontrent lunes et comètes, mers et fables.

Aux heures d'amertume, je m'imagine des boules de saphir, de métal. Je suis maître du silence. Pourquoi une apparence de soupirail blêmirait-elle au coin de la voûte ?

Composé de cinq parties, « Enfance »[7] est le poème le plus long des *Illuminations*. Avec « Vies », « Jeunesse » et « Veillées », il permet de poser la question de la cohérence à la fois au niveau de la « strophe » et à celui du poème entier. Les opinions de la critique divergent à ce sujet : si on a d'abord accentué le caractère « discontinu » du poème – A. Fongaro, se plaçant d'un point de vue génétique, parle de « cinq fragments groupés (artificiellement, selon toute probabilité) sous le titre "Enfance" »[8] –, on semble à présent être plus attentif aux facteurs de cohésion. Pour A. Guyaux, les cinq textes d'«Enfance» « forment l'ensemble le plus long, peut-être le plus construit des *Illuminations* »[9]. Contrairement à des poèmes brefs et indivisés, et partant peut-être plus « malléables », comme «Après le déluge», « Aube » ou « Barbare », « Enfance » fait l'objet d'un nombre réduit d'études approfondies[10]. Si la critique fait fréquem-

---

[7] Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes,* Poésie, prose et correspondance, Introduction, chronologie, édition, notes, notices et bibliographie par Pierre Brunel, Paris, Librairie générale Française, 1999, pp. 457-460. Toutes les citations de Rimbaud se référeront à cette édition.

[8] Antoine Fongaro, « Les échos verlainiens chez Rimbaud et le problème des *Illuminations* », *Revue des sciences humaines*, 106, 1962, pp. 263-272, p. 268.

[9] Arthur Rimbaud, *Illuminations*, texte établi et commenté par André Guyaux, Neuchâtel, La Baconnière, « Langages », 1985, p. 76.

[10] Signalons, dans l'ordre chronologique, les articles ou chapitres consacrés à « Enfance ».

- Albert Henry, "« Enfance »", in Id., *Contributions à la lecture de Rimbaud*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1998, pp. 41-62 (Première parution : 1966).

- Robert Greer Cohn, "« Enfance »", in Id., *The Poetry of Rimbaud*, Princeton N. J., Princeton University Press, 1973, pp. 253-266.

ment allusion à l'une ou l'autre de ses parties, en citant une phrase ou un verset isolé, peu d'études se consacrent à une « strophe », voire au poème entier. Les résultats obtenus par une caractérisation rapide demeurent souvent à un niveau de lecture très général. Inspirés, sans doute, par le titre, les critiques ont vu dans «Enfance» un ensemble de souvenirs, de scènes de la vie d'un enfant (du poète), de rites de passage[11].

Avant d'aborder les différentes parties, attachons-nous d'abord à la question de l'organisation discursive du poème dans son ensemble.

- Nathaniel Wing, "The acceptable contradictions : «Enfance» II, III, «Barbare»", in Id., *Present Appearances*. Aspects of Poetic Structure in Rimbaud's *Illuminations*, University of Mississippi, « Romance Monographs », 1974, pp. 66-75.
- Zbigniew Naliwajek, "L'anaphore dans « Enfance » III", in André Guyaux (sous la direction de), *Lectures de Rimbaud*, Revue de l'Université de Bruxelles, 1983[2], pp. 129-139.
- Judd D. Hubert, "Les jeux de la bordure dans « Enfance »", in *« Minute d'éveil ». Rimbaud maintenant*, Paris, SEDES/CDU, 1984, pp. 131-136.
- Walburga Hülk, « Rimbaud : Kindheit eines Dichters. – Ein Versuch », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, VIII, 1984, pp. 236-252.
- Daniel Delas, « Catastrophes de l'écriture : « Enfance » de Rimbaud », *Linguistique et littérature*, Cahiers du département des langues et des sciences du langage, 2, Université de Lausanne, 1988, pp. 56-69.
- Eleonore et Hans-Jost Frey, "Arthur Rimbaud : « Enfance »", in Id., *Textmuster an Mustertexten*, Zürich, Zentralstelle der Studentenschaft der Universität Zürich, 1988, pp. 29-53.
- James Lawler, "The Poet as Self-Creator : « Enfance »", in Id., *Rimbaud's Theatre of the Self*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1992, pp. 79-94 (Première parution : 1988).
- Toru Sato, "Une lecture d'« Enfance »", in Jacques Perrin (éd.), *Rimbaud au Japon*. Actes du colloque franco-japonais *Arthur Rimbaud. Un siècle d'errances*, du 22-24 nov. 1991 à Sendai, Presses Universitaires de Lille, 1992, pp. 87-93.
- Marie-Paule Berranger, "« Enfance »", in Id., *12 poèmes de Rimbaud analysés et commentés*, Alleur, Marabout, 1993, pp. 252-278.

[11] Cf. les commentaires des éditions de A. Py, L. Forestier, S. Bernhard/A. Guyaux, P. Brunel.

I. L'organisation discursive

Il suffit de comparer les syntagmes initiaux des cinq sections d'«Enfance» pour remarquer que chacune se présente sous le signe d'un "acte de parole" différent :

	incipit	acte de parole
I	« Cette idole,... »	montrer
II	« C'est elle,... »	reconnaître
III	« Au bois il y a un oiseau,... »	inventorier
IV	« Je suis le saint,... »	s'identifier
V	« Qu'on me loue enfin ce tombeau,... »	exhorter

La troisième section, qui occupe la position centrale, frappe par son caractère strictement énumératif : les termes du syntagme sériel, coextensifs aux alinéas, commencent chacun par un « il y a » anaphorique. Transformant l'anaphore en « il y a *enfin* », le septième énoncé se présente à la fois en dernier terme de la série et en conclusion, faisant un tout des énoncés précédents. Or, cette structure de la partie médiane se trouve projetée sur l'ensemble du poème : la dernière section en effet, avec son *incipit* « Qu'on me loue *enfin* », forme une conclusion à la série des quatre sections précédentes. À l'instar des strophes d'un poème à forme fixe, toutes les sections reflètent le même principe d'organisation discursive, qui est celui du poème entier : la dernière unité se détache chaque fois de ce qui précède en introduisant une situation nouvelle – sanction des alinéas précédents en I, univers onirique du passé en II, hostilité du monde social en III, espace désertique en IV et question-évaluation de la fin.

Le parallélisme syntaxique et phonique entre les deux attaques « Cette idole » et « C'est elle » – bien qu'il ne s'agisse pas du même acteur – suggère un rapport plus étroit entre les premières deux sections, alors que les parties III et IV se ressemblent par l'usage anaphorique de leur *incipit* (« il y a » se répète sept fois, avec la variante « il y a enfin », et « je suis » apparaît quatre fois en début

d'alinéa, avec la variante « je serais bien »). Après avoir considéré les énoncés initiaux, comparons encore les énoncés finaux :

I « Quel ennui, l'heure du "cher corps" et "cher cœur". »
II « Les nuées s'amassaient sur la haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes. »
III « Il y a enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse. »
IV « Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant. »
V « Pourquoi une apparence de soupirail blêmirait-elle au coin de la voûte ? »

Les derniers énoncés de la section I et II concernent un état modal dysphorique lié à une figure temporelle. Les parties III et IV, en revanche, se concluent sur un énoncé combinant le lexème « fin », redoublé phonétiquement dans « faim », avec un déplacement – volontaire ou non – du sujet. Dans son avant-dernière phrase, la section IV s'oppose déjà au début de la section III : à « Au bois il y a un oiseau » répond l'exclamation « Que les oiseaux et les sources sont loin ! » – Quant à la dernière section, elle se termine sur la seule question (rhétorique) du poème.

Une lecture attentive des propriétés formelles – surtout des énoncés liminaires du texte – regroupe donc les deux paires I/II et III/IV, auxquelles elle fait suivre une unique section, V. Une première approche des dimensions actorielle et spatiale étaie cette subdivision :

— **I/II** Les deux sections initiales mettent en scène toute une série d'acteurs à la troisième personne, auxquels on attribue des espaces différents. Entre le début du premier et le début du dernier alinéa se situe chaque fois le passage d'un acteur féminin défini unique à une pluralité indéfinie d'acteurs ou de figures associées à un verbe imperfectif.

I « Cette idole,... » « Dames qui tournoient... »
II « C'est elle,... » « Des fleurs magiques bourdonnaient. »

Le sujet de l'énonciation n'y apparaît que de manière implicite, présupposé en particulier par les énoncés exclamatifs qui s'achèvent sur un simple point au lieu d'un point exclamatif.

I « Quel ennui, l'heure du "cher corps" et "cher cœur". »
II « Ô les calvaires et les moulins du désert, les îles et les meules. »

— **III/IV** La troisième section introduit un pronom personnel à la deuxième personne, un « vous » générique dans lequel est supposé s'inclure le sujet de l'énonciation. Celui-ci ne s'affirme pleinement à la première personne qu'avec la section suivante. Si la discontinuité des figures actorielles et spatiales caractérise les premières deux sections, la paire suivante multiplie les figures du monde (du *non-moi*) et les rôles du sujet (du *moi*), présentés dans les deux séries énumératives.

— **V** La dernière unité enfin effectue une rupture radicale sur le plan spatial. D'un espace naturel – marin, boisé ou de campagne – associé à des figures d'habitations humaines traditionnelles, on passe à un espace souterrain, au « tombeau » situé au-dessous d'une grande ville moderne. Tout en introduisant un espace inouï, « Enfance » V se distingue par l'homogénéité qui régit ses différents alinéas : après les discontinuités figuratives des unités précédentes, les « sauts » inattendus d'un alinéa à l'autre, la dernière section se consacre entièrement au sujet de l'énonciation et à la description de son espace particulier.

II. «Enfance» I : portraits de muses

Les strophes liminaires du premier macrosegment, qui mettent en scène chacune une série d'acteurs différents, se présentent de façon complémentaire : la première énumère des acteurs féminins alors que la quatrième donne une suite d'acteurs masculins auxquels le poète s'identifie. Le passage sans transition d'un alinéa à l'autre a de quoi

déconcerter le lecteur[12] : quelle est la relation entre les différents acteurs ? En ce qui concerne la série d'acteurs féminins, le premier et le dernier terme se trouvent dans un rapport de transformation : de l'acteur individuel défini, « Cette idole », on passe à l'acteur collectif indéfini « Dames ». Les deux clausules parallèles des alinéas 1 et 3 confirment le caractère antinomique des deux univers discursifs :

a1	noms	férocement	grecs, slaves, celtiques
a3	personnes	doucement	malheureuses

À l'opposition entre deux types d'acteurs différents correspond le passage d'un espace solitaire non civilisé (« plages ») à un espace collectif civilisé (« terrasses »). La transformation de a1 à a3 correspond à une évolution historique : d'un premier acteur et espace-temps mythiques, on passe d'abord à l'image érotique d'une jeune femme nue inscrite dans un paysage naturel, pour aboutir enfin à un type d'acteur et d'espace-temps liés à la civilisation humaine. L'« idole » du début se présente comme une figure utopique de la réunion des contraires (« yeux noirs et crin jaune », « mexicaine et flamande »), indépendante des réseaux familiaux et sociaux (« sans parents ni cour »). Les « dames » en revanche se composent de types de femmes distincts caractérisés par une seule propriété physique, définis par leur race, leur position sociale et familiale (en tant que mères, sœurs, filles ou épouses). La longue énumération du troisième alinéa esquisse en effet un « catalogue de figures féminines du dix-neuvième siècle » : d'abord on évoque le corps monstrueux et érotique de la femme (rappel des « géantes », des « superbes noires » et des femmes-« bijoux » dans les poésies érotiques de Baudelaire), ensuite on assiste à la mise en scène d'héroïnes romantiques (la femme dévouée qui est à la fois mère et sœur, la femme orientale, riche et

[12] Les critiques n'ont pas manqué d'attribuer à ce texte une « aveuglante incohérence », une « discontinuité érigée en système » (Delas, art. cit., p. 59) ou une « contradiction », une « juxtaposition plus ou moins arbitraire de scènes » (Hubert, art. cit., p. 132).

séduisante, la femme-victime, qui en appelle à l'attendrissement...). Ces différents acteurs féminins ne sont pas seulement des objets de valeur pour des sujets masculins du désir amoureux, ils représentent aussi des types de discours littéraires. Leur réunion, dans un même espace discursif, en position équivalente, ne manque pas d'effet ironique – comme si on avait voulu présenter l'ensemble des discours consacrés d'une époque, en insistant sur le caractère interchangeable des images stéréotypées. Sous cet aspect, nous pouvons rapprocher l'énumération rimbaldienne de la manière dont le narrateur flaubertien nous présente les images et lectures contribuant à l'éducation néfaste d'Emma Bovary[13].

Si l'« idole » se situe dans un univers de valeurs transcendant dont elle est une figure de Destinateur, la « fille à lèvre d'orange » se configure comme une actualisation de ces valeurs poétiques dans l'immanence. Le passage des deux acteurs individuels à l'acteur collectif est à lire en termes d'une dégradation de l'image de la femme : en s'inscrivant dans les positions prévues par la société, l'acteur féminin perd sa force, son indépendance et son originalité. Nous pouvons interpréter cette transformation dans le contexte d'une histoire sociale de l'assujettissement de la femme[14], mais aussi, et

---

[13] Rappelons qu'Emma admire tout d'abord des « assiettes peintes [!] qui représentaient l'histoire de Mlle de La Vallière. Les explications légendaires, coupées ça et là par l'égratignure des couteaux, glorifiaient toutes la religion, les délicatesses de cœur et les pompes de la Cour. » Il s'ensuit une série d'images stéréotypées du discours religieux et de l'amour romantique (Flaubert, *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 323).

[14] On connaît l'intérêt que la deuxième moitié du dix-neuvième siècle accorde à la question de la femme, qu'on pense à *La Sorcière* de Michelet, qu'on a cité comme une « source » pour Rimbaud (Jacques Gengoux, *La Pensée poétique de Rimbaud*, Paris, Nizet, 1950). Dans le contexte des « Lettres du voyant », l'indépendance de la femme fait partie des revendications explicites : « Ces poètes seront ! Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme, – jusqu'ici abominable, – lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi ! La femme trouvera de l'inconnu ! Ses mondes d'idées différeront-ils des nôtres ? – Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses ; nous les prendrons, nous les comprendrons » (p. 246-247).

même surtout, dans le contexte d'une histoire des poétiques dont chacune se caractérise par une manière différente de concevoir le rapport intersubjectif entre homme et femme. C'est ainsi que s'établit un rapport de similitude entre l'isotopie de l'acteur féminin et l'isotopie esthétique. « Enfance » I exploite de façon moderne la métaphore ancienne *femme – poésie* : à une multitude de relations différentes entre homme et femme correspond un conflit de discours poétiques.

Portant sur l'ensemble des trois alinéas précédents, la sanction (« Quel ennui... ») commente la transformation d'une poétique individuelle à des poétiques collectives en lui donnant le caractère d'un échec. Aux images stéréotypées de la femme correspondent les clichés affectifs (« "cher corps" », « "cher cœur" ») que le sujet de l'énonciation rend sans les prendre à son propre compte : toute femme qui paraissait désirable dans un discours collectif antérieur est dévalorisée aux yeux du poète individuel Ego, à la recherche d'une nouvelle esthétique[15].

Au terme de notre analyse d'«Enfance» I, rappelons quelques vers d'une des premières poésies de Rimbaud, « Soleil et Chair »[16] :

– Et l'Idole où tu mis tant de virginité,
Où tu divinisas notre argile, la Femme,
Afin que l'homme pût éclairer sa pauvre âme,
Et monter lentement, dans un immense amour,

---

[15] L'expression d'un contenu métapoétique à travers l'isotopie amoureuse – comme à travers l'isotopie musicale d'ailleurs – est une constante dans l'œuvre de Rimbaud. C'est ainsi que le poète de « Vies » II dit « Je suis un inventeur tout autrement méritant que tous ceux qui m'ont précédé ; un musicien même, qui ai trouvé quelque chose comme la clef de l'amour » ou que le personnage du « Prince » dans « Conte » « prévoyait d'étonnantes révolutions de l'amour ». L'amour est « à réinventer », comme dit l'« Époux infernal » dans *Une saison en enfer*.

[16] En 1870, Rimbaud a envoyé une première version de cette poésie, intitulée « Credo in unam... », à Théodore de Banville en le priant de la publier dans le *Parnasse contemporain*.

De la prison terrestre à la beauté du jour,
La Femme ne sait plus même être Courtisane !
– C'est une bonne farce ! et le monde ricane
Au nom doux et sacré de la grande Vénus ! (vv. 56-63)

Si la thématique de « Soleil et Chair » est semblable à celle d'« Enfance » I – le sujet de l'énonciation y déplore la perte d'un âge d'or mythique placé sous le signe de déesses féminines, perte qui entraîne une déchéance de l'image de la femme – on n'en mesurera que mieux la distance qui sépare les deux textes. Il ne s'agit pas seulement de la différence évidente entre une poésie en alexandrins et un poème en prose, mais la révolution poétique se situe à un niveau plus essentiel. La poésie, empreinte d'une nostalgie romantique, déploie un style rhétorique éloquent où tout est explicité – le poème en prose par contre présente trois « tableaux » d'une concision extrême, dépourvus de tout ancrage narratif. Aux figures de rhétorique consacrées, comme l'apostrophe et l'exclamation, censées traduire de façon immédiate l'état modal du sujet de l'énonciation, se substituent des combinaisons inouïes, provocatrices, et des énoncés ironiques ou parodiques. En très peu de temps, Rimbaud a passé de la « poésie subjective » qu'il rejette dans la « Lettre du voyant » à Georges Izambard, à la « poésie objective » prônée.

III. « Enfance » II et III : univers poétique et univers social

Tout se passe comme si le parcours d'« Enfance » I, d'un âge d'or primitif à un monde civilisé, se trouvait inversé dans la section suivante : de l'univers familial et social d'une bourgade, on est transporté à des « hameaux sans coqs, sans enclumes », pour aboutir dans un monde mythique des figures naturelles (« talus », « mer », « nuées ») et « surnaturelles » (« fleurs magiques », « bête d'une élégance fabuleuse »). Au changement d'espace correspond, au dernier alinéa, un débrayage temporel et actoriel : l'imparfait se

substitue au présent, et le pronom personnel défini (« *le* »)[17] introduit un acteur à la troisième personne. La mise à distance de l'acteur peut se comprendre par le passage d'une coïncidence supposée entre sujet de l'énonciation et énoncé, telle qu'elle apparaît dans les premiers alinéas, à une situation du passé, où les deux sujets – le « héros » et le « narrateur » – ne sont plus les mêmes[18]. L'univers du dernier verset diffère en tous points du monde de la civilisation humaine décrit au préalable. Au régime social de l'exclusion, de la limite infranchissable et du vide se substitue un monde de la plénitude, où les limites sont abolies. L'acteur humain y occupe la place centrale et bénéficie d'une expérience sensorielle concernant à la fois la vue, l'ouïe et le toucher.

Cependant, la clausule dysphorique et l'insistance – tant au niveau de l'énoncé qu'à celui de l'énonciation – sur le côté monotone de l'expérience, de même que le caractère ambigu des adjectifs « magique » et « fabuleux » et du verbe « bercer », trahissent peut-être un regard ironique sur la scène décrite. N'exprimant ni le désir naïf ni la parodie violente de l'heureuse syntonie entre l'homme et la nature[19], la fin d'«Enfance» II reformule la nostalgie d'un âge mythique – non sans la voiler d'une légère moquerie.

---

[17] Souligné trois fois dans le manuscrit, une fois à l'encre, probablement par le poète lui-même, et deux fois au crayon, par l'éditeur déconcerté, cf. Rimbaud, éd. cit. par André Guyaux, p. 82.

[18] Ce procédé de débrayage actoriel lié au *moi* (du passé) se trouve dans d'autres poèmes de Rimbaud, que l'on pense à « Aube » (« J'ai embrassé l'aube d'été. [...] j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois. Au réveil il était midi. ») ou à « Angoisse » (« Jeunesse de cet être-ci ; moi ! »).

[19] Dans la composition latine « Ver erat », ou dans la poésie « Soleil et Chair », Rimbaud exprime le désir d'une nature « maternelle » : « Je regrette le temps de l'antique jeunesse [...] Où les arbres muets, berçant l'oiseau qui chante,/ La terre berçant l'homme, et tout l'Océan bleu,/ Et tous les animaux aimaient, aimaient en Dieu ! » (« Soleil et Chair », v. 10, vv. 22-24). Il ne manque pas, deux ans plus tard, de s'en moquer avec des images crues, dans la « Chanson de la plus haute Tour » : « Ainsi la Prairie/ À l'oubli livrée/ Grandie, et fleurie/ D'encens et d'ivraies/ Au bourdon farouche/ De cent sales mouches » (vv. 19-24).

« Enfance » III se donne les apparences d'un langage le plus « objectif » possible : la série des présentatifs « il y a », et l'absence de la première personne semblent réduire au minimum la subjectivité d'un acteur individuel – de même que la parataxe énumérative paraît renoncer à toute « intrigue ». La comparaison des énoncés et l'interprétation de leur suite nous amènent toutefois à construire un récit. Nous assistons d'abord à un retour du monde naturel au dépens des figures de la civilisation : le chant de l'oiseau se substitue à la sonnerie de l'horloge ; au lieu de fonctionner comme un espace de passage, le chemin devient une demeure pour des « bêtes blanches » ; le « lac » engloutit la « cathédrale ». Mais dans un deuxième temps, les figures de la civilisation se réintroduisent, à mesure qu'on s'approche de l'espace collectif. Pour finir, le sujet individuel se retrouve en position marginalisée dans un monde social où on l'empêche d'assouvir ses besoins les plus existentiels. Le parallélisme entre les énoncés liminaires « son chant vous arrête » et « quelqu'un qui vous chasse » fait ressortir tout l'abîme qui sépare le sujet du premier énoncé de celui du dernier : tandis que le chant de l'oiseau déclenche la réaction thymique (supposée positive) du sujet et interrompt son déplacement – comme si sa quête trouvait un aboutissement dans l'expérience de la perception esthétique –, l'état de manque final le relance dans une quête existentielle constamment menacée par l'acteur collectif.

IV. « Enfance » IV : portraits de poètes

Si la série de portraits féminins dans « Enfance » I est à interpréter comme une suite de Muses, dont chacune représente un univers esthétique particulier, les figures du poète dans « Enfance » IV mettent en scène des sujets poétiques différents.

L'image du poète « saint » ou prophète, qui joue un rôle de médiateur entre les valeurs transcendantes et le monde humain, est une conception qui remonte à l'Antiquité, mais qui est toujours en vigueur au dix-neuvième siècle, où un poète comme Victor Hugo

n'hésite pas à s'en réclamer[20]. Rimbaud connaît bien cette manière un peu pompeuse de sublimer le rôle du poète : « TU VATES ERIS » composa jadis, en 1869, le jeune collégien de Charleville à partir d'une ode horacienne sur la vocation poétique, ce qui lui valut le prix du jury académique et la première publication de sa vie – dans le *Moniteur de l'enseignement secondaire. Bulletin officiel de l'académie de Douai*[21]. Au contexte sacré de la « mer de Palestine » correspond un langage particulier qui rappelle le style des paraboles bibliques. L'unique comparaison du poème utilise – comme dans le style du Christ – le comparant figuratif (la pâture des animaux, image typique de la mythologie chrétienne) pour parler du comparé non figuratif (de la prière en tant que nourriture spirituelle pour l'homme). L'insistance sur l'allitération (« Pacifiques Paissent [...] Palestine ») est un autre principe qui rappelle les discours de Jésus – on le rencontre en particulier dans une formule qui pourrait bien se trouver à l'origine de la série énumérative d'« Enfance » IV, comme la critique n'a pas manqué de le suggérer : « Je suis la voie, la vérité et la vie : personne ne vient au Père que par moi »[22].

Si le « saint » se définit par la modalité du *croire*, la deuxième figure du poète se caractérise par celle du *savoir*. Tout comme celle du « saint », l'image du « savant » est une figure traditionnelle pour

---

[20] Dans de nombreux poèmes, par exemple dans le poème liminaire des *Contemplations*. Pour le rôle du Poète sacré, voir les travaux de Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain.* 1770-1830, Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1996², *Le Temps des prophètes.* Doctrines de l'âge romantique, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1977 et *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1988.

[21] Cf. Jean-Luc Steinmetz, *Arthur Rimbaud.* Une question de présence, Paris, Tallandier, 1999², pp. 40-41.

[22] *Évangile selon Saint Jean,* XIV, 6, dans la traduction de Lemaître de Sacy qui semble avoir été utilisée par Rimbaud. Le rapport est suggéré par A. Raybaud, qui cependant cite seulement la première partie de la phrase, en utilisant une autre traduction, moins attentive au procédé allitératif : « Je suis le chemin, la vérité et la vie » (Antoine Raybaud, *Fabrique d'*Illuminations, Paris, Seuil, 1989, p. 199).

le sujet poétique. Dans un monde moderne où la multitude des *croires* différents et incompatibles ne permet plus au poète de s'affirmer comme un sujet du *croire* reconnu et partagé par tous, c'est en effet la modalité du *savoir* qui a tendance à s'y substituer[23]. L'espace du « savant » transforme l'univers mythique du premier alinéa en un monde de l'exclusion : l'intérieur est séparé de l'extérieur par la limite de la fenêtre fermée. Entre les deux sous-espaces, le rapport n'est plus d'analogie mais d'opposition : dans l'espace intérieur clos règne une atmosphère tranquille de civilisation et de commodité, comme l'indiquent les figures de la bibliothèque et du fauteuil, tandis que l'espace extérieur ouvert se caractérise par l'agitation de forces naturelles défavorables à l'homme : la pluie et le vent, suggéré par les branches en mouvement, évoquent la figure de la tempête, apte à signifier un régime polémique. Or, la configuration du sujet poétique enfermé dans un espace clos, protégé des tribulations du monde extérieur, rappelle un *topos* qui a un grand succès au dix-neuvième siècle : il s'agit du poète dans sa tour d'ivoire[24]. Dans le sonnet programmatique qui ouvre le recueil de poésies *Émaux et Camées*, Théophile Gautier emploie une image semblable pour se présenter en poète-artisan qui s'isole des événements passagers du monde pour employer tout son savoir-faire à la construction d'un objet esthétique précieux et éternel[25].

---

[23] Dans la deuxième « Lettre du voyant » adressée à Paul Demeny, Rimbaud lui-même présente la poésie comme une entreprise de connaissance, et attribue au poète le rôle de « suprême Savant ».

[24] C'est Sainte-Beuve qui a, le premier, employé cette formule, avec une connotation positive, pour parler d'Alfred de Vigny. L'expression du « poète dans sa tour d'ivoire » a été maintes fois reprise – image positive pour les tenants de « l'art pour l'art », elle prend évidemment une valeur ironique et critique pour les adeptes d'une « littérature engagée ».

[25] Comme le suggère le titre du recueil, et comme le précise le poème de clôture, « L'Art », en réponse à une *Odelette* de Banville sur le même thème. Voici les deux strophes finales du poème dans lesquelles Gautier reprend le « aere perennius » horacien : « Les dieux eux-mêmes meurent,/ Mais les vers souverains/ Demeurent/ Plus fort que les airains.// Sculpte, lime, cisèle ;/ Que ton rêve

Préface

Pendant les guerres de l'empire,
Gœthe, au bruit du canon brutal,
Fit *le Divan occidental*,
Fraîche oasis où l'art respire.
Pour Nisami quittant Shakspeare,
Il se parfuma de çantal,
Et sur un mètre oriental
Nota le chant qu'Hudhud soupire.
Comme Gœthe sur son divan
A Weimar s'isolait des choses
Et d'Hafiz effeuillait les roses,
Sans prendre garde à l'ouragan
Qui fouettait mes vitres fermées,
moi, j'ai fait *Émaux et Camées*.

À ce type de sujet et d'objet poétiques, Rimbaud oppose à maintes reprises un sujet en perpétuel déplacement dans le monde naturel – le « piéton » de l'alinéa suivant – et un objet poétique fragmentaire, abandonné au hasard de la production[26].

---

flottant/ Se scelle/ Dans le bloc résistant ! » Gautier avait déjà parlé de la thématique de l'art pour l'art et de la situation du poète à l'abri des événements politiques dans la préface d'*Albertus* en 1833, en utilisant la même métaphore de la fenêtre fermée : « L'auteur du présent livre [...] n'a vu du monde que ce que l'on en voit par la fenêtre, et il n'a pas envie d'en voir davantage. Il n'a aucune couleur politique ; il n'est ni rouge, ni blanc, ni même tricolore ; il n'est rien, il ne s'aperçoit des révolutions que lorsque les balles cassent les vitres ». Cf. la préface de C. Gothot-Mersch à *Émaux et Camées* (Gautier, *Émaux et Camées. Albertus*, Paris, Gallimard, 1981, p. 9).

[26] Cf. le poème « Ma Bohème », qui brosse un portrait du sujet poétique en « Petit-Poucet » égrenant ses rimes comme le héros du conte sème des miettes de pain (« Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course/ Des rimes... »), ou bien le texte qui ouvre *Une saison en enfer*, dédiant les pages du poème en prose à Satan avec la célèbre formule « je vous détache ces quelques hideux feuillets de mon carnet de damné ».

La figure du « piéton » est devenue l'emblème pour notre poète, qu'il s'agisse d'une simple identification avec le personnage biographique, appelé « l'homme aux semelles de vent » (Verlaine), « le passant considérable » (Mallarmé), le « Nouveau Juif errant » (Delahaye) ou le « promeneux » (J.-L. Steinmetz, citant le mot ardennais d'André Dhôtel)[27] ou, de manière plus pertinente, de la reconnaissance d'une thématique intrinsèque à l'œuvre rimbaldienne, souvent mise en valeur après les études importantes de J.-P. Richard[28] et de J. Plessen[29]. En « chevalier errant » moderne, le poète ne marche pas pour atteindre un but spécifique, mais c'est le déplacement lui-même qui est visé – qu'il s'exprime dans la figure du « piéton », ou, comme ailleurs, dans des verbes du mouvement employés sans complément adverbial, du type « j'irai »[30] ou « j'allais »[31]. La situation du sujet lyrique, éloigné de la collectivité humaine, dans l'attitude de regarder un coucher de soleil, est typiquement romantique – une « fausse note » s'introduit toutefois dans la métaphore avec l'expression « lessive d'or ». Cette alliance de mots réunit un terme du langage poétique élevé (« l'or » comme couleur attribuée au ciel) à un terme trivial, « la lessive ». Le mélange des styles produit un effet ironique dont on peut déjà trouver une annonce dans l'attitude du sujet : au lieu d'une contemplation marquée par l'intensité et la participation affective, l'expression « je vois longtemps » traduit une perception durative neutre, privée de toute tension phorique.

Aux deux positions subjectives dépassées du « saint » et du « savant », assimilables au *poeta-vates* et au *poète-artisan* d'une esthétique de *l'art pour l'art*, succède donc un sujet de la poésie

---

[27] Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 14.

[28] « Rimbaud ou la poésie du devenir », in Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955, pp. 189-250.

[29] Jacques Plessen, *Promenade et poésie : l'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud*, La Haye-Paris, Mouton, 1967.

[30] « Sensation », v. 1 : « Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers ».

[31] « Ma Bohème », v. 3 : « J'allais sous le ciel, Muse ! et j'étais ton féal ».

moderne, celle du « piéton de la grand'route », caractérisée par l'ironie et la verve parodique. Mais cela ne s'arrête pas là : à la succession des rôles actualisés s'opposent les deux rôles virtuels de « l'enfant » et du « petit valet », sujets d'un déplacement orienté vers les espaces liminaires de la terre. La fin du parcours met en œuvre la quête d'un espace-limite périphérique extrême, à la fois spatial et temporel, la « fin du monde ». En même temps, le sujet de l'énonciation n'apparaît plus directement dans une première personne, et ne s'attribue plus de rôle thématique défini – il est présupposé dans la perception du paysage et les modalisations thymique et épistémique des énoncés. L'espace de la quête, valorisé positivement, est un espace anti-idyllique, à l'opposé d'un *locus amœnus* (dont les « oiseaux » et la « sources » sont des figures synecdochiques). Contrairement à ce qui se passe dans le monde mythique de la fin d'« Enfance » II, l'unité profonde entre sujet et monde naturel est brisée : la nature oppose une résistance au sujet, elle ne se configure plus comme l'expression de son état passionnel. Au dénuement figuratif correspond au niveau de l'énonciation un style parataxique, basé sur une série de simples constats.

La suite des différents « portraits de poètes », on l'aura remarqué, n'est pas sans rappeler l'histoire de la poésie qu'esquisse la «Lettre du voyant» adressée à Paul Demeny, où le jeune épistolier retrace le sort de la poésie depuis l'antique Grèce jusqu'aux poètes modernes de l'école parnassienne. Si on peut rapprocher « Enfance » IV de la «Lettre du voyant» pour son souci métapoétique, on remarquera cependant toute la différence qui sépare un texte « critique », polémique engagée contre des types de poésies différents, d'un texte poétique, qui non seulement signifie à travers les images présentées au niveau figuratif, mais signifie encore à travers leur rapport avec un type de langage particulier mis en œuvre au niveau de l'énonciation[32].

---

[32] Nous nous associons à l'hypothèse de P. Fröhlicher selon laquelle « la poétique implicite du poème, que l'on peut dégager à travers une analyse, comporte un statut autonome. Tout porte à croire, en effet, que la "poétique performative" propre aux textes littéraires donne souvent lieu à une réflexion plus poussée, plus

V. « Enfance » V : le tombeau du poète vivant

À la fin d'« Enfance » IV, la disjonction avec le monde est projetée dans le futur, mais elle reste douteuse, comme l'indique la mise en relief épistémique « Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant ». Or, le début d'«Enfance» V vise d'emblée une rupture d'un autre ordre : au lieu de poursuivre la quête d'un *ailleurs* aux limites extérieures périphériques de la terre, que ce soit sur l'axe de la verticalité ascendante ou sur celui de l'éloignement horizontal, l'espace poétique est projeté sur une limite intérieure, centrale par rapport au globe terrestre. C'est ainsi que la dernière section d'« Enfance » remplace les images traditionnelles du poète dans sa tour d'ivoire, ou dans sa mansarde parisienne, par une configuration spatiale inouïe et contraire à notre représentation du monde : s'il se construit toujours en opposition avec un univers social, l'espace poétique se situe en bas de l'axe vertical, à l'intérieur de la terre, dans un *ailleurs* normalement réservé aux morts. Une comparaison entre l'espace individuel du « tombeau » et l'espace collectif de la « ville » montre que les valeurs sont inversées par rapport à toute attente conventionnelle : le « tombeau », associé habituellement à l'absence durative de vie et de lumière, devient un espace clair et lumineux, ou règne l'ordre et le sens, alors que l'espace collectif de la « ville » se présente comme une figure du non-sens, de la confusion et des ténèbres éternelles.

Engagé d'abord dans une communication manquée avec autrui (les auteurs des journaux et livres dévalorisés), le poète la substitue à une communication réussie avec lui-même. À la fin du poème, Ego est à la fois *source* et *cible* d'un processus imaginatif créant un objet de

---

"profonde" que celle exprimée par l'auteur dans un langage descriptif » pour souligner « la différence fondamentale entre la poétique manifestée par une sorte de traité et celle – implicite – du poème qui est apte à faire ce qu'il dit » (Peter Fröhlicher, *« Le Brasier » d'Apollinaire. Lecture sémiotique*, Paris, Lettres Modernes, 1983, p. 7).

valeur inouï : « des boules de saphir, de métal ». Opérant un changement d'isotopie, Ego crée un objet de valeur qui n'est pas une œuvre littéraire, mais un objet plastique, à la fois très solide et sans consistance matérielle, puisqu'il s'agit d'un produit de l'imagination. Le nouvel objet de valeur s'oppose à l'investissement figuratif de la ville : aux figures de l'indistinct, du sale et du sombre (« la boue... rouge ou noire ») répondent des grandeurs discrètes, de couleur bleue, pure et lumineuse. Leurs caractéristiques (sphéricité, luminosité, couleur bleue et produit de l'imagination) ne sont pas sans rappeler, de manière syncrétique, les termes de la série énumérative évoquée par hypothèse dans l'énoncé précédent (« lunes et comètes, mers et fables »). Objet ressemblant à petite échelle à l'espace du « globe » terrestre qui les entoure, de forme sphérique apte à suggérer la perfection, objet immatériel et d'un matériau précieux, transparent et compact – voici ce que le poème propose comme objet de valeur final. Globes lumineux, les « boules de saphir » sont à la fois des centres d'où rayonne la lumière et des objets donnés à voir. Et, apparemment, il ne s'agit d'aucune valeur d'échange : la communication envisagée par le sujet n'est pas participative, elle ne concerne que le sujet lui-même[33].

Seul dans son « salon souterrain », le sujet poétique se configure à la fois en sujet-Destinataire et en Destinateur final, qui opère une sanction positive sur sa compétence et sur sa performance poétique. Il subsume donc de façon syncrétique toutes les positions d'une

---

[33] L'objet de l'imagination d'Ego présente des affinités avec la scène du « Rêve parisien » de Baudelaire (*Les Fleurs du Mal*, CII) : « [...] Le sommeil est plein de miracles !/ Par un caprice singulier,/ J'avais banni de ces spectacles/ Le végétal irrégulier,// Et, peintre fier de mon génie,/ Je savourais dans mon tableau/ L'enivrante monotonie/ Du métal, du marbre et de l'eau.// [...] C'étaient des pierres inouïes/ Et des flots magiques : c'étaient/ D'immenses glaces éblouies/ Par tout ce qu'elles reflétaient ! [...] Nul astre d'ailleurs, nuls vestiges/ De soleil, même au bas du ciel,/ Pour illuminer ces prodiges,/ Qui brillaient d'un feu personnel !// Et sur ces mouvantes merveilles/ Planait (terrible nouveauté !/ Tout pour l'œil, rien pour les oreilles !)/ Un silence d'éternité » (*Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, pp. 101-103).

communication normalement distribuée sur des acteurs différents – une manière radicale de s'assurer son statut d'autodestinateur. C'est ainsi qu'« Enfance » V passe de la parole efficace de l'*incipit* (l'injonction « Qu'on me loue... ») au silence efficace de la fin[34].

Conclusion : « Enfance » : « trouver une langue »

Essayons, au terme de notre analyse, de présenter un bilan. Le premier macrosegment du poème, « Enfance » I-IV, se constitue comme la quête d'un sujet poétique, à laquelle répond le deuxième macrosegment, « Enfance » V, comme une mise en scène de la sanction. Le contenu métapoétique est projeté, dans les unités liminaires du premier macrosegment, sur les rôles complémentaires de la femme-Muse et d'Ego-poète. À une dégradation de l'image féminine – aux yeux du sujet individuel – dans «Enfance» I répond un mouvement complémentaire en ce qui concerne l'image du poète dans « Enfance » IV : le déclassement – sous l'aspect du « prestige social » – de l'image du poète correspond en effet à la construction et à l'affirmation d'un *je* poétique moderne.

La quête du Discours individuel implique, on vient de le voir, son articulation avec le Discours social. Or, nous assistons à différentes manières de concevoir le rapport entre les deux Discours. Dans les premières deux parties, le Discours social est rangé du côté des non-valeurs, incapables de susciter l'intérêt du sujet poétique. Ce dernier finit par quitter le monde civilisé au profit d'un monde naturel mythique. Mais l'« idylle » à la fin d'«Enfance» II fait l'objet d'un

---

[34] Qu'on se garde bien de confondre le silence comme position énonciative avec le silence d'un personnage biographique ! Ce que Mallarmé appelle « la disparition illocutoire du poète » concerne la mise en scène de l'instance énonciatrice et non une décision de l'auteur en chair et en os. C'est cette confusion regrettable qui est à l'origine des malentendus concernant la datation des *Illuminations* : le dernier texte d'*Une saison en enfer* étant intitulé « Adieu », et mettant en scène un sujet qui renonce à la littérature, on a cru que les *Illuminations* devaient nécessairement être antérieures à ce texte – or, comme la critique récente l'admet généralement, il n'en est rien.

triple débrayage par rapport au sujet de l'énonciation : reléguée dans un passé lointain, elle met en scène un acteur à la troisième personne et elle est présentée avec une distance ironique.

Dans le couple des unités III et IV, le Discours social est classé parmi les anti-valeurs. Le sujet poétique ne peut pas les ignorer puisqu'il occupe, dans la relation polémique, une position de pouvoir inférieur. La rupture avec le Discours social s'exprime dans une prise de distance spatiale : d'abord imposé par autrui, ensuite recherché de façon intentionnelle, le déplacement du sujet de l'énonciation mène, à la fin d'« Enfance » IV, à un monde de l'« anti-idylle », senti et vécu dans le *hic et nunc* du sujet poétique.

Certes, le premier macrosegment du poème semble se présenter sous le signe de ce qu'on pourrait appeler une « esthétique du discontinu » – non seulement de partie en partie, voire de verset en verset, on change d'acteur, d'espace-temps, de figure et de type de Discours. Mais nous avons montré que ces discontinuités s'insèrent d'une part dans une « histoire collective des poétiques », dont elles constituent les différentes étapes, et d'autre part dans une « histoire individuelle du sujet poétique », aux prises avec le Discours social.

Après les premières quatre parties, le deuxième macrosegment, «Enfance» V, frappe par son caractère « continu » : il est consacré à un unique espace-temps de référence, auquel renvoient toutes les indications anaphoriques, spatiales et temporelles du discours. S'il y a toujours incompatibilité entre Discours social et Discours individuel, les deux univers sont désormais strictement séparés – le sujet poétique se crée son propre espace, où il s'affirme en toute indépendance[35]. À une « mauvaise » communication avec autrui succède une communication réussie avec soi-même. L'espace du sujet devient le lieu à la fois de la valeur posée – d'un objet poétique inouï – et de

---

[35] James Lawler (*op. cit.*, p. 93) rapproche la fin d'« Enfance » d'une citation de Mallarmé : « Pour moi, le cas d'un poëte, en cette société qui ne lui permet pas de vivre, c'est le cas d'un homme qui s'isole pour sculpter son propre tombeau » (« Sur l'Évolution littéraire » (réponse à une enquête), in Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 869).

la sanction positive. C'est ainsi que le sujet poétique subsume, à lui tout seul, en même temps les positions prévues par la communication et celles impliquées par la séquence *sanction* du schéma narratif canonique[36]. Contrairement au poème en prose baudelairien, qui aime à mettre en scène des communications entre différents partenaires, inscrivant souvent une figure du lecteur au niveau de l'énoncé, le poème de Rimbaud semble dénier une telle communication entre « auteur » et « lecteur ». Plutôt que de présenter le rapport « auteur » – « lecteur » sous forme polémique, il semble exclure le « lecteur » de la communication[37]. Privé d'une position avec laquelle il puisse s'identifier en tant que « lecteur », il ne reste pas d'autre choix à l'énonciataire que celui de « jeter le livre »[38] – ou d'assumer le rôle de sujet de l'énonciation et d'actualiser de cette manière le Discours poétique.

Ruth GANTERT
Université de Zurich

---

[36] Voir Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, I et II, Paris, Hachette, « Langue – linguistique – communication », 1979 et 1986, entrée « Narratif (schéma) » et « Manipulation », cf. aussi Jacques Geninasca, *op. cit.*, pp. 29-51).

[37] Le rapport polémique entre « auteur » et « lecteur » se trouve souvent chez Baudelaire, qui met en scène un sujet poétique d'une extrême agressivité envers ce « lecteur » inscrit dans le texte – que l'on pense au poème *Le chien et le flacon* ! De la *captatio benevolentiae* à l'insulte du public, du « lecteur » flatté au « lecteur » giflé (p. ex. dans les fables de La Fontaine «Le pouvoir des fables» et « Le fou qui vend la sagesse » analysées par Peter Fröhlicher dans son article « Poétique et rhétorique de la fable chez La Fontaine », *Versants*, 39, 2001, pp. 31-44) jusqu'au « lecteur » exclu de la communication, comme il semble que ce soit le cas ici – il serait intéressant d'esquisser une histoire des poétiques sous cet angle de vue.

[38] Voilà, peut-être, une des raisons pour lesquelles on a pu déclarer que les *Illuminations* étaient privées de sens ou qu'il valait mieux ne pas en parler...