universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

« C'est un Démon, vous savez, *ce n'est pas un homme* » :
La mise en scène de la position marginalisée du poète maudit dans *Une Saison en enfer* de Rimbaud

verfasst von / submitted by

Patrick Strasser, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 066 149
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Romanistik - Französisch
Betreut von / Supervisor:	o. Univ.-Prof. Dr. Friederike Hassauer

„In this Inferno, there is no Virgil that can guide us.“

Andreas Spechtl, Ja, Panik

Table des matières

1. Introduction 5

2. Méthodologie et définitions 9

2.1 Analyse de discours 9

2.1.1 Le discours foucaldien 9

2.1.2 Le pouvoir chez Foucault 13

2.1.3 Norman Fairclough et l'analyse de discours critique 16

2.2 La théorie des champs et le système de valeurs 19

2.2.1 L'arbitraire culturel 19

2.2.2 Système de valeurs d'après Pan Wei 22

2.2.3 Les œuvres culturelles 26

2.3 La théorie de la marge 31

2.3.1 La marginalisation subie 32

2.3.2 La marginalisation volontaire ou choisie 37

2.4 La théorie de l'identité individuelle 39

3. Repères historiques 43

3.1 L'opinion publique, la presse et les romantiques 43

3.2 Louis-Napoléon : Président et Empereur 49

3.3 Saint-Simon 52

3.4 L'enseignement secondaire sous le Second Empire 56

4. *Une Saison en enfer* 59

4.1 Repères biographiques : Rimbaud, le poète infernal maudit 59

4.2 Publication d'*Une Saison en enfer* et la création d'un mythe 64

4.3 L'Analyse du texte 68

4.3.1 L'épopée et le roman personnel 69

4.3.2 Satan et le festin perdu 75

4.3.3 La race inférieure 88

4.3.4 Le damné 106
4.3.5 Le démon et la Vierge folle 113
4.3.6 « Il faut être absolument moderne » 122
5. Conclusion et perspectives 128
6. Bibliographie 131
6.1 Littérature primaire 131
6.2 Littérature secondaire 132
6.3 Articles 134
6.4 Sources Internet 136

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier Madame Friederike Hassauer, la directrice de ce mémoire, de m'avoir aidé à mettre de la suite dans mes idées lors de longues discussions pendant lesquelles elle a fait preuve d'une patience angélique à mon égard, de m'avoir accordé le temps dont j'avais besoin afin de mettre au point ce travail-ci et de m'avoir invité à participer à son *Privatissimum* lors duquel j'ai pu profiter de discussions bien profondes et enrichissantes, et ai également pu finaliser le concept de mon mémoire.

Je tiens également à remercier Monsieur Renaud Lagabrielle qui, grâce à son cours magistral sur la « France des marges », m'a fait (re)prendre conscience de la théorie des marges et, en démontrant les possibilités de l'application de cette théorie, m'a invité à continuer mes réflexions sur le statut marginalisé des poètes maudits aussi bien au champ littéraire qu'au champ économique et social.

Je remercie aussi mes ami(e)s, qui m'ont soutenu et écouté pendant l'élaboration de mon modèle théorique, qui ont discuté avec moi et m'ont incité à repenser constamment les points sur lesquels j'exprimais des doutes de temps à autres. Ici, je tiens à remercier spécialement Marco Fürhapter, Christopher Pfeiffer, David Wukitsevits et surtout Thomas Lenardt.

Finalement je remercie également ma famille du soutien qu'elle m'a offert lors de mes péripéties universitaires. Merci !

Abstract (Deutsch)

Ausgehend von der Diskursanalyse von Michel Foucault und Norman Fairclough, der Felder-Theorie von Pierre Bourdieu, der Theorie der Wertsysteme nach Bourdieu und Pan Wei, der Theorie der Ausgrenzung (Marginalisation) und der Identitätstheorie, untersucht diese Arbeit die Stellung Rimbauds als *poète maudit*, d.h. *verwunschener Dichter* zurzeit als er *Eine Zeit in der Hölle* verfasste. Die Fragestellung dieser Arbeit ist weniger, welche autobiographischen Niederschläge sich in dem Werk erkennen lassen, als vielmehr die Untersuchung, inwiefern die Stellung des verwunschenen Dichters von Rimbaud auf den Ich-Erzähler von *Eine Zeit in der Hölle* übertragen wird und welche Möglichkeiten diese Randstellung dem Autor bietet, um seinen Erzähler den Wechsel der Wertesysteme, wie er in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich stattfindet, erleben, kritisieren und am eigenen Körper durchspielen zu lassen.

Des Weiteren werden die großen Diskurse, nämlich die Religion, der Begriff des Vaterlandes und die Übertragung der Geschichte eines Landes auf das einzelne Individuum, welches eine doppelte Verdammung erlebt, durch die Religion auf der einen und ein veraltendes Wertesystem auf der anderen Seite, herausgearbeitet und untersucht. Außerdem wird der Umgang des Ich-Erzählers mit Wissenschaftstheorien, die damals neue Ausgrenzungssysteme vorstellten, wie die rassistisch-biologistische Theorie eines Gobineaus, vor dem Hintergrund der Befreiung der AbeiterInnenschaft und dem Wandel der monarchistischen in eine demokratische Gesellschaft untersucht.

Auch wird der Einfluss der Utilitaristen und der Saint-Simonisten auf das Bildungswesen des 19. Jahrhunderts zur Zeit des Second Empire in Frankreich betrachtet, ebenso wie die öffentliche Meinung als wesentlicher Faktor miteinbezogen wird, um den Zeitgeist der zweiten Hälfte und somit die Themen, auf die Rimbaud sich in *Eine Zeit in der Hölle* bezieht, besser verständlich zu machen und um das Forschungsfeld genauer zu definieren.

Ebenso wird ein Versuch unternommen, die komplexe literarische Form des Texts *Eine Zeit in der Hölle* vor dem Hintergrund des literarischen Feldes des späten 19. Jahrhunderts zu definieren, unter Einbezug der strukturellen Parallelen, die das Werk aufweist mit dem Untergenre des persönlichen Romans, dem Genre der Tagebücher und unter Betrachtung der Nähe der Thematik der Höllenfahrt zu den großen Epen der Antike und der *Divina Commedia*.

1. Introduction

Pourquoi écrire une étude sur Arthur Rimbaud, un des poètes français les plus lus et étudiés au monde ? Un poète qui fait aussi partie du canon scolaire, avec lequel les élèves français(es) sont familiarisés dès l'école élémentaire[1] et dont les poèmes sont présents jusque dans l'espace publique (comme par exemple le *Bateau ivre*, dont le texte est affiché dans son intégralité sur un mur du Centre des Finances publiques à Paris, dans la rue Férou) ?

Nous pensons que le problème est justement là. Quand un(e) auteur(e) est introduit(e) au canon, le mérite de son œuvre est reconnu par des instances officielles, ses textes sont par la suite enseignés à l'école, et participeront à la formation de la base de la culture littéraire d'un pays.

La consécration ultime dans le monde littéraire en France est atteinte, quand l'œuvre d'un(e) auteur(e) est enseignée à l'école et finit par être éditée par la prestigieuse *Bibliothèque de la Pléiade*[2]. Tout ceci est bien le cas de Rimbaud.

Cependant, à cause de l'inscription de l'œuvre au canon, la réception de celle-ci devient une réception restreinte par les règles du canon même. Des histoires littéraires, ainsi que des manuels et la littérature secondaire expliquent comment il faut comprendre les ouvrages en question, ce qui introduit également une forme d'hiérarchie dans l'œuvre de l'auteur(e) concerné(e). Certains textes seront plus étudiés que d'autres, parce qu'ils illustrent mieux la manière de laquelle les élèves ou bien le grand public sont censé(e)s comprendre l'œuvre de l'auteur(e) concerné sur le fond du système de valeurs dominantes actuel.

Un des corollaires inévitables d'une canonisation ultérieure de l'œuvre d'un(e) auteur(e) méconnu(e) de son propre temps, est par conséquent ce que Pierre Bourdieu, en parlant de l'œuvre de Baudelaire, appelle une « fausse familiarité que nous procure une longue fréquentation académique[3] », c'est-à-dire l'impression de bien connaître l'œuvre dont on ne connaît en vérité qu'une possibilité d'interprétation bien ancrée dans le contexte de la réception officielle ou scolaire / universitaire de ce dans le cadre d'un système de valeurs

[1] cf. Rascal et Louis Joos, *Le voyage d'Oregon*, Paris, L'Ecole des loisirs, 1996 – un livre pour enfant (entre 6 et 8 ans) qui cite en épigraphe le poème « Sensation » d'Arthur Rimbaud
[2] Jean-Louis Dufays, « Le patrimoine: un objet à circonscrire, un savoir à transmettre » dans *Enseigner les « classiques » aujourd'hui*, Isabelle de Peretti, Béatrice Ferrier (dir.), Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, p. 298
[3] Pierre Bourdieu, « Extra-ordinaire Baudelaire » dans *Baudelaire: nouveaux chantiers*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1995, p. 280

qui, le plus souvent, a évolué depuis l'époque où l'auteur(e) en question avait rédigé son œuvre.

Ainsi, *Une Saison en enfer*, qui est pourtant le seul texte que Rimbaud ait publié lui-même à compte d'auteur de son vivant, se trouve à la marge de l'œuvre rimbaldienne, telle qu'elle est présentée aujourd'hui. L'intérêt de la recherche littéraire s'arrête rarement sur cette petite plaquette, qui est souvent considérée comme récit autobiographique. Néanmoins, au lieu d'éclaircir le mythe qui entoure Rimbaud, ce jeune poète prodige, devenu silencieux abruptement et disparu en Afrique pour s'engager dans le commerce d'armes et de défense d'éléphants plutôt que dans le renouvellement de la poésie recherché par l'adolescent, *Une Saison en enfer* consolide encore ce mythe et devient une des sources principales de sa construction et propagation. Nous avons alors décidé d'analyser l'ouvrage sans trop nous baser sur la biographie du poète, tout en fournissant les repères biographiques qui nous semblaient nécessaire pour comprendre le statut de *poète maudit* de Rimbaud à l'époque où il a écrit *Une Saison en enfer*. Nous avons aussi décidé d'indiquer les problèmes soulevés par la confusion du narrateur d'*Une Saison en enfer* avec le poète même.

En lisant plusieurs versions commentées de cette plaquette, nous nous sommes rendu compte que l'analyse ou bien les analyses y présentées, aussi minutieuses qu'elles soient dans le cas de Pierre Brunel et de Marguerite Davies par exemple, s'éloignent quelque fois bien du texte original, soit dans un souci de démythification de Rimbaud même, soit afin de chercher des réponses à des questions qui, certes soulevées par la vie du poète, ne sont pas posées par l'œuvre. Nous avons encore rencontré un autre problème, à savoir la possibilité d'une surinterprétation d'un côté, de l'autre la possibilité du manque de l'approfondissement de certains motifs détectés dans quelques passages, mais dont la portée est négligée dans le contexte holistique de l'œuvre par la critique. Nous pensons alors que de telles digressions sont probablement encore dues à des interprétations trop basées sur la biographie du poète, ainsi que sur des attentes créées par la place que Rimbaud occupe aujourd'hui au sein du canon littéraire en France. Il faut cependant dire que surtout Davies s'efforce de faire la différence entre le poète et le damné (que nous appellerons le narrateur) qui est le personnage principal de l'œuvre.

Par conséquent, nous avons commencé à réfléchir sur le statut économique et social de Rimbaud à l'époque où il a rédigé *Une Saison en enfer*, à nous demander sur son statut du poète dans le contexte du champ littéraire en France dans la deuxième moitié du XIXe

siècle, et sur les discours du temps qu'il commente dans cette œuvre. Nous avons également essayé d'écarter l'idée du récit autobiographique pour démontrer le caractère élaboré de cette œuvre qui n'a rien d'un ouvrage dû au hasard. Même si la vie de Rimbaud avait été difficile au moment où il a rédigé *Une Saison en enfer*, nous pensons que les sujets qui l'intéressent, ne s'arrêtent pas aux événements de sa vie, mais que son statut de poète véritablement maudit, donc marginalisé et économiquement, et socialement, et artistiquement, l'avaient incité à passer la structure de la société française en revue, de déceler les rapports de force qui existaient encore dans les années 70 du XIXe siècle, de les présenter comme conséquences du féodalisme catholique du Moyen Âge et de présenter le changement dans les esprits des hommes sur le fond du progrès de la modernité et de l'industrialisation qui transforment la France de l'agriculture à la France du travail moderne. Ces grands discours, la religion, le rapport entre classes dominantes – classes dominées et la modernisation du travail, sont astucieusement transfigurés au sort individuel d'un poète-narrateur qui à cause des doctrines qui tolèrent mal l'art d'opposition et de critique, doit abandonner la vie d'artiste maudit en faveur d'une vie de travailleur. La clé de la recherche du salut se transforme de la charité à une confiance prétendue au progrès. Cependant, il faut aussi garder en tête que l'ouvrage doit être compris comme une parodie des états d'esprit de cette ère nouvelle qui commence avec la fin du Second Empire[4].

Les questions principales de notre recherche se posent par conséquent ainsi : Comment est-ce que les théories de l'analyse du discours, la théorie des champs, des systèmes de valeurs, de la marginalisation et de l'identité individuelle peuvent nous permettre de déchiffrer les discours du temps d'une époque rythmée par le changement profond d'une société en train de se moderniser, tels qu'ils sont présentés par le poète qui est conscient de sa marginalisation due à un système de valeurs dominantes conservatrices ? Comment est-ce que le poète maudit peut alors transfigurer ces grands discours au sort individuel de son narrateur ? Quelles sont les possibilités de critique, d'analyse et d'opposition que permet cette position marginalisée à l'auteur et son narrateur par rapport à la société mainstream ?

Et, finalement, comment sont présentés le changement de ce système de valeurs et les contradictions morales et religieuses de son temps par l'auteur qui les parodie ?

[4] Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer*, édition critique par Pierre Brunel, Paris, Librairie José Corti, 1987, pp. 57-61 (pour éviter des confusions, nous référerons dorénavant à cette version commentée comme « Brunel (1987), op. cit. »)

Il s'agira ainsi d'un essai d'analyser *Une Saison en enfer* selon les enjeux de son temps, aussi bien que d'écarter les attentes de recherche causées par la canonisation de l'œuvre rimbaldienne pour, dans le meilleur des cas, arriver à une analyse de l'essence même de cet ouvrage.

2. Méthodologie et définitions

2.1 Analyse de discours

2.1.1 Le discours foucaldien

Avant d'aborder l'analyse littéraire d'*Une Saison en enfer*, il nous semble important de définir la méthodologie que nous voulons employer, et de définir certains termes-clés.

Nous comprenons l'analyse de discours comme analyse de culture[5] et pensons que les termes *discours* et *culture* ne peuvent pas être dissociés l'un de l'autre. Les deux sont liés par un rapport étroit. Nous sommes d'avis que la culture est composée d'un certain nombre de discours dont varient les rapports hiérarchiques en fonction du développement de celle-ci.

Pour cette raison, il nous semble pertinent de regarder la définition de l'analyse de discours de Michel Foucault.

Déjà dans sa *Naissance de la clinique*, Foucault compare l'analyse de discours au travail d'un anatomiste, car l'analyse de discours examine les couches du passé dont est formé le discours d'une époque, comme l'anatomiste examine les tissus du corps malade[6]. Le discours d'une époque est par conséquent quelque chose qui est formé historiquement, le résultat des changements du savoir des membres d'une société. Le discours est donc susceptible d'évoluer, il ne peut pas rester le même dans toutes les époques et évolue en fonction qu'évolue le savoir d'une société.

Puis, dans *L'Archéologie du savoir*, Foucault définit le discours comme l'entité qui se fait à base d'énoncés. Le discours foucaldien est donc « tantôt domaine général de tous les énoncés, tantôt groupe individualisable d'énoncés, tantôt pratique réglée rendant compte d'un certain nombre d'énoncés[7] ». Il y a par conséquent plusieurs types de discours pour Foucault : le discours qui contient tous les énoncés possibles d'une époque et en forme l'archive du savoir, le discours individuel, qui est par exemple le discours qu'une personne

[5] cf. Tanja Thomas*:* «Diskurs, Macht und Subjekt» dans Andreas Hepp et al. [éds.]: *Schlüsselwerke der Cultural Studies*, Wiesbade, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009, p. 62
[6] Philipp Sarasin, *Michel Foucault zur Einführung*, Hambourg, Junius Verlag, 2005, p. 66
[7] Michel Foucault (1969), *L'Archéologie du savoir* dans Michel Foucault, Œuvres, Tome II, édition publiée par Frédéric Gros, Paris, Gallimard/Pléiade, 2015, p. 84

prononce à une certaine occasion, et le discours dont la pratique est réglée, comme par exemple le discours médical, artistique, juridique etc.

A cause des discours qui existent à l'intérieur du discours qui forme l'archive du savoir d'une époque, Foucault s'intéresse également à l'ordre du discours, pour savoir dans quels rapports ces différents discours qui sont présents dans le discours d'une époque, sont organisés et, également, comment sont organisés les signes à l'intérieur d'un des tels discours. D'après Philipp Sarasin, cet ordre permet aussi à Foucault d'analyser en détail comment apparaissent les objets du savoir dans certains champs scientifiques ou discursives[8]. Ainsi, Sarasin remarque que les discours foucaldiens se servent des signes non seulement pour désigner des choses, mais « afin d'établir un ordre, de dresser les limites du dicible, et pour produire des objets du savoir[…]. »[9]

Les discours, pour Foucault, « ne sont pas[…] un pur et simple entrecroisement de choses et de mots[10] » mais «[…] des pratiques qui forment systématiquement les objets dont ils parlent. »[11]

Foucault s'éloigne donc du fondement linguistique pour laisser intacte l'unité du signifiant et signifié pour examiner cet ordre du discours et de ses fonctionnalités. Il rejette alors l'idée d'une simple analyse linguistique[12], et par conséquent l'analyse structuraliste, et comprend la langue non comme système de signes pour exprimer le monde qui nous entoure mais, par le biais de l'ordre du discours qui représente l'ordre de la société, comme système de signes par lequel nous produisons du sens[13].

Le discours est ainsi « une pratique, dans laquelle les sujets façonnent leur environnement en même temps que d'être guidés, limités et décentrés par les règles du discours[14] ». Ceci veut dire qu'une communication qui a du sens n'est pas possible en dehors du discours (donc le discours qui contient les limites du dicible), et que le sujet, qui se place dans le discours, en devient aussitôt le porteur au sens où il emploie des énoncés possibles selon les règles inhérentes de ce discours. Pour Foucault, le discours considéré comme pratique désigne par

[8] Sarasin, op. cit., p. 98
[9] ibid. (Traduction PS)
[10] Michel Foucault (1969), op. cit., p. 51
[11] ibid., pp. 51-52
[12] ibid., pp. 68-69
[13] Tanja Thomas, op. cit., p. 62
[14] ibid. (Traduction PS)

conséquent aussi bien l'ensemble des activités discursives possibles d'une époque, que l'acte de réalisation individuel spontané.

Il faut alors comprendre le discours comme étant dans un rapport mutuel avec les sujets (individuels) qui portent ce discours. Mais le discours ne peut pas commencer par un seul individu.

Norman Fairclough, l'un des fondateurs de la théorie sociolinguistique de l'analyse de discours critique, remarque à ce propos également que : « le discours produit les gens comme les gens produisent le discours. »[15]

Dans *L'Ordre du discours* Foucault décrit ce grand discours qui porte en lui tout le savoir d'une époque comme quelque chose d'inquiétant. Cette inquiétude serait causée et par son essence même, donc ce qu'il est vraiment « dans sa réalité matérielle de chose prononcée ou écrite », et par son « existence transitoire vouée à s'effacer sans doute, mais selon une durée qui ne nous appartient pas » et par le fait que nous sentions en lui malgré son caractère d'activité quotidienne « des pouvoirs et des dangers qu'on imagine mal[16] ».

Alors, le changement auquel est assujetti le discours est également vécu comme une perte possible des énoncés auxquels on est habitué.

A cause de l'inquiétude sur cette matérialité du discours et des dangers sous-jacents, Foucault déduit que le rapport entre l'individu et le discours n'est jamais libre, car la société essaye de contrôler, de limiter, d'organiser et de redistribuer la production du discours en instaurant des procédures de contrôles « qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité. »[17]

Ces procédures sont ainsi déjà une expression du pouvoir dans la conception foucaldienne du terme. Nous en parlerons plus profondément dans le sous-chapitre suivant.

Pour corroborer sa théorie, Foucault identifie par la suite trois systèmes d'exclusion dans la société française. Les deux premiers sont d'abord l'interdit et le partage raison-folie[18]. L'interdit, qui, d'après Foucault, définit ce que l'on peut dire, ce que l'on ne peut pas dire

[15] Norman Fairclough, *Critical Discourse Analysis*, Londres, Longman, 1995, p. 39 (Traduction PS)
[16] Pour tous les points cités : Michel Foucault (1971), *L'Ordre du discours* dans Foucault (2015), op. cit., p. 228
[17] ibid., pp. 228-229
[18] ibid., p. 229

et qui a le droit de la parole dans quelle mesure, trahit aussi des positions de pouvoir, car moins un certain discours est désiré par les classes dominantes, plus ce discours est frappé d'interdits, puisque « le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer. »[19] Fairclough, qui part des réflexions de Foucault dans l'établissement de son analyse de discours critique, introduira ici le terme de l'*idéologie* comme outil par lequel les classes dominantes exercent leur pouvoir sur les pratiques du discours[20]. Ce terme est absent de l'analyse selon Foucault, car Foucault ne comprend pas le pouvoir comme émanant d'un seul groupe ou d'une classe dominante, comme nous verrons de manière plus détaillée dans le sous-chapitre suivant.

Le troisième système que Foucault identifie est plus difficile à percevoir, car il n'est pas porté par des institutions (comme l'interdit par exemple, qui est, sous forme de codes juridiques, porté et par les institutions du pouvoir judiciaire aussi bien que par celles du pouvoir exécutif), mais par la société elle-même. Il s'agit du partage vrai-faux. Aussi abstrait qu'il puisse paraître, ce système d'exclusion est cependant également né historiquement, tout comme les deux autres, et n'arrête pas de se déplacer. Foucault souligne donc que le discours de la vérité est étroitement lié à notre volonté de savoir et qu'il évolue avec elle :

> *Ce partage historique a sans doute donné sa forme générale à notre volonté de savoir. Mais il n'a pas cessé pourtant de se déplacer: les grandes mutations scientifiques peuvent peut-être se lire parfois comme les conséquences d'une découverte, mais elles peuvent se lire aussi comme l'apparition de formes nouvelles dans la volonté de vérité.*[21]

La vérité n'est donc rien d'autre qu'un ensemble de discours qui établissent un système de valeurs qui sont considérées comme universelles et, par conséquent, vraies.

Ce système est susceptible de changer en fonction du changement de la société même et se trouve étroitement lié à aux structures de pouvoir dominantes.

[19] ibid.
[20] voir p. 14 de ce travail
[21] Foucault (1971), op. cit., p. 231-232

2.1.2 Le pouvoir chez Foucault

Foucault abandonne en quelque sorte son *archéologie* par laquelle il avait surtout essayé d'analyser les raisons de la création et les conditions d'apparition d'un discours à un certain moment de l'histoire, donc son existence historique, ainsi que les raisons de son remplacement par un autre discours, sous l'impression des révoltes estudiantines à Paris en 1968. Entrera en scène sa *généalogie* qui s'intéressera plutôt aux rapports de force qui entourent les discours et les lient au pouvoir : « La généalogie de Foucault s'intéresse surtout aux fonctions sociétales des discours dans leurs rapports aux pratiques et structures du pouvoir, au centre desquelles se trouve la relation entre le savoir, le pouvoir, le corps et la sexualité. »[22]

Par ce système de rapport et de relation, Foucault s'oppose à la théorie marxiste pour laquelle le pouvoir réside dans une macrostructure (par exemple l'Etat) et agit d'en haut sur les citoyens et citoyennes. Il s'oppose aussi à l'idée que le pouvoir serait lié à la possession des moyens de production ou que le pouvoir étatique s'inscrirait également dans ces rapports de classes dominantes – classes dominées[23].

Ainsi, dans *La volonté de savoir* qui est le premier tome de *L'Histoire de la sexualité*, Foucault écrit : « [J]e n'entends pas un système général de domination exercée par un élément ou un groupe sur un autre, et dont les effets, par dérivations successives, traverseraient le corps social tout entier. »[24] Il ne s'intéresse pas aux résultats du pouvoir, mais plutôt aux rapports de forces multiples par lesquels celui-ci est formé et aussi aux manières par laquelle se rencontrent ces rapports : que ce soit par la lutte ou l'affrontement, que ce soit par « les appuis que ces rapports de force trouvent les uns dans les autres, de manière à former chaîne ou système[25] », ou bien leur isolement causé par les décalages ou contradictions qui peuvent exister entre eux, en fin de compte, ce qu'il faut analyser sont « les stratégies enfin dans lesquelles ils prennent effet, et dont le dessin général ou la cristallisation institutionnelle prennent corps dans les appareils étatiques, dans la formulation de la loi, dans les hégémonies sociales. »[26]

[22] Tanja Thomas, op. cit., p. 64 (Traduction PS)
[23] Sarasin, op. cit., p. 151
[24] Michel Foucault, *L'histoire de la sexualité 1 - La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1994, p. 121
[25] ibid., p. 122
[26] ibid.

Ces « appareils étatiques », aussi bien que la « formulation de la loi » et les « hégémonies sociales » jettent la base pour ce que Foucault appelle les microstructures (ou bien microformes) du pouvoir, donc l'entité des structures par lesquelles le pouvoir se réalise dans la vie de tous les jours et dont les porteur / porteuses sont tou(te)s les membres d'une société, de sorte que « l'individu ne se trouve pas face au pouvoir, mais en est un des premiers effets, le pouvoir le traverse. »[27]

Foucault s'intéresse donc aussi à la position de l'individu à l'intérieur de ces rapports de forces et au rôle qu'il joue dans ces rapports en tant qu'élément des microstrucures.

Les microstructures sont, d'après Foucault, redistribuées par les écoles, les universités aussi bien que par les institutions de la justice, en accordance avec ce que nous pouvons appeler un système de valeurs dominantes ou bien le sens éthique dominant d'une certaine époque.

Cependant, dans la définition de Foucault, à chaque pouvoir s'oppose un contre-pouvoir, qui est la résistance. Les rapports entre groupes dominants et les groupes dominés, par le biais des luttes et des affrontements, s'inscrivent donc également dans cet univers de microstructures du pouvoir. Mais pour Foucault, la résistance ne peut mener qu'à une libération relative au sein de ces rapports entre les différentes microstructures du pouvoir[28], car, comme le pouvoir se trouve ancré dans les têtes de tous les citoyens et toutes les citoyennes d'une société, il n'est possible de changer ces rapports de force qu'en échangeant l'ensemble des institutions qui sont les centre de redistribution de ces microstructures qui forme le sens éthique dominant. Pensons par exemple aux dictatures en Europe dans la première moitié du XXe siècle dont la démarche générale était d'interdire non seulement des formes de discours, mais tous les groupes qui étaient les porteurs des discours qui ne correspondaient pas à l'idéologie de leur mouvance, de remplacer dans les institutions, que l'on avait décidé de garder, tou(te)s les fonctionnaires qui étaient considéré(e)s incompatibles avec leurs idéologies ou en étaient clairement exclu(e)s et de fonder de nouvelles institutions qui étaient la représentation directe de leurs idéologies, afin de combler d'une part le vide créé par la dissolution d'autres institutions qui avait existées auparavant, et pour élargir d'autre part la sphère d'influence sur la population par un réseau élargie de redistribution de leur idéologie (par exemple la jeunesse de Hitler en Allemagne et en Autriche qui remplace toutes les autres organisations de jeunesse, qu'elles soient

[27] Tanja Thomas, op. cit., p. 65 (Traduction PS)
[28] cf. ibid.

religieuses, politiques ou rien du tout, ou bien la jeunesse fasciste en Italie qui fait la même chose etc.).

Foucault esquisse ici donc le modèle de ce que nous choisissons d'appeler la 'société mainstream', donc la société qui adhère au système de valeurs regardées comme universelles et qui ne s'y oppose pas, tandis que pour les individus dans une situation de résistance ou bien dans une situation d'opposition ou d'exclusion, nous choisirons le terme des marginalisé(e)s – un terme qui traduit bien, par une image empruntée à la géographie, l'éloignement de ce qui est considéré être le centre, donc le noyau, d'une société.

En tant que charnière qui lie la théorie du discours à celle du pouvoir, Foucault introduit le terme *dispositif*. Le dispositif, pour Foucault, est le réseau que l'on établit entre l'entité des éléments par lesquels le pouvoir peut s'exprimer[29], il s'agit d'éléments discursifs aussi bien que d'éléments non-discursifs, comme l'architecture par exemple, ou, comme le résume Foucault : « du dit aussi ben que du non-dit[…]. »[30]

Le dispositif devient ainsi pour Foucault l'outil stratégique par lequel on peut agir et manipuler des rapports de force, soit pour contrôler la direction dans laquelle ils se dirigent, soit pour empêcher qu'il se développe dans une certaine direction[31]. Le discours peut être une des formes que prend alors le dispositif dans sa réalisation, mais le dispositif ne peut jamais exister hors du cadre des jeux de rapports de force :

> *Le dispositif donc est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent, mais, tout autant, le conditionnent. C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux.*[32]

Le dispositif est donc un type stratégique dominant. Il est important à noter que pour Foucault, cet outil reste cependant également lié étroitement au terme du savoir, donc à cette archive qui contient les possibilités de concevoir le monde d'une époque. Ainsi, le dispositif découle de la disposition historique ou bien d'un *champ des possibilités*.

[29] Michel Foucault, *Dits et écrits III*, Paris, Gallimard, 1994, p. 299
[30] ibid., p. 300
[31] ibid.
[32] ibid.

2.1.3 Norman Fairclough et l'analyse de discours critique

Pour Fairclough, il est important de distinguer le terme *texte* du terme *discours*. Ainsi, dans sa définition du *discours* il dit que : « [J]'emploierai le terme *discours* pour renvoyer au procès entier des interactions sociales dont le texte n'est qu'une partie. »[33]

Le texte est par conséquent compris comme « produit » du « procès de la production du texte » auquel, pour former le discours, s'ajoute encore le « procès d'interprétation ». Ce discours est organisé d'après des conventions de discours sous-jacentes que Fairclough groupe dans des réseaux qu'il appelle *ordres du discours* pour garder la terminologie foucaldienne. Il garde également le double sens du discours pour renvoyer à « l'action discursive » au sens général, c'est-à-dire à une convention de possibilités discursives, aussi bien qu'à un cas spécifique de discours.

Fairclough fait également la distinction entre le terme *discours* et celui de la *pratique*. Il emploie le terme *pratique* justement pour ancrer le discours au sein même de la société, car il est d'avis que le discours, tel que la langue elle-même, ne peut pas être considéré comme système extérieur à la société : « Mon opinion est qu'il n'y a pas de rapport externe 'entre' langue (c'est-à-dire discours, PS) et société, mais qu'il y a un rapport interne et dialectique. »[34]

Ceci lui permet d'ajouter encore une dimension à l'analyse de discours, à savoir celle de l'*idéologie* :

> *Le pouvoir idéologique, donc le pouvoir de présenter ses pratiques comme universelles et relevant du 'sens commun', est un complément important aux pouvoirs économique et politique, et d'une importance particulière ici parce qu'il s'exerce dans le discours.*[35]

Les détenteurs / les détentrices du pouvoir disposent ainsi de deux manières afin d'exercer ce pouvoir : « par la *contrainte* ou le *consentement*. »[36] Ceci ne veut pourtant pas dire que l'un exclue l'autre. Même dans le contexte d'une démocratie stable il y a toujours les deux, dans des rapports variables (pensons par exemple au code de la loi d'une société et au droit

[33] Norman Fairclough (1989), *Language and Power*, Londres - New York, Longman, 1998, p. 24 (Traduction PS)
[34] ibid., p. 22 (Traduction PS)
[35] ibid., p. 33 (Traduction PS)
[36] ibid. (Traduction PS)

qu'accordent les membres de cette société à certaines instances d'exercer ce pouvoir juridique).

Il serait pourtant faux de dire que cet élément serait entièrement absent de l'œuvre de Foucault. L'idéologie de Fairclough se rapproche clairement du concept de la redistribution du pouvoir foucaldien, ou bien de son *dispositif*, qui pour Foucault, et l'outil par lequel on peut agir ou bien manipuler les discours[37].

Fairclough voit dans l'idéologie également l'outil dont se servent ceux/celles qui dirigent le pouvoir à un certain moment dans une société pour exercer leur pouvoir. Ces dirigeant(e)s, auxquel(le)s s'associent aussi ceux et celles qui considèrent leurs intérêts comme liés au capital, tels les ouvriers (et ouvrières) professionnels, Fairclough les résume sous l'appellation du *bloc dominant*[38]. Ce bloc emploie donc l'idéologie pour diffuser, consacrer et légitimer ses intérêts comme intérêts universels.

Le bloc dominant ne correspond par conséquent pas uniquement à une classe dominante, mais est défini de manière plus large pour y intégrer les groupes qui participent également à l'établissement du rapport dominant-dominé dans une société, car il trouve que les « rapports du pouvoir ne sont pas réductibles à des rapports de classes[39] ».

Pour Fairclough, il y a donc des rapports de force entre des institutions (comme par exemple les classes), mais aussi entre d'autres groupes (parfois plus généraux) comme les femmes et les hommes, des groupes ethniques, les différentes générations etc.

Ce sont des moments d'hiérarchisation qui peuvent agir à l'intérieur d'une même classe (ou bien d'un même groupe). Ou encore : Les groupes sont des structures d'enjeux d'hiérarchie complexes puisque l'appartenance à un groupe dominant (p. ex. le groupe des entrepreneurs) ne veut pas dire que l'on ne puisse pas en même temps faire partie d'un groupe dominé (p. ex. le groupe des jeunes entrepreneurs) au sein de ce groupe dominant. Cet aspect se rapproche donc de la théorie des rapports multiples de force qui existent dans les différents champs auxquels appartient un individu selon la théorie des champs de Bourdieu.

[37] Michel Foucault, *Dits et écrits III*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 299-300.
[38] Fairclough (1989), op. cit.,., pp. 33
[39] ibid., p. 36 (Traduction PS)

Fairclough s'intéresse également à la manière par laquelle sont empreintes les microstructures du pouvoir de Foucault par les intérêts du bloc dominant, qui seront par la suite portées par les groupes dominés. Ces groupes dominés qualifient par conséquent ces intérêts du bloc dominant (ou bien de la classe dominante) de valeurs de vérité universelle, ce que Fairclough appelle le *sens commun*. Est ainsi consacré le pouvoir du bloc dominant.

Il revient aussi sur l'importance de l'institution de l'Etat pour le maintien de ce pouvoir : « Contrairement à l'opinion qui considère l'Etat comme se trouvant de manière neutre 'au-dessus' des classes, j'assumerai que l'Etat est l'élément-clé dans le maintien de la dominance de la classe capitaliste et pour contrôler la classe ouvrière. »[40] Ainsi, Fairclough cherche à combiner la théorie des microstructures de Foucault avec la théorie de la macrostructure du pouvoir marxiste.

Les différents discours sont pour Fairclough également des « manières différentes de représenter des aspects du monde[41] ».

Nous retenons surtout l'idée de l'idéologie de Fairclough qui nous permet de mieux analyser le jeu de polyphonie des voix que nous rencontrerons dans *Une Saison en enfer*, ainsi que le retour dans la théorie d'un pouvoir répressif qui émane d'en haut, car le narrateur d'*Une Saison en enfer* se présentera comme dominé par le système de valeurs dominantes de son époque.

[40] ibid., pp. 32-33 (Traduction PS)
[41] Norman Fairclough (2003), *Analysing Discourse*, Textual Analysis for Social Research, Londres – New York, Routledge, 2008, pp. 214-215 (Traduction PS)

2.2 La théorie des champs et le système de valeurs

2.2.1 L'arbitraire culturel

Fairclough se rapproche également de la définition de Pierre Bourdieu de la *culture dominante* :

> *La sélection de significations qui définit objectivement la culture d'un groupe ou d'une classe comme système symbolique est* arbitraire *en tant que la structure et les fonctions de cette culture ne peuvent être déduites d'aucun principe universel, physique, biologique ou spirituel*[…].
>
> *Dans une formation sociale déterminée, la culture légitime, i. e. la culture dotée de la légitimité dominante, n'est autre chose que l'arbitraire culturel dominant*[…].[42]

La culture d'une société est pour Bourdieu alors définie par cette société même. Elle ne fait pas référence à aucun ordre naturel ou à des exigences externes, mais émane de l'intérieur des constructions humaines. Les signes, symboles et rites que partagent ces groupes qui cohabitent, leur permettent de se reconnaître comme membre de ce groupe ou cet ensemble de groupes plutôt que d'un autre. Ils se sont produits au fil du temps, dans un jeu de relations entre les individus d'un groupe qui ont ainsi réglementé leur vie en commun. L'arbitraire culturel diffère en fonction du groupe (ou de la classe) qui en est le porteur (la porteuse). Ainsi, les rites pratiqués à l'intérieur de la classe ouvrière ne sont pas tout à fait les mêmes que ceux pratiqués par la haute-bourgeoisie. Cependant, au-dessus de ces arbitraires culturels se trouve l'arbitraire culturel dominant qui fait la loi, dont dépendent tous les autres arbitraires culturels et qui, grâce aux valeurs et rites qu'il renferme et qui sont présenté comme *universels,* permet quand même aux groupes/classes différent(e)s de se sentir comme les membres d'une même société (mais qui occupent des positions bien différentes au niveau du champ social, ou bien se trouvent dans d'autres sous-champs de ce champ social). Cet arbitraire culturel dominant pourrait être regardé comme archive de rites possibles, pour l'approcher de la théorie du discours de Foucault.

Dans une société il y a alors plusieurs arbitraires culturels qui ne peuvent être définis qu'en examinant leur appartenance à un système d'arbitraires culturels. Ce système est toujours soumis à l'arbitraire dominant qui est celui émanant de la classe dominante.

Pour diffuser ces arbitraires culturels dans une société, Bourdieu parle de l'*Action pédagogique* (AP) qui représente le travail fait par des agents sociaux (c'est-à-dire des

[42] Pierre Bourdieu, *La Sociologie de Bourdieu*, textes choisis et commentés par Alain Accardo et Philippe Corcuff, Bordeaux, Le Mascaret, 1986a, p. 57

individus, des groupes ou des institutions) pour reproduire ces arbitraires culturels auprès d'autres agents (pour leur véhiculer et inculquer les significations spécifiques de l'arbitraire culturel reproduit). L'AP est ainsi comparable à la théorie de la redistribution des microstructures du pouvoir par les institutions de Foucault.

Bourdieu appelle *capital symbolique* le pouvoir que détiennent les membres les plus dominants du groupe dominant et qu'ils redistribuent aux autres membres de ce même groupe en fonction de leurs statuts et leurs fonctions dans la société (capital qui n'existe que parce que l'on l'accorde à ce petit cénacle très dominant)[43].

Pour Bourdieu, la distribution du pouvoir se fait par conséquent toujours d'en haut. Mais il faut aussi garder en tête que ce pouvoir n'existe que parce qu'il est accordé à ceux et celles qui dominent par ceux et celles qui sont dominées.

Nous constatons aussi que l'arbitraire culturel regroupe ce que l'on pourrait appeler un système de valeurs. Quand il s'agit de l'arbitraire culturel dominant, ces valeurs sont présentées comme universelles pour qu'elles soient acceptées par la majorité de la société, afin de légitimer le pouvoir du groupe dominant. Néanmoins l'idéologie n'est, pour Bourdieu, pas un outil employé uniquement par le groupe dominant, mais aussi par le groupe dominé. Le problème selon lui est justement celui que les groupes dominés manquent de comprendre que tous les arbitraires ne peuvent être définis que dans le contexte du système d'arbitraires culturels que nous venons de citer.

Ainsi, l'action de libérer les groupes dominés en leur donnant la possibilité de s'approprier la culture légitime du groupe dominant ne pourrait aboutir qu'à une substitution défective car l'idéologie du groupe dominé (par exemple « le sentiment de l'indignité culturelle et la dépréciation agressive de la culture dominante[44] ») risque de survivre à ce changement social. Bourdieu souligne alors l'importance de regarder toujours ce que « la culture légitime et la culture dominée doivent à la structure de leurs relations symboliques[45] », c'est-à-dire la culture populaire ne se comprend comme culture populaire que parce que ceci avait été décrété par le groupe dominant qui ne lui accorde qu'une part inférieure du capital symbolique. Et, malgré l'échange du groupe dominant, le sentiment d'appartenance à une culture populaire peut persister auprès du groupe anciennement dominé qui n'est pas encore

[43] Pierre Bourdieu, *Sozialer Sinn*, traduit par Günter Seib, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1987, pp. 223-224
[44] Bourdieu 1986a, op. cit., p. 57
[45] ibid.

en mesure de se définir autrement, indépendamment des anciennes relations. Mais ce sentiment d'indignité culturelle ne peut plus se traduire en idéologie dirigée contre le groupe dominant puisque le groupe dominant a été remplacé, ainsi le vide créé par l'absence de l'ancien groupe dominant doit être comblé en dirigeant l'idéologie contre un autre groupe, comme par exemple dans le contexte postcolonial, où elle reste d'un côté dirigée contre l'ancien colonisateur, ce qui crée encore une forme de dépendance ou bien fait continuer l'ancienne dépendance de l'arbitraire culturel maintenant devenu l'arbitraire dominant de l'autre arbitraire culturel disparu, si ce nouvel arbitraire se définit primordialement comme arbitraire en opposition à l'autre. De l'autre elle se dirige souvent contre d'autres groupes dominés qui continue d'être opprimés, comme cela a été le cas des Kabyles en Algérie par exemple.

2.2.2 Système de valeurs d'après Pan Wei

Le politologue Pan Wei, pour montrer le dynamise des rapports qu'il y a dans une société entre des groupes aussi bien qu'à l'intérieur des groupes, évite de parler de classe ou de groupe, mais préfère de parler des individus dont est composée une société. Pour lui, les relations entre ces individus sont le fondement des valeurs d'une société qui, elles, sont le produit d'une réinterprétation éthique selon le modèle du « juste et injuste » de ces relations, et se présentent dans la société sous formes de « normes sociales » :

> *Une « société » est une entité au sein de laquelle des individus agissent les uns sur les autres. Les relations tissées entre les individus de cette société sont des « relations sociales ». Les jugements sur ce qui est juste et injuste dans ces relations sociales forment les « valeurs sociales ». Celles-ci se manifestent sous forme de « normes sociales » qui, inscrites au plus profond de la conscience des gens, servent à orienter leur comportement dans la société.*[46]

Il est alors important de regarder ce système de valeurs comme très ancré dans les esprits des porteurs et porteuses du système même – sans eux/elles ce système n'existerait pas. Ceci veut dire que ces valeurs, devenues normes, ne sont pas sujettes à discussion, elles sont acceptées ou rejetées par les individus, mais elles ne nécessitent – ou permettent – pas de discussion, comme elles représentent le résultat d'un travail historique sur les relations sociales dans lesquelles cohabitent des individus dans une société. Elles sont alors considérées comme normes universelles, des règles, en quelque sorte, qui un moment donné avaient présentés des concepts profitable dans l'organisation de la vie en commun :

> *Les normes de comportement sont des idées qui émanent de l'ensemble des relations sociales accumulées au cours des siècles. Les idées ayant facilité le bon fonctionnement des relations sociales se sont cristallisées au fil du temps en normes et en sens commun.*[47]

Ce « sens commun » assume pour Wei à peu près la même fonction que pour Fairclough. Il permet à ceux et celles qui dirigent le discours et l'idéologie de faire valoir leurs positions et leur sens moral comme sens éthique universel :

> *Les valeurs dites « universelles », bien que souvent enveloppées dans de beaux concepts abstraits, sont chargées de préjugés politiques et culturels appartenant aux sociétés riches et puissantes. Si les valeurs diffèrent selon les civilisations, chaque*

[46] Pan Wei, « Les valeurs fondatrices des sociétés contemporaines » dans *Diogène*, N° 221, 2008/1, Presses Universitaires de France, p. 74
[47] ibid., p. 75

> *système de valeurs établit cependant une ligne de partage entre le juste et l'injuste ; il introduit, en d'autres termes, un sens éthique.*[48]

L'appartenance des valeurs universelles aux sociétés riches et puissantes est en même temps leur temps fort que leur faiblesse. Ainsi, même si des valeurs peuvent rester intactes pendant longtemps, elles ne sont jamais définitivement figées. Elles laissent toujours un peu de place vers une évolution possible. Un système de valeurs partagé par une société peut alors changer. Le changement survient comme corollaire de facteurs internes ou bien externes, comme dit Wei, puisqu'il y a aussi un rapport d'hiérarchisation entre des sociétés entières et pas seulement entre des groupes ou individus à l'intérieur d'une société. Pensons par exemple à l'influence de la diplomatie politique de la France à la tournure du XVIIIe au XIXe siècle, où elle favorisait par exemple la fondation d'Etats nationaux, comme par exemple l'Etat italien)[49] ou bien l'influence des Etats-Unis sur l'Europe après la fin de la Seconde Guerre mondiale.

L'inconvénient de l'appartenance de ces valeurs aux sociétés riches est justement la situation privilégiée dont profitent ces sociétés par rapport aux pauvres. On retrouve une telle redistribution aussi au sein d'une seule société où cette situation de privilégié(e)s s'accompagne souvent de la revendication des non-privilégié(e)s et de certain(e)s privilégiées mécontent(e)s de la situation sociale réelle, que ses privilégies soient abolies (c'est ainsi un des mobiles principaux de la Révolution Française, mais aussi du socialisme utopique tel que le saint-simonisme en France).

Le changement interne peut alors se produire du côté des groupes dominants aussi bien que du côté des groupes dominés (l'idéologie du groupe dominé est toujours aussi dirigée contre le groupe dominant qui est considéré comme facteur principal du statut de dominé du groupe dominé, pensons au concept du 'à chaque pouvoir s'oppose un contre-pouvoir, une résistance' de Foucault, ou bien à la théorie des arbitraires culturels de Bourdieu).

Les directions que peut prendre l'évolution du sens éthique, dont nous venons de parler, Wei les résument sous la désignation d' « orientations morales[50] », mais remarque en même temps que, quant à lui, un changement du sens éthique ne peut se faire que dans une direction : celle de l'injuste et juste. Le juste ne sera ainsi plus considéré comme juste et

[48] ibid.
[49] voir Wolfgang Schmale, *Geschichte Frankreichs*, Stuttgart, Eugen Ulmer Verlag, 2000, p. 324
[50] Pan Wei, op. cit., p. 75

l'injuste ne sera plus considéré comme injuste[51]. Nous pouvons en conclure que le concept du sens éthique de Wei est en quelque sorte l'application au niveau de la morale du système d'exclusion vrai-faux foucaldien et représente l'instrument soigneusement calibré à l'intérieur des individus par les effets du pouvoir des microstructures qui cultivent ce partage juste-injuste (que ce soient les institutions scolaires, religieuses, juridiques etc.), ce que Fairclough appelle justement l'idéologie.

Citons pour éclaircir un tel changement de la compréhension de ce qui est juste et de ce qui est injuste, l'exemple que donne Foucault dans son *Surveiller et punir*, à savoir celui du changement du système pénitentiaire en France.

Foucault examine dans cette œuvre les changements profonds qui transforment aussi bien la prison que les punitions et l'image du criminel / de la criminelle en France suite à la transformation de l'idée morale pendant les Lumières. Pour illustrer cette transformation de l'idée morale qui mènera à la transformation de la pensée juridique et, par conséquent, à un changement du système pénitentiaire entier, Foucault cite Beccaria qui, dès 1764, avait noté : « L'assassinat que l'on nous représente *comme* un crime horrible, nous le voyons commettre froidement, sans remords. »[52]

Beccaria décrit ici le grand problème moral causé par les punitions, et surtout les exécutions dans l'espace public : la confusion qui nait de l'idée qu'un tort ne se laisse pas réparer par un autre tort.

Ainsi est révolu le temps de ces spectacles qui, dorénavant, risquent de « faire ressembler le bourreau à un criminel, les juges à des meurtriers, […]de faire du supplicié un objet de pitié ou d'admiration. »[53]

Les effets d'une telle punition ne correspondent donc nullement aux effets souhaités par les autorités étatiques.

Afin d'adapter la punition donc au changement qui s'effectuent à l'intérieur du système des valeurs partagé par les individus, c'est-à-dire à l'intérieur de ces individus mêmes, l'Etat se voit également dans la nécessité d'adapter le discours juridique.

[51] ibid.
[52] cité par Michel Foucault (1975), *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 2004, pp. 14-15
[53] ibid., p. 14

L'Etat ne punit donc plus, il corrige et « guérit » le corps du peuple. Le nouveau discours de la punition se rapproche du discours médical, le criminel est un individu avec des défauts moraux qu'il faut soigner pour les réparer. L'Etat est le médecin, il répare sa renommée[54].

Par la suite, ce n'est plus l'acte de la punition publique qui est censé détourner les citoyens / citoyennes du crime, mais « la certitude d'être puni[55] ». Le corps supplicié disparaît de l'espace public, ce qui est la suite des grandes innovations causées par ce changement du sens éthique, par cette redistribution de « l'économie du châtiment[56] ».

Ce nouveau système devient alors le nouveau sens commun, les gens sont d'accord pour que l'Etat continue de décider du comportement souhaitable ou punissable, mais il faut que les punitions se fassent à l'écart du peuple et selon une nouvelle conception et même une nouvelle théorie de la loi, du crime et de la punition[57].

Pour rappeler le concept du pouvoir de Fairclough : L'Etat l'exerce ici et par le consentement, et par la contrainte. L'individu n'a pas toutes ses libertés, il y a des actes et paroles interdits, mais l'individu est censé – par le biais de l'idéologie – accepter cette interdiction et la regarder comme action de purification de la société (les éléments nuisibles sont éloignés et, à la limite, séquestrés afin de les soigner pour qu'on puisse les réintroduire dans la société ou, dans des cas aggravés, les enlever du corps social). Le crime reprend alors la forme d'un défaut personnel plutôt que d'une liberté soustraite. Le discours est ainsi aussi très réglementé dans cet aspect, ce qui relève du premier système d'exclusion de Foucault.

Il faut aussi noter que ce changement n'est pas un changement qui survient seulement en France, ce changement s'effectue dans toutes les sociétés dites modernes en Europe et aux Etats-Unis[58]. Ainsi, les sociétés riches (même au sens du capital symbolique) ont une influence sur les autres sociétés.

Le sens éthique a donc évolué, l'image de ce qui est juste et injuste a changé. L'Etat n'a plus le droit de faire étalage du corps supplicié ni, d'ailleurs, de le supplicier. Le changement se produit aussi bien du côté du groupe dominant que du côté du groupe dominé.

[54] ibid., pp. 15-16
[55] ibid., p. 15
[56] ibid., p. 13
[57] ibid., pp. 13-14
[58] voir ibid., p. 14

2.2.3 Les œuvres culturelles

Revenons au concept des rapports dynamiques, qui agissent à l'intérieur d'un groupe aussi bien qu'entre plusieurs groupes.

Bourdieu, tout comme Fairclough et Wei, souligne l'importance des rapports entre les sous-groupes dans sa théorie des champs.

Ainsi, chaque champ comporte des « intérêts spécifiques qui sont irréductibles aux enjeux et aux intérêts propres à d'autres champs[…] et qui ne sont pas perçus de quelqu'un qui n'a pas été conçus pour entrer dans ce champ[…]. »[59]

Bourdieu voit l'importance d'un tel champ dans les positions dont il est structuré, et les relations entre elles. Les positions ainsi conçues sont indépendantes de leurs occupants qui, en partie, sont déterminés par elles. Mais il est également indispensable « qu'il y ait des enjeux et des gens prêts à jouer le jeu, dotés de l'habitus impliquant la connaissance et la reconnaissance des lois immanentes du jeu, des enjeux, etc. »[60].

Les règles du champ forment ainsi une espèce de code qui n'est connu que par les membres du champ et qui reste voilé aux yeux des autres. Tou(te)s ceux et celles qui veulent entrer dans un certain champ sont donc obligé(e)s de se familiariser avec les règles ou bien ces « lois immanentes » du champ même. Ainsi, selon Bourdieu, quand on parle du champ littéraire par exemple, la connaissance de ces « lois immanentes » fait justement la différence entre l'amateur / l'amatrice et le / la professionnel(le).

L'individu est alors susceptible d'appartenir à plusieurs champs en même temps. D'après Bourdieu, pour parler des créateurs et créatrices d'œuvres culturelles aussi bien que de leurs œuvres, il est important de distinguer par exemple l'auteur(e) en tant qu'individu social de l'auteur(e) comme créateur / créatrice. Le dernier / la dernière est (historiquement) situé(e) et daté(e) par ce qu'il appelle *l'espace des possibles* :

> *Cet espace des possibles, qui est transcendant aux agents singuliers, fonctionne comme une sorte de système de coordonnées commun qui fait que, même lorsqu'ils ne se réfèrent pas consciemment les uns aux autres, les créateurs contemporains sont objectivement situés les uns par rapport aux autres.*[61]

[59] Bourdieu, 1986a, op. cit., pp. 86-87
[60] ibid., p. 87
[61] Pierre Bourdieu, « Pour une science des œuvres », 1986b dans Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques – sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994, pp. 61-62

Ainsi, grâce à l'image du système de coordonnés, Bourdieu invoque un système à plusieurs axes : l'axe synchronique aussi bien que l'axe diachronique. L'écrivain(e) trouve des possibilités (spécifiques, tel le style ou le genre de son texte) grâce à leur ancrage dans un système qui s'est formé et transformé selon le temps. Cependant, il n'y pas d'auteur(e) qui ne serait pas impliqué(e)s dans des rapports aux autres auteur(e)s de son temps, car cet espace des possibles décrit les limites des possibilités de création à un certain moment. Pour Bourdieu, même quand les individus cherchent à renouveler des aspects du champ littéraire, ils font ceci en modifiant les possibles qui existent déjà pour créer de nouvelles possibilités[62]. Voilà pourquoi l'écrivain(e) peut également se moderniser en ayant recours à des possibles déjà abandonnés par la majorité des membres du champ (comme nous le verrons pour Rimbaud qui s'inspire, entre autre, aussi de Dante ou des romantiques jugés comme caducs par la plupart de ses contemporain(e)s).

Il est important de penser cet espace également comme espace social pour comprendre pourquoi tel(le) et tel(le) artiste occupe telle et telle position dans ce jeu de relations, qui est toujours aussi un champ de lutte :

> *C'est dans l'horizon de ces rapports de force spécifiques, et des luttes visant à les conserver ou à les transformer, que s'engendrent les stratégies des producteurs, la forme d'art qu'ils défendent, les alliances qu'ils nouent, les écoles qu'ils fondent, et cela au travers des intérêts spécifiques qui s'y déterminent.*[63]

Bourdieu pense justement à la position de l'artiste consacré ou celle de l'artiste maudit, par exemple. Ces rapports sociaux spéciaux forment pour lui le *microcosme littéraire* d'une époque avec tous ses intérêts spécifiques.

Bourdieu conçoit alors l'espace des œuvres comme « champ de prise de positions qui ne peuvent être comprises que relationnellement » et celui des auteur(e)s (ou des écoles) comme « système de positions différentielles dans le champ de production[64] ».

Alors les prises de positions des artistes, qu'elles soient spécifiques au champ (donc choix stylistiques, choix de genre etc.) ou non-spécifiques (politiques, éthiques etc.), dépendent pour Bourdieu « de la *position* qu'ils (=les artistes, PS) occupent dans la structure du champ, c'est-à-dire dans la distribution du capital symbolique spécifique, institutionnalisé ou non (reconnaissance interne ou notoriété externe)[…][65] ».

[62] ibid., p.70
[63] ibid., p. 68
[64] ibid., p. 69
[65] ibid., p. 71

De ce statut (donc de la part du capital symbolique qui leur revient et leur position ainsi occupée) dépendrait aussi leur volonté de conserver le système en vigueur ou de le bouleverser. Ce désir de changement émanerait par conséquent souvent des plus jeunes, qui viennent d'entrer dans ce champ et sont forcé(e)s de faire face aux jugements de ceux/celles qui sont déjà bien établi(e)s au sein de ce champ.

Un autre facteur propice à la transformation des relations entre des artistes au sein d'un champ est un changement dans la structure même du champ artistique (dans notre cas littéraire) qui peut survenir suite à des transformations historiques tel un changement de régime ou une crise économique[66].

Mais le capital symbolique spécifique peut aussi connaître une redistribution suite à des facteurs externes, comme souligne Bourdieu. On peut par exemple penser à l'importance de l'avènement de l'école gratuite et laïque en France suite à la promulgation des lois Jules Ferry en 1881-1882 qui transformera le public français profondément et permettra par exemple à des artistes anciennement marginalisé(e)s et non reconnu(e)s d'entrer dans le canon, comme ce sera le cas de Baudelaire ou bien de Rimbaud au début du XXe siècle.

Bourdieu renvoie encore au problème des sous-champs qui existent aussi au sein des champs artistiques. Il cite notamment l'exemple des sous-champs de l'art pur et de l'art industriel, tels qu'ils se présentent à partir des années 1880, donc lors du fin de siècle qui marque le temps où, d'après Bourdieu, se développe le champ littéraire comme nous le connaissons aujourd'hui[67]. Si l'un profite de la notoriété externe (c'est-à-dire d'un grand succès auprès du public), l'autre connaît la plus grande reconnaissance interne et ceux et celles qui appartiennent à ce deuxième sous-champ (donc ceux et celles qui font de l'art pur) remporteront le droit de définir le statut et le rôle de *l'artiste* ou bien de *l'écrivain(e)* au sein d'une société.

Mais, en même temps, les artistes pur(e)s, qui disposent ainsi d'un grand capital culturel (ou bien symbolique), se trouvent, plus ou moins, démuni(e)s du capital économique (la poésie, l'exemple que cite Bourdieu, ne se vend plus très bien à la fin du XIXe siècle[68]), tandis que les producteurs / productrices de l'art industriel ne disposent pas d'un grand capital culturel, mais se voient quand même profiter d'un succès immanent et économique.

[66] ibid., p. 68
[67] ibid., p. 73
[68] ibid.

Cependant, même au sein du sous-champ de l'art pur il y a encore des luttes entre des groupes dominants et des groupes dominés, car l'avant-garde établie ou bien consacrée, comme dit Bourdieu, est confrontée à une nouvelle avant-garde, une avant-garde jeune qui s'oppose aussi bien par ses idées que par ses valeurs à ses prédécesseur(e)s[69].

Il ne peut que nous intriguer que c'est aussi à ce moment-là que commence à grandir l'intérêt pour les œuvres de Rimbaud, qui, par la suite, deviendra un des modèles principaux des surréalistes.

Le Fin de siècle est alors un bon exemple pour la redistribution du capital symbolique spécifique en faveur des jeunes artistes.

Pensons par exemple à la Sécession de Vienne, où des jeunes peintres s'opposent aux peintres établis pour introduire un nouveau concept de l'art pictural et architectural qui s'éloigne de l'historicisme prédominant à Vienne à la fin du XIXe siècle. Leur maxime étant : « Au temps son art, à l'art sa liberté. » qui les rapproche justement des jeunes écrivain(e)s qui adhèrent à l'art pur, c'est-à-dire à l'idée de l'artiste indépendant qui ne produit pas d'art pour la société mais pour des raisons bien plus complexes qui peuvent se subsumer sous l'idée de créer de l'art afin de créer de l'art. Ceci découle d'une nouvelle conception de la production artistique qui caractérise l'art moderne dès le Romantisme: celle de l'art autonomiste[70]. Ainsi, l'avant-garde du Fin de siècle devient la réalisation de l'idée de « L'art pour l'art », qui existe pourtant déjà depuis les années 30 du XIXe siècle. Ceci peut être considéré comme exemple de la théorie de Bourdieu que ceux et celles qui veulent renouveler leur champ ou bien les lois immanentes de leur champ se réfèrent à des possibles qui existent déjà.

Nous sommes alors d'avis que le plus souvent le changement social s'accompagne d'un changement au sein du champ artistique, c'est-à-dire quand il y a un changement dans les rapports sociaux au niveau du champ social, telle une crise de quelle nature qu'elle soit (identitaire, économique, politique ou même une crise des mœurs), que surviennent aussi des transformations à l'intérieur du champ artistique.

En partant de cette théorie de Bourdieu, qui nous permettra de regarder l'artiste maudit comme marginalisé sur plusieurs niveaux (dans le champ social aussi bien que dans le

[69] ibid., p. 73-75
[70] voir Maximilian Gröne, Frank Reiser, *Französische Literaturwissenschaft – Eine Einführung*, Tübingen, Narr, 2017, p. 87

champ littéraire) et de le comprendre comme représentant d'un groupe dominé au sein d'un groupe dominant (il ne dispose pas de beaucoup de capital symbolique spécifique au sein du champ littéraire, mais, par le fait de son appartenance à ce champ-là, il fait quand même partie d'un champ dominant dans la hiérarchie des champs, car il fait partie des créateurs / créatrices d'œuvres culturelles), nous devrons quand même considérer le rôle à part qu'occupent Rimbaud, auquel ces contemporains impute un rôle de mauvais séducteur, comme nous verrons plus bas dans le texte.

Rimbaud occupe des positions fermes et clairement prononcées auxquelles il restera fidèle pendant l'intégralité de sa phase productive, mais changera souvent de style et de forme pour, enfin, arriver à ses propres fins. Ainsi, il s'inspire régulièrement auprès d'autres champs, comme le champ scientifique ou le champ théologique, pour renouveler son style, ses références et les contenus de son œuvre.

Qui plus est, Rimbaud, après une petite tentative de faire partie des Parnassiens quand il avait quinze ou bien seize ans, refuse de se rallier à des écoles établies et cherche plutôt à se distinguer par la provocation. Il confond, de manière délibérée, son identité sociale et son identité de producteur culturel comme nous verrons plus bas dans le texte, quand nous parlerons du problème autobiographique d'*Une Saison en enfer*.

Pour clore cette partie de notre étude, il nous semble important d'indiquer encore à quel point la théorie de l'espace des possibles se rapproche de la définition de l'intertextualité faite par Roland Barthes dans sa *Théorie du texte* :

> *Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues*[71].

Ainsi, Barthes souligne le caractère universel de chaque production littéraire. Il ne peut y avoir aucun texte sans référence (directe ou indirecte) à d'autres textes.

Cette définition, certes un peu large, nous permettra ainsi d'examiner toutes les références culturelles que l'on rencontre dans l'ouvrage étudié dans ce travail.

[71] Roland Barthes, « Texte (Théorie du) » in *Encyclopædia Universalis*, vol. 15, Paris, Encyclopædia Universalis, 1973, p. 1015

2.3 La théorie de la marge

Le terme de la marge désigne dans un premier temps une situation géographique :

> *Une marge est un espace situé sur le pourtour externe d'un territoire, en situation de lisière (espace frontaliers et ultramarins), ou un espace à l'écart d'une dynamique (démographique, sociale ou économique)*[72].

Il traduit l'éloignement de certains individus d'un centre. Ce centre peut être purement géographique (comme Paris par rapport aux Ardennes, la France Métropolitaine par rapport aux DROM), social (quartiers riches – quartiers pauvres), économique (centre de production – région à production faible), culturel (institutions culturelles – manque de celles-ci) etc. Souvent, l'éloignement purement géographique recoupe sur les autres, mais de telles marges existent aussi dans le contexte des grandes villes, normalement considérées de centres aussi bien géographiques que sociaux, culturels et économiques, comme c'est le cas de certaines banlieues de Paris par exemple.

Dans un deuxième temps, surtout dans son acception sociale, la marge désigne aussi une situation purement sociale (sans implication géographique). Les deux formes de marge sont le résultat de la *marginalisation*. Celle-ci « désigne l'ensemble des processus qui aboutissent à la mise à l'écart d'un territoire ou d'un groupe social par rapport aux dynamiques générales ou aux valeurs dominants[73] ». Cette mise à l'écart peut être subi ou volontaire. Aussi le terme *marginal* désigne-t-il « un individu, un objet, ou un espace placé aux limites extérieures du groupe ou du territoire auquel il appartient[74] ».
Solange Montagné-Villette évoque encore l'évolution du terme marge : « La marginalité sociale, qui désigne à l'origine une façon de vivre différemment pour une minorité (les artistes par exemple), devient vite très connotée négativement au plan social (pauvreté, exclusion...). »[75]

[72] Alexandra Monot [éd.], *La France des marges*, Mesnil-sur-l'Estrée, Bréal, 2016, p. 10
[73] ibid., p. 11
[74] ibid.
[75] Solange Montagné-Villette, « Les marginalités : du subi au choisi » dans *Bulletin de l'Association de géographes français*, 84e année, N°3, 2007, p. 306

2.3.1 La marginalisation subie

La marginalisation subie est une marginalisation mise en place par l'autre, il s'agit de mécanismes extérieurs à la volonté de l'individu marginalisé, qui soulignent la différence par rapport aux valeurs dominantes de celui-ci. La société mainstream s'efforce par conséquent de rendre l'individu qui vit différemment « atypique[76] », c'est-à-dire de le montrer comme individu opposé aux normes. Une marginalisation sociale mène par conséquent souvent à la pauvreté et à l'exclusion, et également à une marginalisation spatiale, car les individus ne sont souvent pas en mesure de pouvoir rester vivre dans les centres économiques où les loyers sont trop élevés pour eux ou bien décident de s'installer ailleurs où leur marginalisation perd un peu de son poids (ici entre en jeu le terme du communautarisme)[77].

Ceci ne veut pourtant pas dire que les individus marginalisés se résignent tous à leur rôle de marginalisés.

Jean-Pierre Augustin et Joël Pailhé distinguent deux manières pour les individus marginaux ou bien marginalisés de réagir à leur statut :

- la résignation (« acceptation passive d'une situation imposée ») : Les individus marginalisés reproduisent eux-mêmes les « handicaps » qui leur sont imposés par le centre

- la construction d'une contre-société (« recherche de solutions ») : Les individus construisent leur propre arbitraire culturel et par conséquent un système de valeurs distinctives à part auquel ils s'attachent et se mettent en opposition à la culture dominante (ceci est le cas des subcultures etc.)[78]

Les raisons de la marginalisation subie sont multiples, le plus souvent il s'agit de raisons sociales (pauvreté), psychocorporelles (handicap, maladie) ou bien de raisons liées au seul

[76] ibid.
[77] ibid.
[78] pour les deux points cités : Jean Pierre Augustin et Joël Pailhé, « Pauvreté, exclusion, marginalité, objets d'analyse géographique » in *Vers une géographie de la pauvreté*, 1993 cité par Monot, op. cit., p. 23

fait de se distinguer des autres (différences ethniques, religieuses, intellectuelles, culturelles)[79].

L'individu peut même appartenir à la société mainstream pour la plupart des aspects de sa vie, mais peut se trouver en situation de marginalisé(e) dans un certain champ pour des raisons assez différentes (par exemple un(e) jeune cadre qui est marginalisé(e) à cause de son homosexualité).
En ce qui concerne la marginalisation subie (ou bien imposée), nous pouvons donc discerner d'abord la marginalisation d'exclusion passive – l'individu ne correspond pas tout à fait aux normes établies (et dominantes) de la société dans le cadre de laquelle il vit, mais les membres de la société mainstream (donc les non-marginalisé(e)s) ne l'excluent pas activement mais par le sens commun dans lequel est inscrit qu'un tel comportement, une telle allure, l'aspect physique ou bien l'identité du corps du marginalisé(e) ne conviennent pas à l'idéal sociétal, donc aux normes.

La deuxième forme est la marginalisation d'exclusion active – la répression.
Les individus ainsi marginalisés sont incapables de sortir par eux-mêmes de cette situation de marginalisés, car la société dominante attachent leur marginalisation à des traits qu'ils ne peuvent pas changer (comme la couleur de la peau, l'orientation sexuelle) ou à ceux qui sont constitutifs de l'identité du groupe auquel ils appartiennent, ce qui a pour conséquences que les individus refusent également de les abandonner (comme la religion). Les mécanismes de marginalisation peuvent même être ancrés dans la loi et sont par la suite portées par les microstructures du pouvoir qui n'en font pas seulement le sens commun (ou bien éthique) d'une société dominante à un moment donné, mais font en sorte que les membres non-marginalisé(e)s contribuent activement à cette exclusion en reproduisant les règles de cette exclusion en montrant aux marginalisé(e)s leur « infériorité » -- qui n'existe que *per definitionem* – dans les rapports quotidiens (au sens où le non-marginalisé / la non-marginalisée a le droit de faire par exemple des remarques envers le marginalisé / la marginalisée sans que celui-ci / celle-ci ait le droit de faire la même chose au non-marginalisé / à la non-marginalisée). Pensons à la ségrégation raciale qui avait existé jusque dans les années 60 du XXe siècle (le code de l'indigénat en France avait existé, dans des formes altérées bien sûr, mais en gros intacte depuis les années 1880, jusqu'à la fin de

[79] Montagné-Villette, op. cit., pp. 307-308

l'Empire colonial français[80]) ou au racisme et au sexisme qui existent encore aujourd'hui, même s'ils ne sont plus inscrits dans la loi (le racisme et le sexisme peuvent découler bien sûr des deux formes de marginalisation, et représenter un système d'exclusion active ou passive).
Dans les deux cas, l'individu peut faire preuve d'une résignation qui côtoie le défaitisme en adhérant, lui aussi, au sens commun et à reproduire lui-même les inégalités systémiques.

Faisons remarquer que la marge est donc un produit historique : pour comprendre la situation marginalisée, il faut comprendre l'histoire de l'évolution de cette marge. De même, la situation peut changer, la marginalisation peut prendre fin ou être encore empirée. Un tel changement est susceptible de se produire pour toute forme de marge, qu'elle soit géographique, sociale, culturelle ou économique.

La marginalisation peut par exemple dépendre d'un système de valeurs ou bien d'un sens éthique qui, pour des raisons différentes, évolue, c'est-à-dire la frontière entre le juste et l'injuste se déplace : Citons l'exemple de l'homosexualité en France. Même si « la sodomie » était déjà dépénalisée en 1791 par les révolutionnaires (la sodomie comprenant alors encore tout acte sexuel non-procréatif), la discrimination juridique persiste encore jusqu'en 1982[81]. L'exclusion sociale par contre n'est toujours pas entièrement abandonnée, comme montre l'avènement d'un groupe tel que la manif pour tous qui, jusqu'aujourd'hui, s'oppose au mariage civil entre les personnes du même sexe[82].

Le changement peut se produire du côté de ceux et celles qui sont à la source de la marginalisation, donc les membres de la société mainstream ou bien le pouvoir qui (ré)produit cette exclusion, aussi bien que du côté des marginalisé(e)s eux-mêmes.

Pour le deuxième cas, pensons à la possibilité d'une marginalisation subie revendiquée : certain(e)s marginalisé(e) décident alors de se mettre en opposition aux valeurs dominantes dont émane cette marginalisation pour démontrer l'inégalité arbitraire du système (pensons

[80] Isabelle Merle, *De la « légalisation » de la violence en contexte colonial* dans *Politix*, N°66, Cachan, Lavoisier, 2004, p. 138
[81] voir https://www.liberation.fr/checknews/2018/06/18/l-homosexualite-a-t-elle-ete-depenalisee-en-1791-ou-en-1982_1660079
[82] voir par exemple https://www.huffingtonpost.fr/2019/01/05/gilets-jaunes-comment-la-manif-pour-tous-tente-dinfiltrer-le-mouvement_a_23634126/

ici à l'arbitraire culturel de Bourdieu qui n'a pas de fondement dans la réalité mais qui traduit un système créé purement par les êtres humains eux-mêmes qui sont les porteurs de cette culture).

Les marginalisé(e)s sont alors susceptibles de reprendre des désignations que la société dominante utilise de manière péjorative à leur propos pour se les réapproprier, afin de donner une nouvelle interprétation à cette désignation, améliorer son sens et en restreindre l'emploi. Ceux et celles qui font partie du groupe marginalisé ont le droit d'utiliser ce terme comme auto-désignation ou pour s'interpeller mutuellement, mais la société dominante qui ne connaît pas les inconvénients liés à cette situation de marginalisation subie – qui en plus est imposée par elle -, perd aux yeux des marginalisé(e)s le droit d'employer ce terme (souvent des invectives raciale, homophobe, sexiste, parfois même sociale). La société mainstream perd également le droit du représentant, c'est-à-dire de parler à la place des marginalisé(e)s, car les marginalisé(e)s décident de raconter leur propre histoire, ainsi que de maitriser eux-/elles-mêmes leur propre narratif. Ils/elles montrent donc leur voix et rejette la voix de l'autre qui ne peut être qualifiée aux yeux des marginalisé(e)s que de succédané[83]. Nous constatons que la marginalisation subie trahit souvent un rapport de force entre dominants-dominés.

La marginalisation revendiquée se produit la plupart du temps à l'intérieur d'une marginalisation spatiale devenue centre communautariste, les marginalisé(e)s disposent alors de leur propre système de valeurs et d'une infrastructure adaptée à leur réalité quotidienne et qui leur permet de se positionner en opposition aux valeurs dominantes et revendiquer leur droits[84].

Le système de valeurs mis en place par une contre-société est pourtant toujours en relation avec l'arbitraire culturel dominant et se trouve aussi dans un strict système de hiérarchie qui dépend de ce dernier. Les valeurs peuvent se rapprocher des valeurs dominantes ou bien s'y opposer, elles peuvent même devenir les valeurs principales ou bien exclusives d'une subculture.

Le plus souvent, par contre, les valeurs d'une contre-société se trouvent en situation conflictuelle avec le système de valeurs dominantes, comme nous montre le fait que les marginalisé(e)s se trouvent souvent discriminé(e)s par ce système en vigueur.

[83] voir par exemple Susan S. Lanser, *Fictions of Authority. Women writers and narrative voice*, Ithaca/ Londres, Cornell University Press 1992

[84] voir Montagné-Villette, op. cit., p. 309

La société dominante, de sa part, n'hésitera pourtant pas à punir les porteurs et porteuses des valeurs non-dominantes si ces dernières s'opposent aux normes juridiques de la société principale (pensons à la définition de Fairclough de l'Etat comme outil du groupe dominant pour consacrer leur pourvoir et, à notre avis, garder l'ordre établi qui joue en leur faveur).

Il est également possible qu'un individu ou un groupe d'individus marginalisés, dans une situation de marginalisation subie, profite d'une réévaluation de leur statut et se voit décerner une plus grande part du capital symbolique, comme c'est par exemple le cas de Verlaine quand il publie son recueil *Sagesse* en 1881, dans lequel il se présente comme pénitent converti, dont l'âme en difficulté morale cherche à rejoindre l'idéal moral du catholicisme (lequel il n'atteindra jamais d'ailleurs et se moque même de sa position ambigüe d'alcoolique satyrique et d'aspirant vers la vérité divine en faisant publier en 1889 *Parallèlement*, un recueil de poèmes d'inspiration érotique, mais d'un érotisme jugé dépravé). Verlaine va profiter de sa position un peu améliorée pour écrire son essai critique intitulé *Les poètes maudits* pour présenter des poètes méconnus au grand public ou au moins à ceux et celles qui sont prêt(e)s à l'écouter.

Ceci est aussi souvent le cas quand la marge se banalise, c'est-à-dire qu'une appartenance à cette marge ne correspond plus automatiquement à une marginalisation subie et une exclusion qui s'ensuit de la société mainstream[85].

[85] ibid., p. 308

2.3.2 La marginalisation volontaire ou choisie

Comme nous l'avons déjà indiqué plus haut dans le texte, il existe aussi le phénomène de la marginalisation volontaire ou choisie.
Il faut d'abord distinguer aussi ici entre la marginalisation vraiment volontaire ou choisie et une certaine forme de marginalisation subie assumée.
Ainsi, un individu adhérant apparemment aux valeurs dominantes dans ses rapports sociaux pendant un certain temps, peut, un moment donné, quitter sa position assurée au centre du champ, pour montrer son désaccord avec ces valeurs qui contreviennent à la manière de laquelle il aimerait mener sa vie (pour rester dans le champ artistique, citons encore une fois l'exemples de Verlaine qui, membre estimé de la Parnasse, jeune marié et père, quitte Paris pour aller s'installer à Londres avec Rimbaud par qui il est fasciné).
Ces individus encourent alors volontairement le risque de subir la marginalisation qui est liée à leur nouveau statut ou bien leur nouvelle position à l'intérieur de la société, mais la marginalisation reste une marginalisation imposée et pour cette raison subie.

La marginalisation volontaire ou choisie peut être la conséquence d'une forme de marginalisation subie. Montagné-Villette renvoie par exemple à l'effet d'une marginalisation spatiale qui peut devenir l'espace d'un certain groupe marginalisé qui partage les mêmes valeurs. L'ancien ghetto se transforme alors en quartier communautariste et devient une forme de « l'entre-soi » plutôt que la réalité physique d'une exclusion. Montagné-Villette renvoie également à la possibilité que les marginalisé(e)s décident de s'installer dans une telle communauté pour retrouver ceux et celles qui partagent leur situation, indépendamment de la classe à laquelle ils / elles appartiennent sinon[86] (comme nous l'avons indiqué plus haut dans le texte, l'individu peut même appartenir à l'élite économique et pourtant être marginalisé d'une manière ou d'autre, par exemple à cause de sa religion ou de son ethnie). Nous avons déjà cité cette situation plus haut pour ceux et celles qui subissent une marginalisation et décident par conséquent de s'installer là où leur marginalisation existe dans un degré allégé seulement, donc dans un endroit où ils/elles retrouvent d'autres gens dans des situations semblables à la leur. Ainsi, dans certaine cas cette forme correspond à une marginalisation volontaire au niveau géographique, mais pas au niveau social, car leur marginalisation sociale reste cependant une marginalisation subie.

[86] Montagné-Villette, op. cit., p. 307

Mais quand on parle de la marginalisation volontaire, il faut aussi parler de ceux et celles qui s'automarginalisent pour s'éloigner d'autre manière de la société mainstream, dont ils/elles ne partagent pas les valeurs. Parfois, ces individus s'engage dans leur automarginalisation dans le but de former une contre-société qui se comprend comme exclusive-éclectique, comme c'est le cas de la grande bourgeoisie en France qui adhèrent toujours à un système de valeurs hérité de l'ancien noblesse, dont les membres connaissent des rites à parts (tels les rallyes ou bien les parties de bridge, jeux, dont tou(te)s les membres de la grande bourgeoisie sont censé(e)s connaître les règles), et préfèrent rester entre eux[87].

Montagné-Villette évoque encore l'exemple du 13e arrondissement à Paris, arrondissement marqué par un taux élevé d'habitant(e)s avec des racines asiatiques. Ce quartier ne présente donc plus une forme d'exclusion, mais une forme de communautarisme fondé sur la filière culturelle, avec une infrastructure tellement adaptée à la culture marginalisée qui y est présente, que l'exclusion va plutôt dans l'autre sens, car les individus qui n'appartiennent pas à cette contre-société ne connaissent pas le quotidien, les rites et les idéogrammes à part du groupe marginalisé[88]. On pourrait rajouter ici encore qu'il s'agit, pour l'exemple du 13e arrondissement d'une contre-société qui est marquée par certaines valeurs dominantes d'une société qui est bien la société dominante ailleurs, ce qui n'a par exemple pas été le cas pour les quartiers juifs avant la fondation de l'Etat d'Israël, mais qui fonctionnaient et fonctionne de la même manière parce que leurs valeurs principales sont portées par leur religion.
De plus, pour des contre-sociétés qui s'automarginalisent comme par exemple la communauté asiatique dans le 13e arrondissement et qui participe différemment des non-asiatiques à la vie de tous les jours, on a créé le terme de *Schattengesellschaft* en allemand (traduction française : société dans l'ombre –terme qui, par contre, speut aussi être compris négativement). Il s'agit alors plus d'une *société parallèle* que d'une véritable contre-société, d'autant plus que ces communautés souvent ne sont pas directement en opposition aux valeurs dominantes, mais s'en passent plutôt pour adhérer à leurs propres valeurs à part.

[87] voir Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot, *Les Ghettos du Gotha – Comment la bourgeoisie défend ses espaces*, Paris, Le Seuil, 2007
[88] Montagné-Villette, op. cit., p. 309

2.4 La théorie de l'identité individuelle

Les travaux sur l'identité, de nos jours, surabondent. Au moins depuis Freud, l'intérêt pour ce « qui suis-je » et ce « qui suis-je *au monde* » a quitté les foyers des philosophes et est entré dans le vaste champ de la psychologie et, dans son sillage, dans celui des sciences sociales et la science de la culture. Ainsi, la plupart des études traitant de ce terme aux définitions toujours un peu floues, évoquent la complexité de la conceptualisation du terme *identité*. Elles font aussi état d'un grand nombre de modèles que la recherche de l'identité connaît aujourd'hui, selon l'approche que l'on choisit pour aborder ce sujet équivoque qui hante nos esprits au point que nous risquons même, si notre identité nous glisse par les mains ou que nous constatons que notre identité ne nous a jamais appartenu entièrement, d'entrer dans une *crise d'identité*.

Or, nous devons nous poser la question de savoir ce que c'est que l'identité, dont nous entendons parler si souvent et que les membres des sociétés postmodernes ont du mal à définir, mais, simultanément aussi peur de perdre.

Souvent les termes identité et identification portent à la confusion. On dit identité quand on veut dire identification (pensons par exemple à la carte d'identité en France, qui ne contient rien de l'identité de son détenteur / sa détentrice, et donne seulement des repères d'identification), on dit identité, quand on veut dire tradition et on parle de tradition tout en ignorant l'amplitude du terme (pensons aux gens qui se réclament d'une tradition catholique sans pourtant connaître (ou seulement très superficiellement) le rite catholique et les spécificités de cette forme du christianisme).

Ainsi, les individus dans les sociétés modernes, ainsi que dans les sociétés contemporaines sont amenés à rechercher une seule identité, qui leur explique ce qu'ils sont et quelle place ils occupent dans une société (et par conséquent *au monde*). Cette place (ou bien cette position dans leur champ respectif) leur permet de se distinguer des autres ou bien *de l'autre* et leur fournit des possibilités pour affronter des situations qui risquent de poser problème dans leurs auto-conceptions.

Comme nous l'avons vu, la définition de la position de l'individu est toujours relationnelle, c'est-à-dire par rapport aux autres. En même temps, ce n'est pas l'individu seul qui choisit sa position à l'intérieur d'un champ, comme nous l'avons vu plus haut dans le texte. Alors l'identité, devenant par ce biais un enjeu politique d'importance croissante, est façonnée par

l'individu en partant des composants que lui présente le système de valeurs dominantes ou en repoussant ces composants et en entrant par conséquent en opposition à (mais toujours dans une relation avec) ce système.

Cette identité unique qui peut atteindre le statut d'une norme, est par exemple le sujet de la critique d'Adorno. Jörg Zifas souligne que la recherche scientifique qui s'intéresse à ce côté normatif de l'identité, révèle les « côtés obscures de l'identification[89] », comme le « désir d'unité » ou la « terreur (discursive) de l'identité » qui sont liés à cette représentation d'une identité *normale*, c'est-à-dire qui correspond aux normes imposées par une « hiérarchisation […]de l'identité[90] ». Cette version normative de l'identité risque de créer une forme de « normalité » qui devient « l'inaccessible » pour beaucoup d'individu dans une société[91] . Pensons par exemple aux 'identitaires', un courant politique qui aime à jouer avec la notion d'identité chrétienne européenne pour cacher ou bien consacrer leurs opinions de l'extrême-droite par cette quête d'identité (qui ainsi exclue l'autre *per definitionem*).

Dans son article de 2003 sur l'identité individuelle et la mémoire individuelle, Marion Gymnich fait remarquer qu'une des complexités de la conceptualisation du terme *identité* repose dans le fait qu'il ne s'agisse pas d'un produit, mais d'un processus de construction qui dure toute une vie (*lebenslanger Konstruktionsprozess* en allemand)[92]. Ainsi, elle parle d'une « conceptualisation de l'identité comme phénomène où interagissent la perspective intérieure et extérieure, l'introspection et l'interaction sociale[…][93] ». Il s'agit alors d'un processus qui se joue simultanément et constamment à l'intérieur de l'individu même et dans la multitude de ses contacts sociaux au quotidien dans le champ social auquel il appartient.

Par la suite, Gymnich n'accorde pas beaucoup d'importance au processus de l'introspection dans l'établissement de l'identité individuelle (elle cite l'approche socio-psychologique à la théorie de l'identité qui dit que c'est surtout en agissant et en entrant dans des interactions

[89] Jörg Zifas, « Identität in der Moderne: Eine Einleitung » dans Benjamin Jörissen et Jörg Zirfas [éds.]: *Schlüsselwerke der Identitätsforschung*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaft, 2010, p. 14 (Traduction PS)
[90] pour tous les points cités: Jörg Zifas, op. cit., p. 14 (Traduction PS)
[91] ibid. (Traduction PS)
[92] Marion Gymnich, « Individuelle Identität und Erinnerung aus Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung » *dans* Astrid Erll et al. [éds.]*: Literatur – Erinnerung – Identität*, Trier, WVT, 2003, p. 31
[93] ibid., p. 32 (Traduction PS)

sociales que nous construisons notre identité[94]), ce à quoi nous devons nous opposer pour le cas précis du narrateur de Rimbaud, car ce dernier part toujours de l'introspection pour analyser et définir l'univers qu'il porte en lui aussi bien que les répercussions du système de valeurs dominantes sur l'essence de son être, ainsi que pour analyser le monde et la société qui l'entoure. Il faut garder en tête que pour cette étude, nous avons affaire à une identité construite, une transfiguration fictionnalisée d'une identité menacée de poète maudit, qui est façonne de manière à révéler des contradictions à l'intérieur du narrateur aussi bien que dans le monde autour de lui, qui est en train de changer.

Jörg Zirfas appelle ce modèle d'identité cité par Gymnich le modèle anthropologique qui, selon lui, est basé sur les concepts du soi, l'amour-propre, les narrations aussi bien que sur des rapports sociaux et les idées collectives. Il le distingue ainsi du modèle de l'identité comme forme structurelle où l'identité est basée sur les notions de « noyau, unité, cohérence, constance, continuité, intégrité, authenticité, consistance[95] ».

Le problème du concept de l'identité comme forme structurelle est justement que l'identité est difficilement à saisir comme quelque chose de stable, comme nous l'avons déjà montré plus haut dans le texte. La construction de l'identité, qui dure toute une vie, est constamment assujettie à des influences aussi bien intérieures qu'extérieures bien différentes selon le temps, l'endroit et la position de l'individu.

Un autre problème est que l'idée d'une identité isolée, singulière et unique – aussi souhaitable que ce soit en tant que matière de recherche – doit être abandonnée en faveur d'une conception d'identités multiples qui se produisent en nous chaque jour dans des formes différentes.

Déjà Erik H. Erikson, dans son livre sur l'identité et le cycle de la vie, décrit, inspiré par le concept du *Moi, Surmoi* et *Ça* freudiens, trois processus à l'œuvre dans la construction de l'identité de chaque individu (qui agissent simultanément, mais dans des rapports variables). Ce sont :

1) *le processus de l'organisation du corps humain dans le temps-espace d'un cycle de vie (évolution, épigenèse, développement de la libido etc.), l'identité du corps*

2) *le processus de l'organisation des expériences faites par la synthèse du Moi (Moi-temps-espace, les mécanismes de défense du Moi, l'identité du Moi*

[94] ibid., p. 30
[95] Jörg Zirfas, op. cit., p. 14 (Traduction PS)

3) *le processus de l'organisation sociale des organismes du Moi dans des unités géographiques-historiques, l'identité sociale*[96]

Erikson, qui accorde à la quête de l'identité une importance similaire à celle de la sexualité pour Freud[97], souligne ainsi déjà l'importance de penser l'identité comme quelque chose qui n'est pas un résultat, mais un processus, c'est-à-dire un sujet dans le temps et fournit par conséquent une base importante pour l'approche diachronique de l'identité. L'être se comprend comme individu pertinent dans le temps et non seulement sur le moment. Kremnitz remarque à ce propos que c'est justement la psychologie individuelle qui introduit le critère de la « *continuité* de la perception (du soi)[98] » dans la recherche de l'identité, et que, par la suite, le changement devient un moment important de l'identité. Kremnitz ajoute encore que ce changement correspond à des procès qui se passent à l'intérieur de l'individu sans que celui-ci en soit conscient. L'individu se comprend néanmoins comme être constant dans le temps en accordant (inconsciemment) plus d'importance aux constants de son identité qu'aux changements, tandis qu'il n'entre pas dans une crise d'identité.

Gymnich évoque le même modèle en affirmant que l'individu (de la modernité tardive) est amené à fabriquer et à (ré)interpréter constamment la consistance dont il a besoin dans la société environnante pour établir sa propre identité[99].

Gymnich montre encore que pour Krappmann, dans une société de modernité tardive, l'essentiel de la construction de l'identité individuelle est donc la compétence de l'individu de négocier (que ce soit pacifiquement ou par le moyen d'un combat) sans cesse du sens avec les autres[100].

Elle dit encore que Krappman renvoie également à la nécessité d'une telle négociation pour l'individu de cette modernité tardive à cause des changements du système de valeurs, ainsi que l'individualisation qui remplacent l'ancien système d'identification[101]

[96] Erik H. Erikson, *Identität und Lebenszyklus*: Drei Aufsätze, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1974, p. 52-53 (Traduction PS)
[97] Juliane Noack, « Erik H. Erikson: Identität und Lebenszyklus » dans Jörissen et Zirfas [éds.], op. cit., p. 45
[98] Georg Kremnitz, « Dimensionen und Dynamik kollektiver Identitäten (Beispiele aus dem okzitanischen und katalanischen Sprachgebiet) » in *Sociolinguistica*, N° 9/1995, Berlin/New York, De Gruyter, p. 67 (Traduction PS)
[99] Marion Gymnich, op. cit., p 34
[100] ibid., p. 34
[101] ibid., pp. 33-34

3. Repères historiques

3.1 L'opinion publique, la presse et les romantiques

La Révolution Française est communément considérée comme point de rupture dans l'histoire de la France. Ce moment historique ne marque pas seulement le début de la fin de l'Ancien Régime, mais le commencement d'une transformation profonde de la société. Déjà dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, le taux d'alphabétisation monte, le public des livres s'agrandit – la lecture n'est plus le privilège du clergé, de la noblesse ou la bourgeoisie, le monde du livre pénètre lentement aussi dans les sphères des propriétaires de magasins, des artisans, aussi bien que de leurs compagnons et des domestiques[102].

Ainsi se forme un nouveau pouvoir au sein de la société française : l'opinion publique.

Ce pouvoir décidera davantage sur la circulation des textes écrits que la censure royale, comme l'évoque déjà Diderot en 1767 dans sa *Lettre sur le commerce de la libraire,* adressé à un magistrat :

> *Bordez, monsieur, toutes vos frontières de soldats, armez-les de baïonnettes pour repousser tous les livres dangereux qui se présenteront, et ces livres, pardonnez-moi l'expression, passeront entre leurs jambes ou sauteront par-dessus leurs têtes, et nous parviendront.* [103]

Ce processus trouve son premier paroxysme au temps de la Révolution où, après l'abolition de la censure royale et des privilèges royaux (pour les imprimeries aussi bien que pour les écrivain(e)s), le nombre d'imprimeries et, par la suite, de journaux des différents camps politiques, explosent[104]. Chaque camp veut se faire entendre et même imposer ses conceptions politiques en dénigrant les autres camps, soit pour continuer la Révolution (p.ex. *L'Ami du peuple*, *Le Père Duchesne*), soit pour la récuser (p. ex. *L'Ami du roi*), ce qui aboutira dans une nouvelle censure sous le directoire et l'interdiction de la plupart des journaux politiques sous le premier consul Napoléon[105].

Néanmoins, l'opinion publique s'est établie comme facteur important de la redistribution du capital symbolique dans la vie de tous les jours.

[102] Schmale, op. cit., p. 175
[103] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6443411c/f75.image
[104] Schmale, op. cit., p. 177
[105] Jürgen Grimm [éd.], *Französische Literaturgeschichte*, Editions Metzler, Stuttgart, 1989, p. 224

Et même si la plupart des journaux politiques sont interdits pendant le Directoire et l'Empire, les différents courants politiques qui ont vu le jour pendant la Révolution, le temps du Convent et de la première Commune de Paris, ne disparaissent plus.

Un véritable schisme traverse la société entière et oppose les novateurs / novatrices aux conservateurs / conservatrices, aussi bien sur le plan social que sur le plan religieux et moral.

Le temps de la Restauration, et surtout de la Monarchie de Juillet, voit se lever des courants socialistes adhérant à un socialisme utopique en réponse à la misère croissante de la classe ouvrière dans les villes, les insurrections sociales constantes entre 1830 et 1848 (dont par exemple la révolte des canuts à Lyon, d'abord en 1831, puis en 1834 et 1848[106]) et le fossé toujours plus profond qui se creuse entre la bourgeoise, la grande gagnante de la Révolution de 1789, et les ouvriers / ouvrières.

Ces courants socialistes peuvent être chrétiens ou bien républicains, s'opposer à la Révolution de 1789 ou se revendiquer d'elle, de toute façon, ils ont pour base commune l'aspiration vers une amélioration des conditions de vie des plus pauvres, donc des paysans / paysannes à la campagne, et surtout des ouvriers / ouvrières en ville, accablé(e)s par un système injuste qui fait profiter les citoyen(ne)s riches. Ces derniers sont protégés par le suffrage censitaire et un protectionnisme économique qui excluent les pauvres de la participation politique, des conditions auxquelles la Deuxième République manquera de remédier, ce qui donnera aux ouvriers et ouvrières l'impression que la bourgeoisie leur a volé leur Révolution et éloignera les deux classes irréductiblement l'une de l'autre[107]. Les ouvriers et ouvrières, ainsi que les socialistes, de peur qu'une telle situation se reproduise, procéderont, en mars 1871, à la fondation de la (nouvelle) Commune de Paris, qui sera durement réprimée par les troupes versaillaises en mai 1871, lors de la semaine sanglante.

Parmi les courants socialistes chrétiens se trouvent alors des courants qui se revendiquent du catholicisme, comme l'idée sociale conçue par Hugues Félicité Robert de Lamennais, ou d'un « nouveau christianisme », qui représente en quelque sorte un *retour aux sources* de l'Eglise primitive, comme le conçoit Henri de Saint-Simon dans son *Nouveau christianisme* (1825).

[106] Pierre Brunel et al. [éds.], *Histoire de la littérature française*, Bordas, Paris/Bruxelles/Montréal, 1972, p. 387
[107] ibid.

L'opinion publique dominante des années 30 du XIXe siècle est pourtant marquée par un conservatisme qui dénonce d'un côté les cruautés et la violence de la *Terreur*, le Directoire et le Bonapartisme, et opère de l'autre à l'instauration des valeurs chrétiennes pudiques comme valeurs dominantes, ainsi que par un libéralisme économique qui ne fait profiter que la bourgeoise (le slogan étant : « Enrichissez-vous[108] »).

Nait alors aussi la presse bourgeoise moralisatrice par exemple.

Néanmoins, la presse devient également l'outil le plus important de l'opposition bourgeoise et républicaine lors de la monarchie de Juillet, ainsi que de l'opposition socialiste qui en profite pour répandre leurs idées les plus importantes au sein de la classe ouvrière (comme l'organisation de celle-ci et la revendication de l'abolition des privilèges de la noblesse et du roi[109]). A cause de l'influence croissante de la presse, leurs feuilletons deviennent aussi des médias importants pour la critique littéraire et artistique et représentent ainsi la nouvelle forme d'une discussion publique sur l'art du temps, l'élargissement du monde des salons, en quelque sorte[110].

Les romantiques, courant littéraire qui regroupe des jeunes écrivain(e)s qui désirent renouveler l'art littéraire selon la conception de *l'esthétique du génie*, se voient critiquer des deux côtés (conservateur et socialiste) : soit on leur reproche leurs vies débauchées, la laideur de leur style, leur désinvolture à l'égard des valeurs bourgeoises, soit on les appelle à prendre conscience de leurs devoirs civiques (c'est-à-dire servir la doctrine socialiste utopique) et de s'engager plutôt à l'éducation du peuple et la formation d'un avenir égalitaire pour toutes les classes qu'à la recherche d'une nouvelle forme du style ou de la rime (l'art joue cependant un rôle important dans la conception de la diffusion de la doctrine telle qu'elle était envisagée par Saint-Simon, comme nous verrons au chapitre suivant) .

Ces reproches sont ironiquement répudiés par les jeunes romantiques et surtout par la deuxième génération après les Trois Glorieuses de l'année 1830.

[108] C'est aussi la raison pour laquelle la bourgeoisie sera scandalisée par la déformation ironique que fait Baudelaire de ce slogan, en le transformant à « Enivrez-vous », texte dans lequel il présente aussi la vertu comme possibilité de s'enivrer.
[109] Grimm [éd.], op. cit., p. 245
[110] ibid.

Pensons par exemple à la fameuse préface écrite par Théophile Gautier pour son roman *Mademoiselle de Maupin* en 1834, dans laquelle Gautier dénonce l'esprit trop pudique des moralisateurs religieux de son temps.

Ainsi, dans un premier temps, il repousse les reproches lancés par les journalistes moraux (ou bien « vertueux ») en expliquant :

> *Les livres suivent les mœurs et les mœurs ne suivent pas les livres. […] Je ne sais qui a dit je ne sais où que la littérature et les arts influaient sur les mœurs. Qui que ce soit, c'est indubitablement un grand sot.*[111]

Gautier exprime donc sa conviction qu'il serait inutile de critiquer l'art qui, lui, n'est que l'expression de son temps. Ce ne sont pas les artistes qui corrompent leur temps, mais le temps qui corrompt les artistes. Mais Gautier, « le personnage le plus énormément immoral qu'il se puisse trouver en Europe et ailleurs[112] » d'après la presse moralisatrice, souligne également que, pour lui, la production littéraire de son temps, c'est-à-dire des années 30 du XIXe siècle, ne serait pas plus dépravée que celle du temps des grands classiques, comme par exemple Molière, Voltaire, Marmontel et qu'il ne comprendrait pas « pourquoi les oreilles de messieurs des journaux sont devenues tout à coup si janséniquement chatouilleuses [113] ».

Nous devons garder en tête que la critique prononcée par les romantiques est plus une critique sociale qu'une critique de la religion elle-même. Donc quand Gautier évoque le jansénisme, il critique la religion institutionnelle et rapproche les journalistes qui s'y rattachent à ce courant catholique du XVI et XVIIe siècle pour leur reprocher une fausse dévotion qui découle plus du désir d'occuper une bonne position au sein de la société (c'est-à-dire au sein du champ social) marquée par la prise de pouvoir de la bourgeoisie des finances[114], que d'une ferveur religieuse, ceci étant aussi la raison pour laquelle ils s'attaquent aux jeunes poètes de leur époque, mais laisse intactes les grands exemples des siècles révolus.

Les jeunes romantiques, épris justement par l'esthétique du génie, procèdent également à se défendre contre le reproche qui leur est adressé par le biais des journaux des utilitaires républicains ou saint-simoniens, à savoir que l'art qui ne sert la cause utilitaire (notamment

[111] Théophile Gautier (1835), *Mademoiselle de Maupin*, Editions Garnier Frères, Paris, 1967, p. 19
[112] ibid., p. 6
[113] ibid.
[114] Grimm [éd], op. cit., p. 243

le progrès, l'éducation du peuple, l'acte de combler les lacunes créées par la déchirure de la société) serait à négliger. Ceci amène Gautier à s'opposer violemment à cet esprit d'utilitarisme en proclamant :

> *Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile, est laide, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. - L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines.*[115]

Ce verdict est par la suite considéré comme énoncé liminaire du courant de *l'Art pour l'art*. Gautier reproduit ici des reproches que la presse moralisatrice avaient fait aux jeunes romantiques, à savoir que leur œuvre manquerait de beauté et qu'ils présenteraient tout ce qui était laid comme beau.

Selon Gautier, la conviction utilitaire risquerait de vouloir remplacer tout ce qui est vraiment beau par des choses utiles, ce à quoi il s'oppose avec véhémence et en accusant leur engouement pour la transformation de l'art en art utile: « Je sais qu'il y en a qui préfèrent les moulins aux églises, et le pain du corps à celui de l'âme. A ceux-là, je n'ai rien à leur dire. Ils méritent d'être économistes dans ce monde, et aussi dans l'autre. »[116]

Cependant, cette critique porte moins sur l'impiété des utilitaires que sur la théorie socialiste des républicains utilitaires et des saint-simoniens, à laquelle Gautier s'oppose, parce qu'elle risque de réduire encore davantage la liberté toujours menacée de l'écrivain(e) (une liberté que les romantiques sont justement en train de réclamer pour eux/elles).

Certes, les premiers / premières romantiques ont prôné le retour au sentiment religieux, tel un Chateaubriand, mais la conception de la religion qu'ont les jeunes romantiques, il faut le dire, est assez libre et s'éloigne volontairement du catholicisme éprouvé comme trop rigoureux. Déjà Lamartine dans ses *Méditations philosophiques* cherche à combiner le sentiment religieux avec le déisme d'un Rousseau ou d'un Voltaire, en écartant ses poèmes de la religion institutionnalisée et en les transmettant dans la nature. Le succès de son œuvre s'explique par le fait que ce sentiment religieux correspond tout à fait à l'esprit du temps et parle aussi bien aux conservateurs / conservatrices qu'aux novateurs / novatrices[117].

[115] Gautier, op. cit., p. 23
[116] ibid., p. 22
[117] Grimm [éd.], op .cit., p. 241

Ainsi, Gautier, après avoir critiqué « l'impiété » des socialistes utilitaires leur explique que déjà l'existence humaine n'a pas de sens utile[118], un propos qui pourrait être qualifié de blasphématoire par les catholiques.

En même temps, dès l'instauration de la Monarchie de Juillet, on constate une opposition grandissante contre celle-ci aussi de la part des écrivain(e)s romantiques. Ainsi, les romantiques sont de plus en plus sensibles aux inégalités sociales créées par l'industrialisation de la France, par la politique protectionniste du roi Louis-Philippe et certains d'entre eux, comme Victor Hugo, Eugène Sue ou encore Alphonse de Lamartine, deviennent même des hommes politiques pour ne plus se contenter de seulement dénoncer la situation accablante de la classe ouvrière urbaine à travers leurs poèmes et romans, mais pour passer à l'action et lutter contre les privilèges de la noblesse[119].

Il faut encore faire remarquer qu'à cause de l'influence des feuilletons sur la création des normes d'évaluation, les formes de réception, et comme plateforme de publicité pour les œuvres discutées, avantage précieux ou inconvénient désastreux au sein du marché des livres toujours croissant, beaucoup de poètes cherchent par la suite à s'établir également en tant que journalistes, comme par exemple Gautier (à partir de 1836[120]), Balzac ou Sainte-Beuve[121], pour influencer l'opinion publique de leur côté aussi et parce qu'ils/elles savent bien, qu'ils/elles sont économiquement dépendent(e)s du jugement que porte le feuilleton sur leurs œuvres.

Voilà pourquoi la presse est également bien connectée, les critiques des feuilletons sont au courant de la plupart des publications, même quand il s'agit d'un poète qui n'est prisé que par un petit cercle, comme c'est le cas de Baudelaire.

[118] Gautier, op. cit., p. 22
[119] Brunel et al. [éds.], op. cit., p. 387
[120] ibid., p. 500
[121] Grimm [éd.], op. cit., p. 245

3.2 Louis-Napoléon : Président et Empereur

Si les membres de la famille Bonaparte, en 1830, sont vite exclus de la formation du nouveau régime par la nouvelle assemblée orléaniste qui installe Louis-Philippe comme nouveau roi des Français, et ne plus de France, différence importante, car elle montre déjà la prise du pouvoir par la bourgeoisie, la chute de la Monarchie de Juillet voit retourner dans une position de pouvoir le premier Bonaparte depuis l'abdication de Napoléon premier en 1814 : Louis-Napoléon, neveu de Napoléon I., le candidat de compromis, est élu président de la Deuxième République en 1848. Il se présente comme candidat attentif aux problèmes sociaux de la classe ouvrière[122]. Il est par exemple le premier politicien à parcourir le pays pour tenir des discours devant les ouvriers / ouvrières et les paysan(ne)s pour leur communiquer qu'il est sensible aux enjeux sociaux du temps.

Cependant, dès l'année 1849 l'assemblée nationale est intégrée pour la plus grande partie par des conservateurs et des monarchistes. Commence alors, sous l'égide de Louis-Napoléon, le retour à l'Eglise catholique. Les représentants du clergé sont installés dans les conseils de l'éducation primaire et secondaire, et le France assiste à un essor d'écoles primaires catholiques et de séminaires partout dans le pays. Le problème de ce monopole sur l'éducation primaire est justement que l'on accorde l'hégémonie de l'enseignement à l'Eglise, une formation pédagogique n'est pas considérée comme nécessaire, on fait confiance à leur formation religieuse pour propager les valeurs dominantes catholiques, auxquelles adhère le nouveau gouvernement[123].

L'opposition sociale est affaiblie par la restriction du suffrage censitaire en 1850 par une nouvelle loi qui a pour conséquences que les artisans et les journaliers, lesquels étaient susceptibles de renforcer l'opposition républicaine et socialiste par leur vote, sont exclus du droit de vote[124].

Louis-Napoléon profite alors de la situation conflictuelle entre la bourgeoisie, les monarchistes et les ouvriers pour se présenter encore une fois comme ami du peuple et gardien de la religion catholique, et il annonce qu'il poserait sa candidature une deuxième fois (ce qui était interdit par la constitution de 1848) à cause du manque d'alternatif. S'ensuit le coup d'Etat du décembre 1851, la dissolution de l'assemblée nationale, l'arrêt et

[122] Schmale, op. cit., pp. 207-208
[123] ibid., p. 208
[124] ibid., p. 209

l'expulsion de plus de 25 000 membres de l'opposition (dont Victor Hugo) et, un an après, la création du Second Empire, le 2 décembre 1852[125].

Cette évolution met fin, pendant un certain temps, aux ambitions libérales et socialistes des écrivain(e)s comme on les avait vues surgir lors de la Monarchie de Juillet, et l'opposition socialiste regagne sa place d'opposition secrète et se radicalise, comme le prouve par exemple les *Instructions pour une prise d'armes* d'Auguste Blanqui. Dans ce manuel, Blanqui, ancien opposant socialiste athée à Charles X et à Louis-Philippe, prône l'armement et l'organisation militaire des révolutionnaires sous un état-major pour éviter les erreurs des insurrections de 1848, et fournit un véritable manuel de combat guérilla dans Paris en prenant en compte les nouveaux enjeux stratégiques créés par la réorganisation urbaine de la ville par le Baron Haussmann lors du Second Empire[126].

La presse garde cependant sa place comme organe de l'opinion publique au sein de la société et continue d'être un facteur important en ce qui concerne la critique artistique et littéraire et devient même la complice d'un système d'exclusion, notamment la censure.

Ainsi, le Figaro met dans son édition du 5 juillet 1857 pour la première fois une critique littéraire à la une du journal, à savoir celle qui porte sur la première publication des *Fleurs du mal*.

Cette critique, en soulignant la position marginale qu'occupe Baudelaire au sein du champ littéraire (« M. Charles Baudelaire est, depuis une quinzaine d'années, un poète immense pour un petit cercle d'individus[…] »), est marquée par un ton dur qui, tout en avouant la finesse du style (« On ne vit jamais gâter d'aussi brillantes qualités »), met en question la santé mentale de Baudelaire et trouve son paroxysme dans la sentence suivante : « Ce livre est un hôpital ouvert à toutes les démences de l'esprit, à toutes les putridités du cœur ; encore si c'était pour les guérir, mais elles sont incurables. »[127]

Cette critique (une parmi plusieurs mais certainement la plus virulente) attire l'attention de la censure sur ce recueil de poème, ce qui aura pour conséquence ultime la condamnation de Baudelaire et de ses éditeurs Poulet-Malassis et De Broise, le 20 août 1857, pour offense

[125] ibid., p. 210
[126] ibid., p. 218
[127] pour les trois citations voir: https://www.franceculture.fr/emissions/cetait-a-la-une/les-fleurs-du-mal-le-figaro-5-juillet-1857, l'auteur de cette critique n'est autre que le directeur du Figaro, Hippolyte de Villemessant, mais qui publie la critique sous le nom de plume de Gustave Bourdin

à la morale publique et aux bonnes mœurs et l'interdiction de certains poèmes du recueil. Ils sont pourtant acquittés de l'offense à la morale religieuse.

L'immoralité est donc, de nouveau, passible d'une punition, même quand il s'agit d'un texte littéraire. La quasi-liberté dont avait pu profiter les romantiques lors de la Monarchie de Juillet (une liberté restreinte certes, et mal considérée par les conservateurs / conservatrices) n'existe plus[128].

Qui plus est, il ne faut pas oublier le caractère fort critique des poèmes de Baudelaire, qui se rapproche des idées socialistes de son temps, des poèmes, dans lesquels l'auteur n'a pas peur de représenter aussi les situations inhumaines de la société. Baudelaire occupe alors le rôle du poète d'opposition, surtout parce qu'il considère la recherche de beauté comme moquerie dans un monde marqué par la violence, les insurrections, la répression et l'indigence absolue des plus pauvres[129].

Malgré cette condamnation, Poulet-Malassis va publier les six pièces condamnées («Le Léthé», «A celle qui est trop gaie», l'une des «Femmes damnées». «Lesbos», les "Bijoux" ainsi que les «Métamorphoses du Vampire») dans un recueil de poèmes intitulés *Les Epaves* en 1866 à Bruxelles[130].

[128] Même si l'on doit faire remarquer ici que la loi, selon laquelle est condamné Baudelaire, date déjà de 1819
[129] Grimm [éd.], op. cit., p. 265
[130] http://www.thierryvallatavocat.com/2016/08/20-aout-1857-le-proces-des-fleurs-du-mal-de-baudelaire-pour-offense-a-la-morale-publique-et-a-la-morale-religieuse.html

3.3 Saint-Simon

Comme nous l'avons évoqué plus haut dans le texte, le début du XIXe siècle voit naitre plusieurs courants socialistes en France, républicains ou bien chrétiens. En titre d'exemple nous voulons citer la doctrine de Saint-Simon, telle qu'il la présente dans son *Nouveau Christianisme.*

Les courants socialistes utopiques sont la réponse directe à la supériorité économique, sociale et même d'éducation qu'a atteinte la bourgeoise en France à partir de la Restauration et plus encore après les révoltes des Trois Glorieuses avec l'installation du « roi bonhomme » Louis-Philippe par rapport à la classe ouvrière[131]. Cette supériorité est basée sur l'exclusion et l'exploitation de la classe ouvrière, celle-ci ne pouvant ni profiter des fruits de leur travail, ni du droit de vote qui est lié, indirectement par le total des impôts payés, à la fortune de chacun (le suffrage censitaire).

Le régime de la Monarchie de Juillet est basé sur un libéralisme économique et politique qui favorise les riches et rejette les demandes du peuple qui exigent des réformes sociales[132].

Saint-Simon s'oppose à ce système naissant déjà avant les événements de 1830 en rédigeant son *Nouveau christianisme.*

Dans ce dialogue il laisse s'opposer un novateur à un conservateur.

Ce novateur fournira la base de la doctrine des saint-simonien(ne)s.

Les points de critiques principaux de Saint-Simon sont :

- que le principe divin du christianisme se laisse résumer par le seul principe suivant : « Les hommes doivent se conduire en frères à l'égard les uns des autres[133] » et que le nouveau christianisme, malgré une organisation semblable à l'Eglise catholique considérera « la doctrine de la morale comme la plus importante ; le culte et le dogme ne seront envisagés par eux (= les nouveaux chrétiens, PS) que comme des accessoires ayant pour objet principal de fixer sur la morale l'attention des fidèles de toutes les classes. » (NC., p. 16)

[131] Brunel et al. [éds.], op. cit., p. 386
[132] Grimm [éd.], op. cit., p. 243
[133] Claude-Henri, Comte de Saint-Simon (1825), *Nouveau christianisme*, Paris/Vienne, Bibliothèque Rhombus, 1921, p. 10 ; dorénavant nous nous contenterons d'indiquer le sigle NC avec le folio entre parenthèse quand nous citons des points de ce livre

- que les hommes « doivent organiser leur société de la manière qui puisse être la plus avantageuse au plus grand nombre (la classe la plus pauvre, PS) » (NC, p. 10) et que toutes les institutions, étatiques ou religieuses, seront déduites du seul principe divin afin d'améliorer les conditions de vie des plus pauvres (NC, p. 13)

- qu'il y a une différence entre le christianisme enseigné par Jésus qui est parfait, et la théologie qui est une science créée par le clergé et doit être modernisée (NC, pp. 9-10)

- que l'Eglise catholique est hérétique, parce qu'elle réserve l'enseignement de la foi, rend les fidèles dépendant(e)s des prêtres pour comprendre la doctrine catholique (NC, p. 21), que cette doctrine catholique n'est pas la doctrine de Jésus, mais de la théologie mystique qui ne cherche pas à améliorer la vie de la classe pauvre et ne sert que ses propres intérêts (NC, p. 22), que les prêtres n'ont pas la bonne formation pour enseigner le principe divin de Jésus, parce que l'enseignement catholique a trop longtemps écarté les sciences (autre que la théologie) de l'école et que le catholicisme s'est vu surpassé par des laïques dans ce domaine aussi bien que dans le domaine de l'art (NC, p. 23)

- que le pape tient « *une conduite gouvernementale, plus contraire aux intérêts moraux et physiques de la classe indigente de ses sujets temporels, que celle d'aucun prince laïque envers ses sujets pauvres*. » (NC., p. 23)

- que l'Eglise protestante est hérétique, parce que sa rupture avec le pape reste trop superficielle et parce qu'elle a banni la damnation de la foi, aussi bien que les arts, car pour disposer les fidèles à suivre la conduite qui mènera à l'amélioration rapide des conditions de vie de la classe pauvre, il faut leur présenter et les maux qui entraîne un comportement contraire à cette conduite divine et les jouissances que referme l'adhérence à cette conduite. Saint-Simon écrit alors : « Pour produire, dans ces deux circonstances, l'action la plus forte et la plus utile, il faut combiner tous les moyens, toutes les ressources que les beaux-arts peuvent offrir. » (NC, p. 47)

Saint-Simon souligne l'importance de la modernisation de l'enseignement, et aussi l'importance de l'intégration des sciences à celui-ci pour mettre les élèves en mesure d'améliorer la vie de la classe pauvre, peu importe la classe à laquelle ils/elles appartiennent, en profitant des progrès sociaux et technologiques que leur époque met à leur disposition, si seulement on leur donne les clés de ces sciences et de ce progrès. Il s'oppose à l'Eglise catholique, qui, pour lui, représente un système de noblesse qui agit justement de manière contraire à ce que Jésus avait enseigné : les pauvres sont exclues des richesses et désertés dans leur misère plutôt qu'aidés par l'Eglise. Il reproche également à l'Eglise catholique d'avoir ignoré pendant trop longtemps les sciences « profanes » et s'être ainsi opposée au progrès favorable à l'amélioration des conditions de vie de la classe pauvre à partir de Léon X., un pape qui « prisait beaucoup plus ses droits de naissance que ceux qu'il tenait de la papauté. » (NC., p. 31)

Il s'oppose également à l'Eglise protestante qui, en écartant tous les attraits de la profession de foi, ont détruit l'intérêt des fidèles pour le christianisme qui, selon Saint-Simon, est une doctrine profondément humaniste et philanthropique.

Son seul principe divin, à savoir que « [l]es hommes doivent se conduire en frères à l'égard les uns des autres » ainsi que sa demande de l'abolition des privilèges du roi et des aristocrates, ne reprennent pas seulement les propos du Christ, comme il dit, mais aussi le premier article de la Déclaration des Droits de l'homme, où l'on peut lire : « Tous les êtres humains naissent libres et égaux en dignité et en droits. Ils sont doués de raison et de conscience et doivent agir les uns envers les autres dans un esprit de fraternité. »[134]

Les saint-simonien(en)s en construisent par la suite leur doctrine qui, comme nous l'avons déjà évoqué, est basée sur le système utilitaire, il faut donc se servir de tous les moyens possibles pour atteindre l'abolition des privilèges et l'amélioration des conditions de vie des plus pauvres, ce qui améliorerait aussi la vie des riches (voir NC, p. 20).

D'autres points importants du concept du nouveau christianisme de Saint-Simon sont le pacifisme et le soutien du projet d'une union Européenne à l'instar de l'union nord-américaine : Les Etats-Unis d'Europe[135]. Ce modèle était censé s'opposer à l'avènement des Etats-nations.

[134] https://www.un.org/fr/universal-declaration-human-rights/
[135] Schmale, op cit., p. 324

Gardons donc en tête que pour Saint-Simon le comportement de l'individu a des conséquences, soit positives, soit négatives, en fonction de sa participation à la réalisation du seul principe divin, c'est-à-dire en fonction de sa participation à l'amélioration de la vie des pauvres selon la doctrine de Saint-Simon. Ainsi l'idée de la condamnation religieuse des pécheurs / pécheresses (même s'il n'utilise pas ces termes) n'est pas entièrement écartée de sa doctrine, car il comprend l'utilité d'un système qui connait des conséquences défavorables quand on s'y oppose.

3.4 L'enseignement secondaire sous le Second Empire

Même si la critique du catholicisme que prononce Saint-Simon est dure et côtoie l'hérésie et que sa critique des privilèges ne peut que choquer la bourgeoisie et la noblesse, les idées économistes et éducatives se répandent rapidement aussi au sein du champ des privilégiés.

Les saint-simonien(ne)s, dont l'aspiration n'est pas un coup d'Etat, comme le prévoit par exemple la doctrine de Blanqui, ne sont pas en contradiction directe avec leur idéologie, s'ils/elles se mettent à servir l'Empire, d'autant plus que la doctrine saint-simonienne se comprend comme évolution de la pensée exprimée par Saint-Simon, dont le but principal est, nous venons de le montrer, l'amélioration des conditions de vie des plus pauvres. Et, comme nous l'avons vu aussi, les saint-simonien(ne)s sont censé(e)s réorganiser toutes les institutions, étatiques aussi bien que religieuses, selon leur doctrine.

Vers la fin de la première moitié du XIXe siècle et sous le Second Empire, le focus des saint-simonien(ne)s, qui jouent un rôle important pour l'essor industriel de la France à cette époque[136], tombe davantage, comme l'avait prévu Saint-Simon, sur le progrès économique et les progrès scientifiques et l'instruction de ceux-ci, afin que la population puissent profiter des technologies modernes liées à l'évolution économique, ce par quoi on pense pouvoir arriver à l'amélioration des conditions de vie des plus pauvres.

Ainsi, le ministre de l'Education nationale Hippolyte Fortoul, inspiré par les idées saint-simoniennes sur l'importance de la science pour le progrès du peuple français et pour comprendre l'œuvre de la Providence dans tous ses effets (selon la maxime de Pascal : « Du plus grand au plus petit », de la cosmographie à la dissection des corps entreprise par la chimie), prévoit des reformes de l'enseignement afin de hausser la place occupé par les sciences modernes au sein de l'enseignement secondaire[137]. C'est introduction de la science à l'enseignement secondaire est censée mettre les citoyen(ne)s à la hauteur de la nouvelle ère industrielle (et réduire aussi le risque d'avoir une opposition violente au régime[138]) – projet dont l'échec se verra durement lors de la défaite du Second Empire face à l'Empire Allemand en 1870/71.

[136] Nicole Hulin, « A propos de l'enseignement scientifique : une réforme de l'enseignement secondaire sous le Second Empire : la « bifurcation » (1852-1864) » dans *Revue d'histoire des sciences*, tome 35, n°3, 1982, p. 223
[137] ibid., p. 218
[138] ibid., p. 222

Ces réformes sont ainsi liées à l'idée d'une possible nocivité de la littérature, si l'enseignement est trop concentré sur l'instruction de celle-ci, ce par quoi il risquerait de manquer à son devoir de reproduire le savoir pratique de l'époque. Ainsi, Michel Chevalier, un économiste utilitaire saint-simonien qui est convoqué dans le nouveau Conseil supérieur créé par Fortoul, remarque par rapport à l'instruction démesurément vouée aux lettrés:

> *[E]lle* (= L'instruction, PS) *lance dans la société des flots d'ambitieux dénués de tous moyens de satisfaire leurs désirs, et intéressés à bouleverser l'Etat ; gens inapplicables, bons à rien, et se croyant propres à tout, particulièrement à diriger les affaires publiques. Les études scientifiques exaltent moins l'esprit.*[139]

Fortoul cherche par conséquent à partager l'enseignement secondaire entre l'enseignement dit classique (donc les langues classiques, ainsi que la philosophie et la rhétorique) et l'enseignement des sciences (les mathématiques, la chimie, la physique, la cosmographie). Il crée ainsi la *bifurcation*, qui permet aux élèves de choisir, après la quatrième, entre la filière des lettres et celle des sciences, cette dernière se terminant par le nouveau baccalauréat ès sciences[140].

L'esprit de l'enseignement, ainsi que celui de la population bourgeoise qui accepte le nouvel Empire, est marqué par une position réservée à l'égard des écrivain(e)s qui ne produisent pas de textes jugés comme utiles. La réputation de Victor Hugo par exemple, même si la critique littéraire l'apprécie encore vaguement sous le Second Empire et que les jeunes écrivain(e)s l'adorent pour la plupart, souffre fortement pendant cette époque. Hugo est désavoué par les moralisateurs et moralisatrices, d'autant plus que, dans son exil, il continue de critiquer le nouveau régime en France (Son roman *Les misérables,* une étude sur la condition sociale des plus pauvres à Paris au début du XIXe siècle, et critique transposée de la situation des ouvriers et ouvrières de Paris à l'époque de Napoléon III., est publié en Belgique en 1862). Ernest Delahaye, dans ses *Souvenirs familiers à propos de Rimbaud, Verlaine, Germaine Nouveau* relate un épisode où la mère de Rimbaud envoie une lettre enragée à Georges Izambard, le jeune professeur de rhétorique de Rimbaud et pour sa part fervent républicain, après avoir trouvé un livre de Hugo chez son fils que ce professeur lui avait donné[141]. Néanmoins, ses livres sont largement répandus en France, surtout parmi les

[139] cité par Hulin, op.cit., p. 225
[140] ibid., p. 218
[141] Ernest Delahaye, *Souvenirs familiers à propos de Rimbaud, Verlaine, Germaine Nouveau*, Paris, Éditions Messein, 1925, p. 41 où il écrit : « Aux yeux de bien des gens « le Père » était une sorte de malfaiteur, corrompant le goût public par la forme de ses vers, les consciences par le dévergondage de ses opinions. »

jeunes, de même que les *Fleurs du mal*, justement parce que ces livres étaient malfamés. Rappelons-nous les propos de Diderot par rapport aux livres dangereux.

Ainsi, même le ministre de l'enseignement cherche à contenir l'influence de la littérature sur les jeunes esprits qui sont censés être éduqués selon un principe utile et conforme au régime en place.

Nous voyons de toute façon que l'écrivain(e) et sa production deviennent, par le biais de la presse, des centres de l'attention de la société. Les textes sont discutés, analysés et scrutés en fonction du contexte dans lequel ils s'inscrivent par rapport au système du sens éthique prédominant.

Le projet de long terme de Fortoul avait aussi été d'amoindrir l'influence de la littérature au sein de l'enseignement, et le remplacement de l'enseignement des lettres par un enseignement des sciences, pour que l'enseignement devienne également utile selon le principe de la doctrine saint-simonienne, et aussi plus facile à contrôler et diriger. Ainsi, cette réforme, mise en place dès le lendemain du coup d'état de Napoléon III., est aussi censée « veiller sur la docilité du corps enseignant[142] » de l'université, pour que celle-ci ne devienne pas un centre d'opposition politique[143].

La réforme de Fortoul sera modifiée dès 1857 par son successeur Rouland, qui souhaite revenir à une formation plus traditionnaliste, tout en gardant l'importance des sciences dans le nouveau système de l'enseignement[144].

[142] Hulin, op. cit., p. 239
[143] ibid.
[144] ibid., pp. 240-241

4. *Une Saison en enfer*

4.1 Repères biographiques : Rimbaud, le poète infernal maudit

Les neuf parties qui forment *Une Saison en enfer*, d'après ce que nous indique l'auteur à la fin de la dernière, ont été rédigées entre avril et août 1873.

Arthur Rimbaud a alors 18 ans. Installé à Londres avec Paul Verlaine, son ami intime et amant à l'époque, dès l'automne 1872, il avait fui Paris dans la même année pour échapper au monde littéraire parisien dont il avait été quasiment expulsé après avoir scandalisé même jusqu'à la plupart des membres du Parnassien, groupe de poète avant-gardistes sous l'égide de Théodore de Banville. Les anecdotes sur le comportement insupportable du jeune Rimbaud sont nombreuses, il est cependant très difficile de démêler la vérité du mythe, surtout parce que les témoignages à l'égard de Rimbaud ne peuvent être neutres, tellement les opinions sur lui et son œuvre étaient partagées dès le début. Si le Parnasse lui est encore favorable lors de son introduction aux soirées des *Vilains Bonhommes*, réunions littéraires des membres du Parnasse, et que la lecture de son poème *Le Bateau ivre* suscite l'enthousiasme de l'assistance, la situation empire dès le printemps 1872, quand Albert Mérat refuse même de continuer de poser pour le tableau *Un coin de table* d'Henri Fantin-Latour, si Verlaine et Rimbaud seraient présents aussi[145]. D'après le biographe de Fantin-Latour, Gustave Kahn, Mérat aurait prétendu que :

> *Verlaine et Rimbaud se sont rendus insupportables à leurs confrères, las de recevoir les fléchettes de leurs épigrammes et surtout frappés de l'inassouvie critique verbale fermentée de laconismes impolis par Rimbaud dont ils sont décidés à ne plus supporter les violences et les incartades*.[146]

Rimbaud sera exclu des diners des *Vilains Bonhommes* après avoir blessé le photographe Etienne Carjat à la main avec la canne-épée de Mérat, suite à une dispute sur la qualité d'un poème récité lors du diner. Il paraît que Rimbaud avait pris l'habitude de déclamer « Merde » à haute voix, quand il n'était pas content du texte présenté, ce à quoi pourraient se référer les « laconismes impolis » dont avait parlé Mérat. Verlaine fait référence à cet

[145] Daniel De Graaf, « Les premiers adversaires de Rimbaud » dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 34, fasc. 1, 1956, p. 48
[146] cité par De Graaf, op. cit., p. 48-49

incident dans sa lettre du 2 avril 1872 à Rimbaud : « Merde à Mérat – Chanal – Périn – Guérin ! et Laure ! Feu Carjat t'accole ![147] »

Rimbaud, à ce moment-là, avait quitté Paris sur l'insistance de Verlaine, car la femme de ce dernier, Mathilde, incapable de soutenir les scandales causés par Verlaine et Rimbaud et blessée par les insinuations faites par la presse à propos de rapports amoureux entre Verlaine et Rimbaud, avait quitté Paris de son côté, en emmenant le tout jeune fils du couple, né en octobre 1871, pour aller vivre chez sa famille dans le Sud de la France. Voici donc une des insinuations dont nous venons de parler : Dans une critique de théâtre sont décrits Verlaine et Rimbaud, qui se promènent dans le théâtre de l'Odéon pendant l'entracte, ce qui n'est pas encore bien étrange, la critique parle également du couple Mendès-Mérat, sauf que Rimbaud est présenté comme « Mlle Rimbaut [sic] » [148].

Mathilde revient ensuite à Paris et vit à nouveau avec son mari, mais en mai déjà Rimbaud revient, et Verlaine l'attend impatiemment : « Dernière recommandation : dès ton retour, m'empoigner de suite, de façon qu'aucun secouïsme, - et tu le pourras si bien ![149] ».

Ensuite se précipitent les choses : Rimbaud continue sa critique du monde littéraire parisien, comme en témoigne une lettre envoyée à Ernest Delahaye, son ami de jeunesse, en juin 1872 : « N'oublie pas de chier sur *la Renaissance*, journal littéraire et aristique [*sic*], si tu le rencontres.[150] » La Renaissance étant un magazine littéraire hebdomadaire, spécialisé sur la poésie des parnassiens, nouvellement fondé par des amis de Verlaine (Émile Blémont, Jean Aicard et Richard Lesclide), et hautement estimé par celui-ci (Verlaine gardera son abonnement même lors de son séjour à Londres pour rester au courant de l'actualité de la vie littéraire parisienne et écrira à plusieurs reprises à Blémont pour se plaindre d'éditions que l'on aurait oublié de lui envoyer[151]) et qui va publier un poème de Rimbaud (*Les Corbeaux*), dans son édition du 14 septembre 1872, mais sans l'autorisation de l'auteur, il semble[152].

---

[147] Paul Verlaine, *Œuvres complètes* : *poésies, théâtre, nouvelles, critiques, correspondance choisie, tome 3 : L'Ami Rimbe : 1872 – 1873*, Clermont-Ferrand, Paléo, 2007a, p. 9
[148] De Graaf, op. cit., pp. 49-50
[149] Verlaine (2007a), op. cit., p. 11
[150] Arthur Rimbaud, *Je ne suis pas venu ici pour être heureux*, Correspondance, Paris, Flammarion, 2015, p. 104
[151] voir par exemple la lettre de Verlaine à Blémont du 1er octobre 1872 dans Verlaine (2007a), op. cit., pp. 29-30
[152] Le problème ici est que la recherche rimbaldienne cite comme preuve le plus souvent la lettre citée ci-dessus de Rimbaud à Delahaye, mais qui date déjà de juin 1872, tandis que le poème n'est publié qu'en septembre.

En juillet, Rimbaud et Verlaine quittent Paris, Verlaine abandonne alors sa femme et son enfant, pour suivre Rimbaud. Ils s'installent d'abord à Bruxelles et puis, en septembre, déménagent à Londres. Dans les deux villes ils fréquentent des cercles de communard(e)s exilé(e)s, dont Verlaine connaît certain(e)s encore de son temps en tant qu'employé à la mairie de Paris[153]. Rimbaud semble mieux s'adapter à cet écart du monde littéraire parisien que Verlaine, qui, en plus inquiet par une demande en séparation de sa femme, se plaint souvent sur le silence qui tombe sur lui de la part de ses anciens collègues[154]. En même temps, les autorités françaises semblent commencer à s'intéresser aux rôles qu'ont joué Rimbaud et Verlaine pendant la Commune de Paris, ce qui tracasse davantage ce dernier, mais est réfuté par lui en soutenant que son « cas *politique* » ainsi que celui de Rimbaud ne seraient pas très graves[155].

Dans peu de temps, Verlaine et Rimbaud ont épuisé les économies de Verlaine et n'ont pour vivre que l'argent que leur envoie la mère de Verlaine, ils vivent alors dans un état d'indigence et de pénurie[156].

Rimbaud retourne à Charleville-Mézières vers le début du décembre 1872 pour passer Noël avec sa famille, Verlaine reste seul à Londres et, dans sa solitude, se croit mourir dès le début du nouvel an, ce qui l'incite à envoyer des lettres d'adieux aux quelques amis qui lui restent encore à Paris et à appeler sa mère et sa femme auprès de lui, mais seule sa mère vient[157]. Rimbaud revient également le 3 janvier pour soigner Verlaine. Les deux restent à Londres jusqu'en avril quand Verlaine décide d'aller à Paris pour confronter sa femme et afin de lui parler des reproches qu'elle lui fait, maintenant aussi juridiquement, comme par exemple celui des rapports homosexuels avec Rimbaud (ce qui normalement ne serait plus punissable, si Rimbaud n'avait que 18 ans). Finalement, il ne va pas à Paris, mais décide d'aller chez sa tante à Jéhonville en Belgique. Rimbaud retourne chez sa famille, cette fois à la ferme de Roche qu'il ne connaît pas encore. Il est pendant ce séjour qu'il commence le travail sur *Une Saison en enfer*, qu'il annonce sous le titre de « Livre paien, ou Livre nègre » à Delahaye dans une lettre qui date de mai 1873[158].

[153] voir Verlaine (2007a), op. cit., p. 35 et p. 46
[154] ibid., p. 32
[155] ibid., pp. 54-55
[156] Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Présentation par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Flammarion, 2010, p. 398
[157] ibid., p. 398-399
[158] Rimbaud (2015), op. cit., p. 106

Le 25 mai, Rimbaud et Verlaine retournent à Londres, Verlaine n'ayant pas pu résoudre ses problèmes légaux avec sa femme.

La vie du couple semble se détériorer par la suite, Verlaine quitte Rimbaud brusquement après une altercation violente et s'embarque pour Bruxelles le 3 juillet. Rimbaud, attristé du départ de Verlaine, lui écrit une lettre d'une sentimentalité rare pour lui :

> *Reviens, reviens, cher ami, seul ami, reviens. Je te jure que je serai bon. Si j'étais maussade avec toi, c'est une plaisanterie où je me suis entêté, je m'en repens plus qu'on ne peut dire. Reviens, ce sera bien oublié. […] Voilà deux jours que je ne cesse de pleurer. […] J'espère que tu sais bien à présent qu'il n'y avait rien de vrai dans notre discussion, l'affreux moment ! […] Si je ne dois plus te revoir, je m'engagerai dans la marine ou l'armée. o reviens, à toutes les heures je repleure. Dis-moi de te retrouver, j'irai, dis-le-moi, télégraphie-moi – il faut que je reparte Lundi soir, où vas-tu, que veux-tu faire ?*[159]

Verlaine, de son côté, envoie un télégramme du ferry à Rimbaud, lui annonçant sa décision de se suicider, si sa femme ne vient pas se réconcilier avec lui dans les trois jours suivants[160]. Rimbaud ne croit pas à ce projet de suicide (« Quant à claquer, je te connais. Tu vas donc, en attendant ta femme et ta mort, te démener, errer, ennuyer des gens. »[161]), mais, après un nouveau télégramme datant du 8 juillet, dans lequel Verlaine lui annonce sa décision de renoncer au suicide, mais de s'engager en tant que volontaire dans les troupes républicaines espagnoles[162], Rimbaud arrive le soir même à Bruxelles et joint Verlaine et sa mère, arrivée le 5 juillet déjà pour sauver son fils, dans leur hôtel. Le lendemain, Rimbaud et Verlaine se dispute de nouveau et Rimbaud, démuni (il avait vécu aux dépens de Verlaine à Londres), décide de quitter Verlaine et d'aller à Paris dès le 10 juillet. Le 10 au matin, Verlaine se lève tôt pour s'acheter un revolver. Ensuite, il se met dans un café pas loin de l'hôtel. Quand il revient à la chambre qu'il partage avec Rimbaud, celui-ci voulant toujours partir, il est ivre et lui bloque le chemin, se dresse devant lui et sort son revolver, ce qui pourtant ne détourne pas Rimbaud de sa décision. Arrive alors ce qui est connu sous *l'incident de Bruxelles* : Verlaine tire deux fois sur Rimbaud, en clamant : « Voilà pour toi, puisque tu pars. »[163]. Rimbaud est touché au poignet gauche par une balle, l'autre étant entrée dans le plancher. La blessure ne semble pas être bien grave, il se fait panser par la mère de Verlaine, mais ne

[159] ibid., pp. 112-113
[160] Verlaine (2007a), p. 105
[161] Rimbaud (2015), p. 113
[162] cf. Verlaine (2007a), p. 108
[163] C'est au moins ce que Rimbaud explique dans sa déposition devant le juge d'instruction le 12 juillet 1873, voir Rimbaud (2015), op. cit., p. 118

veut plus rester avec Verlaine et sa mère. Il décide de se rendre chez sa mère à Charleville[164]. Verlaine et sa mère l'accompagnent à la gare, quand Verlaine se poste devant lui, porte sa main dans sa poche ce qui fait que Rimbaud, ayant peur que Verlaine tire encore sur lui, se sauve en courant et avertit un agent de police de la situation[165]. Par la suite Rimbaud sera hospitalisé pour qu'on puisse extraire la balle de son poignet, et Verlaine placé en garde-à-vue. Même si Rimbaud renonce par la suite à porter plainte contre l'ami, Verlaine est condamné à deux ans de prison le 8 août 1873, sa participation à la Commune de Paris étant considérée comme facteur aggravante. Rimbaud quitte l'hôpital le 19 juillet et retourne à Roche où il rédige la version finale d'*Une Saison en enfer.*

[164] ibid.
[165] Rimbaud (2010), op. cit., p. 400

4.2 Publication d'*Une Saison en enfer* et la création d'un mythe

Rimbaud a remis le manuscrit à l'imprimerie Poot et Compagnie à Bruxelles vers le début de l'automne 1873, où il l'a fait imprimer à compte d'auteur. A la fin d'octobre 1873, il récupère les quelques exemplaires d'auteur, payés par sa mère, pour en envoyer un à Paul Verlaine, emprisonné à la prison des Petits-Carmes à Bruxelles à ce moment-là, et afin de remettre les autres exemplaires aux quelques amis qui lui restent à Paris[166], dont par exemple Jean Richepin.

Les premières réactions de ses amis-poètes sont inconnues. Le manque d'intérêt du monde littéraire, combiné à un manque de moyens typique pour le jeune Rimbaud, pourrait pourtant expliquer pourquoi le poète n'est jamais venu réclamer le reste du stock – à peu près 500 exemplaires (moins une douzaine d'exemplaires d'auteur), qui ne sera découvert qu'en 1901, encore empaqueté, dans l'entrepôt de l'ancienne imprimerie Poot et Compagnie par Léon Losseau. Et encore, cette découverte ne sera annoncée qu'en 1914 par ce dernier à l'occasion d'une lecture prononcée à la Société des bibliophiles et iconophiles de Belgique[167].

Le livre passe alors inaperçu par le monde littéraire parisien, jusqu'à ce que Verlaine l'évoque dans *Les Poètes maudits* en 1884 : « *Une Saison en Enfer*, parue à Bruxelles, 1873. chez Poot et Cie, 37, rue aux Choux, sombra corps et biens dans un oubli monstrueux, l'auteur ne l'ayant pas « lancée » *du tout*. Il avait bien autre chose à faire. »[168]

Rimbaud était alors devenu non seulement le poète maudit, mais une espèce de *persona non grata* pour le monde littéraire parisien, raison pour laquelle Verlaine intègre le portrait littéraire de Rimbaud dans son essai sur les poètes maudits. Le terme de poète maudit, qui semble d'ailleurs avoir pour la première fois été utilisé pour désigner Baudelaire, renvoie à un « poète incompris et écorché vif par la société[169] ». De même Verlaine, qui, dans son essai *Les Poètes maudits*, donne une espèce de définition du terme dans la partie qui est consacré à son alter ego, le *Pauvre Lelian*, où, par un acte de mise en abîme, il évoque son livre sur ses collègues mécompris(es) comme suit : « Depuis, Pauvre Lelian a produit un

[166] Rimbaud (2010), op. cit., p. 400
[167] Chris Michaelides, « Stefan Zweig's copy of Rimbaud, « Une Saison en enfer » (1873) » dans *The British Library Journal*, Vol. 14, N°2, 1988, p. 199
[168] Paul Verlaine, *Œuvres complètes : poésies, théâtre, nouvelles, critiques, correspondance choisie, tome 5 : Les poètes maudits : 1881 – 1884*, Clermont-Ferrand, Paléo, 2007b, p. 180
[169] https://www.linternaute.com/livre/poesie/1293087-baudelaire-le-poete-maudit/

petit livre de critique, — ô de critique! d'exaltation plutôt, — à propos de quelques poètes méconnus. Ce libelle se nommait *les Incompris*[…]. » Le poète maudit est par conséquent le poète qui n'est pas compris par la société qui, par conséquent, le marginalise et le condamne justement parce qu'elle ne le comprend pas.

Ce texte de Verlaine, ainsi que la biographie qu'il publiera en 1891 de Rimbaud, auront pour conséquence non seulement un intérêt croissant pour le poète disparu loin d'Europe, dont le monde littéraire parisien ignore la demeure, mais aussi un intérêt pour ce texte quasiment perdu. L'intérêt cède vite à une mythification.

Ainsi, Rodolphe Darzens, l'un des premiers à se lancer dans des recherches de ce qui deviendra une véritable rimbaldologie[170] avant de publier le premier recueil (non-autorisé) de poèmes de Rimbaud, appelé *Le Reliquaire*, en 1892, semble être également le premier à propager la rumeur selon laquelle l'oubli de l'œuvre serait dû à un acte de défi du jeune poète contre le monde littéraire : « La *Saison en Enfer*[171] imprimé à Bruxelles en 1873 […] fut sans doute tirée à un nombre fort restreint d'exemplaires. Arthur Rimbaud d'ailleurs en détruisit, paraît-il, la majeure partie. » [172]

Cette anecdote est corroborée par Isabelle Rimbaud, la sœur cadette du poète, qui cherche à contrôler l'image publique de son frère, quand elle écrit dans une lettre en 1892 qu'elle aurait été présente à la maison maternelle quand Arthur y avait détruit tous ses manuscrits et tous les exemplaires imprimés d'*Une Saison en enfer* pour rompre définitivement avec son passé de poète[173].

Tout ceci se passe déjà après la mort d'Arthur Rimbaud, survenue à Marseille, le 10 novembre 1891.

Qui plus est, Isabelle Rimbaud s'efforce de donner une image de son frère qui corresponde mieux à sa propre dévotion ainsi qu'à celle de leur mère et cherche à présenter son frère comme âme catholique troublée, mais croyante. Dans son livre *Mon frère Arthur*, un chapitre porte justement sur le *Rimbaud catholique* et, Isabelle étant présente lors de l'agonie d'Arthur, elle écrit à sa mère : « Ce n'est plus un pauvre malheureux réprouvé qui

[170] cf. https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20100910.BIB5626/nouvelle-polemique-autour-de-la-photo-inedite-d-039-arthur-rimbaud.html
[171] Dazens modifie le titre aussi au sein du recueil, dans lequel il publie d'anciennes versions des quelques poèmes en vers présents dans *Une Saison en enfer*
[172] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8618403x/f23.image.texteImage
[173] voir la lettre d'Isabelle Rimbaud du 6 janvier 1892, dans Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, présenté par Antoine Adam, Paris, La Pléiade/Gallimard, 1972, page 722

va mourir près de moi : c'est un juste, un saint, un martyr, un élu ! »[174]. Même si Rimbaud semble avoir renoué avec la foi catholique sur son lit de mort, il n'est pas possible de présenter le jeune Rimbaud comme catholique troublé pour autant, comme nous le verrons.

Le récit de ce dernier acte de révolte du poète révolté (à savoir la destruction de ses propres écrits) est encore reproduit dans la première réédition d'*Une Saison en enfer*, publiée en 1898, ensemble aux *Illuminations* et des poèmes qui, par la suite, seront connus sous le nom de *Vers nouveaux* ou encore *Derniers vers*, publiée par le beau-frère du poète, Paterne Berrichon (mais qui n'a jamais connu Arthur Rimbaud, n'ayant épousé sa sœur qu'en 1897) et l'ami de jeunesse et biographe du poète, Ernest Delahaye[175].

Berrichon, dans sa biographie *La Vie de Jean-Arthur Rimbaud*, ajoute à l'anecdote encore un côté mystique en prétendant que Rimbaud, une fois *Une Saison en enfer* imprimée, se serait rendu compte du caractère profondément blasphématoire de son ouvrage et l'aurait détruit, dans une véritable crise d'autodafé, pour éviter qu'il soit lu. Ce rajout nous semble, ironiquement, être inspiré directement par une phrase qui est prononcé par le narrateur d'*Une Saison en enfer*, à savoir : « Ne pas porter au monde mes dégoûts et mes trahisons. »[176] Commence alors la confusion entre les textes qui forment *Une Saison en enfer* et les circonstances dans lesquelles ceux-ci ont été produits, ainsi que celle entre l'auteur et son narrateur, ce qui est encore renforcé par le témoignage d'Isabelle Rimbaud qui se souviendra de l'époque où Arthur avait rédigé *Une Saison en enfer* en décrivant : « Mais, aux heures de travail, à travers le plancher, on perçoit les sanglots qui réitèrent, convulsifs, coupés, tour à tour, des gémissements, de ricanements, de cris de colère, de malédictions. » [177]

La confusion entre la biographie du jeune écrivain et son œuvre est alors consacrée et Verlaine a beau écrire :

> *Bien des avis se partagèrent sur Rimbaud individu et poète. D'aucuns crièrent à ceci et à cela, un homme d'esprit a été jusqu'à dire : « Mais c'est le Diable ! » Ce n'était ni le Diable ni le bon Dieu, c'était Arthur Rimbaud, c'est-à-dire un très grand poète, absolument original, d'une saveur unique, prodigieux linguiste.*[178]

[174] Arthur Rimbaud (2015), op. cit., p. 366
[175] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k141174n/f216.image.r=Illuminations
[176] Arthur Rimbaud, *Une Saison en Enfer / Eine Zeit in der Hölle*, traduit par Werner Dürrson, Stuttgart, Reclam, 2007, p. 14
[177] Paterne Berrichon, *Jean-Arthur Rimbaud, Le Poète,* Paris, Mercure de France, 1912, cité par Brunel (1987), op. cit., 179-180
[178] https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Verlaine_-_%C5%92uvres_compl%C3%A8tes,_Vanier,_V.djvu/374

La postériorité ne fait plus la distinction entre l'individu et le poète. Déjà les premières traductions de Rimbaud en allemand, par exemple les livres qui présentent l'œuvre du poète, y ajoutent toujours aussi de longs essais biographiques (comme le fait par exemple K. L. Ammer dans sa traduction du *Bateau ivre*), qui sont normalement des extraits de *La Vie de Jean-Arthur Rimbaud* de Berrichon[179].

Néanmoins, le mythe de Rimbaud ne prend pas fin avec la révélation de la découverte des plaquettes non détruites en 1914, l'intérêt pour le poète disparu et devenu soudainement silencieux ne cesse pas, des passages dans *Une Saison en enfer* qui font déjà référence à ces deux traits stimuleront la fantaisie du public, on trouve jusqu'aujourd'hui une pléiade de publication sur le caractère de l'auteur qui sont basées sur des propos que l'on présente comme propos autobiographiques de Rimbaud, mais qui proviennent en effet du narrateur d'*Une Saison en enfer*. Il s'agit donc de propos littéraires et non autobiographiques, comme nous verrons plus bas dans le texte.

Mais, en ce qui concerne *Une Saison en enfer*, il faut le dire, le poète aime à confondre les lecteurs / lectrices en leur donnant des textes qui, rien que par leurs formes et leurs présentations, risquent d'être considérés comme textes autobiographiques, ce que souligne encore Verlaine quand, peu de temps après en avoir parlé pour la première fois dans *Les poètes maudits*, appelle la plaquette une « espèce de prodigieuse autobiographie psychologique, écrite dans cette prose de diamant qui est sa (= de Rimbaud, PS) propriété exclusive[180] ».

[179] Werner Wögerbauer, « Unübersetzbare Flüsse. Ein unveröffentlichter Prosaentwurf Karl Klammers, zur ersten deutschen Übertragung von Rimbauds *Bateau ivre* » dans *Etudes Germaniques*, Vol. 2, N° 262, 2011, p. 313
[180] Verlaine (2007b), op. cit., p. 98

4.3 Analyse du texte

Avant de procéder à l'analyse du texte même, il nous semble important de donner un bref aperçu sur l'organisation de l'œuvre, telle que Rimbaud l'avait décidée pour la publication de 1873.

L'ouvrage, comme nous l'avons indiqué au début du sous-chapitre précédent, est composé de neuf parties, à savoir :

- « Jadis…. » (Cette partie n'ayant pas de titre à part, on cite d'habitude l'incipit en guise de titre) (2 pages[181])
- Mauvais sang (8 pages)
- Nuit de l'enfer (3 pages)
- Délires I : Vierge folle – L'époux infernal (6 pages)
- Délires II : L'alchimie du verbe (8 pages)
- L'Impossible (3 pages)
- L'Éclair (2 pages)
- Matin (1 page)
- Adieu (3 pages)

Même si l'ouvrage ne peut pas être qualifié de roman ni de nouvelle, il est également faux d'appeler *Une Saison en enfer* un recueil de poèmes, car cela n'exprime pas la complexité de l'ouvrage et le lien très étroit qui existent entre les parties et ne permet pas non plus d'expliquer le choix de la prose lyrique pour la plupart du texte, d'autant plus qu'il ne s'agit pas de poème en prose, mais d'un véritable récit en prose lyrique d'un voyage (intérieur) qui emmène le narrateur aux enfers (intérieurs), dans la tradition des grands héros des épopées de l'antiquité gréco-latine ainsi que de l'humanisme naissant moyenâgeux, comme *L'Inferno* de Dante. Ainsi, la structure d'*Une Saison en enfer* imite plusieurs genres à la fois, comme l'épopée, le roman personnel ou bien le journal intime.

[181] L'indication de la longueur suit la mise en page de la version de 1873 de Poot et Cie, consultable sur : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70658c/f56.image.texteImage

4.3.1 L'épopée et le roman personnel

Rimbaud choisit comme sujet de son œuvre une des thématiques les plus anciennes de l'humanité : celle du voyage d'un vivant(e) au royaume des morts, c'est-à-dire aux enfers. De tels récits de voyages existent dès les premières grandes épopées orientales, où ce sont d'abord des dieux et déesses qui se rendent aux enfers, comme par exemple la *Descente d'Inanna aux enfers*, récit dans laquelle la déesse sumérienne Inanna entre au royaume des morts pour défier sa sœur Ereshkigal, la reine des morts[182]. Ensuite viendront les demi-dieux, comme Gilgamesh, et puis, dans la mythologie grecque, les hommes, tels qu'Ulysse, Orphée, et, finalement, Énée dans la tradition littéraire latine. Si chez les Sumériens et Babyloniens il n'y a qu'un seul enfer qui est le destin commun de tous les êtres humains[183], l'Antiquité gréco-latine connaît déjà un enfer comme lieu de supplice, une damnation qui suit la mort de l'individu qui, de son vivant, a commis des transgressions à la morale dominante (humaine ou divine, la pire contravention étant la trahison (manque de respect, adultère ou offense aux dieux) [184]). A partir des premiers textes racontant ces voyages infernaux, l'épisode du héros qui se rend à l'au-delà pour retrouver un ami ou un membre de famille perdu lors des péripéties relatées, fait partie intégrante des grandes épopées[185], tel l'épopée de Gilgamesh, l'Odyssée ou encore l'Enéide. Viennent ensuite les épopées chrétiennes du Moyen Âge, dont la plus connue est certainement la *Divina Commedia* de Dante Alighieri. Les enjeux changent dorénavant, le narrateur chrétien dantesque n'accède plus aux enfers pour parler à un ancien compagnon, mais pour apprendre ce qui attend les pécheurs et pécheresses qui ne se repentent pas. Sa compagne, il la retrouvera au paradis, pas aux enfers. Pour Dante, les neuf gradins de l'enfer ne forment que le chemin que le Dante-narrateur doit emprunter pour, après avoir vu « gli antichi spiriti dolenti, / Che la seconda morte ciascun grida[186] », et ayant purifié son âme par cette acte de pénitence, pouvoir accéder d'abord au purgatoire, puis au paradis.

[182] Georges Minois, *Histoire de l'enfer*, Paris, Presse Universitaires de France/ Que sais-je ?, 2019. p. 19
[183] Ce qui est encore le cas dans les textes les plus anciens de la Bible, comme par exemple la plainte de Jacob de la mort de son fils : « Je pleurerai toujours jusqu'à ce que je descende avec mon fils au fond de la terre. » (Genèse, 37,35, Toutes les citations biblique suivent la version traduite par Lemaistre de Sacy qui était la version de la Bible utilisée par Rimbaud, à consulter sur https://fr.wikisource.org/wiki/Bible_Sacy). Il ne s'agit pourtant pas d'un enfer au sens chrétien, l'idée du châtiment est absent de cette notion ancienne (voir Minois, op. cit., p. 7).
[184] Minois, op. cit., p. 37
[185] ibid., p. 17
[186] Dante Alighieri *Die Göttliche Komödie, 1.Teil – Die Hölle/ L'Inferno*, traduit par Hermann Gmelin, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1968, p. 18

Le Dante-narrateur peut par cette astuce passer par toutes les possibilités de la vie après la mort dans l'imaginaire chrétienne, et en imitant la descente aux enfers d'Énée, rendre visite à des héros de l'antiquité païenne (dont le sort lui est expliqué par son guide Virgile, l'auteur de *l'Enéide*), ainsi qu'à des contemporains jugés impies (comme par exemple le poète occitan Arnaut Daniel, qu'il rencontre au *Purgatorio*[187]), avant de retrouver la compagne perdue, Béatrice. C'est également elle qui lui avait envoyé Virgile comme guide pour qu'il protège le narrateur et qu'il l'emmène jusqu'aux portes du paradis, seuil que le poète païen n'a pas le droit de franchir.

Chez Rimbaud, de toute façon, il ne reste plus que l'épisode infernal. Le narrateur rimbaldien est, tout comme le narrateur dantesque, un pécheur[188]. Mais si le narrateur dantesque est une âme chrétienne qui a peur de ses défauts, le narrateur rimbaldien aime les siens. Ainsi, le narrateur rimbaldien ne descend pas aux enfers pour pouvoir décrire les conséquences d'une vie impie à ses concitoyen(ne)s, mais parce qu'il est, de son vivant, déjà un damné. Il n'y accède donc pas non plus pour retrouver un compagnon ou une compagne perdu(e), bien au contraire, ce sera lui qui perdra sa compagne (la Vierge folle) et la condamnera ainsi au séjour infernal comme celle-ci nous raconte dans l'épisode « Délires I ». Cependant, la descente aux enfers du narrateur rimbaldien est un voyage purement intérieur, le narrateur ne quitte donc jamais le monde, mais passe par des états émotionnels infernaux.

Même si le narrateur rimbaldien est d'abord également engagé à la recherche du paradis, qui chez lui est le festin perdu, il va finalement abandonner cette quête pour pouvoir dépasser les limites et les contraintes de la religion traditionnelle.

En nous servant de la terminologie de Genette[189], nous constatons qu'il s'agit alors d'un récit autodiégétique à une focalisation interne fixe pour la plupart des parties, mais variable ou bien multiple dans la partie où la Vierge folle prendra la parole. Qui plus est, les textes sont présentés comme textes autobiographiques, étant donné que le narrateur se présente aussi comme l'écrivain de huit des neuf parties, l'autre étant la confession de la Vierge folle. Cependant, le narrateur-personnage ne dit à aucun endroit son nom, même quand la Vierge

[187] voir Purgatorio, Canto XXVI, 140-147
[188]Chez Dante, le Dante-narrateur hésite avant de suivre Virgile, car il craint ne pas avoir mérité le droit de voir l'au-delà*: Ma io perchè venirvi ? o chi'l concede ?* / *Io non Enea, io non Paolo sono :* / *Me degno a ciò nè io nè altri crede*. L'Inferno , Canto II, 31-33)
[189] voir Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1991

folle parle, elle ne l'appelle que l'Epoux infernal, par opposition au divin époux, qui est soit Jésus, soit Dieu même.

Lejeune remarque par rapport à *A la recherche du temps perdu*, où le narrateur autodiégétique ne dit jamais son nom, que l'auteur ne conclut ni le pacte romanesque, qui placerait l'œuvre du côté de la littérature de fiction, ni le pacte 0 (le caractère autobiographique n'est pas établi d'emblée, mais clairement à l'intérieur du texte), ni le pacte autobiographique (ou le caractère autobiographique est explicité par l'auteur lui-même) avec son lecteur / sa lectrice, ce qui aurait eu comme conséquence que le narrateur du texte aurait souvent été confondu avec l'écrivain Marcel Proust[190].
Chez Rimbaud, nous constatons le même procédé, car le narrateur ne dit jamais son nom. La seule indication qu'on ait qu'il s'agisse de Rimbaud lui-même qui parle est le fait que le récit soit autodiégétique, c'est donc le « je » qui raconte la saison infernale, ainsi que le fait que son nom figure sur le frontispice de l'œuvre. Néanmoins, le nom de l'auteur n'apparaît que dans le paratexte, ce qui est bien faible comme preuve pour l'autobiographie. Mais à l'intérieur de l'œuvre, le narrateur se déclare être l'auteur de plusieurs poèmes qu'il présente dans la partie « Délires II », dont on sait que Rimbaud est l'auteur. Mais ceci aussi peut être une stratégie de confusion entre le narrateur-personnage, qui raconte des souvenirs fictionnalisés de l'auteur et l'auteur même. Tout comme Proust, cette situation ambigüe du texte a incité beaucoup de gens à lire ce livre comme une autobiographie lyrique (dont Verlaine), comme nous l'avons déjà montré plus haut dans le texte. La question de la teneur autobiographique du texte ne peut pas être résolue de manière satisfaisante, il restera toujours une marge de spéculation. Nous pensons qu'il s'agit justement d'une parodie de son temps, ainsi que du système éthique, de la définition historique de la France et de l'engouement pour le progrès, que Rimbaud a voulu faire. Il puise par conséquent dans la tradition littéraire, dans l'historiographie actuelle de son temps, ainsi que dans le discours du progrès, et dans ses propres souvenirs des éléments qu'il aime à mélanger. Ainsi, l'histoire du peuple français se confond avec l'histoire individuelle imaginée du narrateur afin de présenter les enjeux principaux de son temps, dont surtout la divergence entre la société vouée au progrès, mais toujours chrétienne, et la doctrine conservatrice catholique et la situation marginalisée du poète méconnu de son propre temps.

[190] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975, pp. 29-31

Le narrateur nous indique dès la première partie que sa manière d'écrire serait dépourvue aussi bien de descriptions que d'instructions :

> *Mais, cher Satan, je vous en conjure, une prunelle moins irritée! et en attendant les quelques petites lâchetés en retard, vous qui aimez dans l'écrivain l'absence des facultés descriptives ou instructives, je vous détache ces quelques hideux feuillets de mon carnet de damné.* (« Jadis… », p. 6[191])

Le livre qui suit n'est donc pas utile selon la conception de Saint-Simon. Mais le narrateur ne veut pas seulement rien apprendre à son lecteur / sa lectrice, il s'oppose même à sa damnation. Par des moments il se plaint, par d'autres il se révolte et parfois il insiste sur son innocence, imitant ainsi le comportement de quelqu'un condamné à tort par la loi humaine. L'histoire entière, ce voyage intérieur de l'individu, remet en question le système par lequel il est damné pour arriver à la conclusion que ce système ne peut qu'être inégalitaire. L'enfer du narrateur est l'enfer du marginalisé aussi bien que du révolté ou bien du misérable.

Par ce caractère de voyage intérieur, qui touche l'âme, le cœur, l'esprit et la raison du narrateur, *Une Saison en enfer* s'approche du style du roman personnel, type de roman très présent à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle et apprécié par les premiers romantiques. Ce sous-genre leur avait permis de traduire les mouvements intérieurs auxquels ils / elles assistaient, quand ils/elles interrogeaient leurs âmes pour analyser les sentiments qui les dominaient, comme par exemple leur mélancolie, afin d'en trouver les sources, ou bien quand ils/elles se lançaient à la recherche d'une nouvelle forme de religiosité, comme par exemple le *génie du christianisme*, dont a parlé Chateaubriand.

Pour René Doumic, critique littéraire qui, en 1905, consacre un article à la définition et l'histoire de ce sous-genre du roman qui avait déjà disparu au courant du XIXe siècle, remarque que les traits principaux du roman personnel sont la confusion de l'auteur et de son personnage principal (il s'agit toujours de textes autodiégétiques), l'auteur mettant toujours en scène ses propres souvenirs ou, quand il s'agit d'un récit fictif, son être moral : « Il (= L'auteur, PS) fait au public les honneurs de sa vie intérieure. Il se raconte. Il se confesse. »[192] Ainsi, l'intrigue est également construite de sorte qu'elle attire toujours l'attention au protagoniste. Doumic explique que tous les autres personnages qui figurent

[191] La version que nous utilisons pour citer est Arthur Rimbaud, *Une Saison en Enfer / Eine Zeit in der Hölle*, traduit par Werner Dürrson, Stuttgart, Reclam, 2007 parce qu'il lui revient le mérite de contenir l'ouvrage de manière indépendante et les améliorations typographiques apportées à la version typographique qui présente plusieurs coquilles.

[192] René Doumic, « Le Roman personnel » dans *Revue des Deux Mondes*, 5e période, tome 27, 1905, p. 927

dans un tel roman n'existent que par rapport au personnage principal, ils sont toujours liés à lui, d'autant plus que leur nombre est fortement réduit, parfois au point qu'il n'en reste que deux personnages pour le roman entier[193]. Doumic discerne encore un autre point important de ce sous-genre, à savoir que les personnages principaux seraient toujours des malades qui se croiraient supérieurs à la morale universelle : « Toute la doctrine du surhomme est déjà en germe dans les romans personnels, et Nietzsche a pu l'y aller reprendre. Si René, par apitoiement sur ses maux, se qualifie d'enfant débile, il a soin de se faire décerner par Chactas l'épithète de « grande âme. » »[194] Ceci ne peut que nous intriguer, car le narrateur d'*Une Saison en enfer* se plaindra également d'un côté de sa faiblesse, mais se présente en même temps comme quelqu'un qui, au moins par des instances, se croit supérieur aux autres : « J'ai tous les talents! » (Nuit de l'enfer, p. 30) . Qui plus est, tous les personnages qui apparaissent dans *Une Saison en enfer* ne sont là que pour se mettre en relation avec le narrateur et compléter le portrait de celui-ci (il n'y a que la Vierge folle et Satan qui peuvent être qualifiés de personnages secondaires, puisque ce sont les seuls personnages, à part le narrateur, qui ont le droit de prendre la parole un moment donné, même si, en ce qui concerne Satan, cela se réduit à deux phrases tout au début, mais le narrateur engage pourtant une sorte de dialogue avec lui). Que la confusion entre l'auteur et l'homme soit réussi, nous venons de le dire, *Une Saison en enfer* étant souvent retenue en tant que texte autobiographique, ou bien comme texte qualifié comme *Rimbaud par Rimbaud*, par la plupart des écrivain(e)s et aussi réalisatrices qui ont voulu faire un texte/film biographique sur Rimbaud. Ainsi, par exemple dans le film *Total Eclipse* d'Agnieszka Holland, qui traite de la vie de couple de Verlaine et de Rimbaud, la voix off, qui est censée être celle de Verlaine récitant ses souvenirs à propos de Rimbaud, ne récite que les propos de la Vierge folle. Cette dernière est certes souvent identifiée à Verlaine, ce qui n'est pas tout à fait faux, cependant il faut faire l'abstraction entre Verlaine comme personnage réel et le personnage du livre, comme nous verrons au sous-chapitre consacré à la Vierge folle (4.3.4).

Il faut nonobstant se rappeler que Rimbaud ne choisit pas la forme du roman personnel déjà caduc au temps où il rédige *Une Saison en enfer* par le souhait de faire revivre ce genre, mais plutôt parce qu'elle lui permet d'intensifier encore sa parodie. Rimbaud connaît bien le système de coordonnées qui est le champ littéraire parisien et bien français et il peut

[193] ibid.
[194] ibid., p. 930; René et Chactas étant des personnages du roman *René* de Chateaubriand

puiser dans une longue tradition de textes traitant de l'enfer, ainsi que de crises morales ou religieuses pour parachever son œuvre et pour se mettre en scène en tant que personnage démoniaque. Ceci lui permet aussi de mettre en scène la vie intérieure d'un poète-narrateur en opposition au système de valeurs dominantes, le narrateur devenant alors un personnage sujet à des compulsions intérieures aussi bien qu'à des contraintes extérieures qui lui sont imposées par la société et qui manque tout juste de le perdre.

4.3.2 Satan et le festin perdu

L'importance du personnage de Satan se voit surtout au début du texte, à la fin de la première partie où le narrateur transforme l'appel aux Muses des écrivains des grandes épopées de l'Antiquité et du Moyen Age en apostrophe dirigé à Satan, son « cher Satan » d'ailleurs. Ce dernier ne sert pas, ou bien a déjà servi, de source d'inspiration, maintenant il est le public ciblé par le narrateur (voir la citation à la page 71 de ce travail).

Le narrateur indique également qu'il doit encore quelque chose (« les petites lâchetés en retard ») à ce « cher Satan », donc leur relation continue encore un peu, le temps de lui remettre ces dernières lâchetés. Même si cette partie fait office de prologue, elle semble pourtant être postérieure au récit du voyage intérieur, se situant ainsi probablement après cette saison en enfer. Il est donc intéressant de constater que le narrateur n'a pas encore abandonné Satan entièrement.

Dans cette partie, le narrateur résume en quelques phrases son voyage et les raisons de sa damnation, et semble vouloir apaiser Satan, qui est mécontent que la damnation de son disciple n'ait pas été menée jusqu'au bout, car il dit, quand le narrateur lui laisse la parole pour un petit instant: « "Tu resteras hyène, etc...," se récrie le démon qui me couronna de si aimables pavots. "Gagne la mort avec tous tes appétits, et ton égoïsme et tous les péchés capitaux." » (« Jadis… », p. 4) Brunel remarque que l'hyène est un animal terrestre, marqué par sa « lourdeur, grossièreté et naïveté qui côtoie le ridicule et la lâcheté en face de la Sagesse et de la Connaissance transcendantales de Dieu[195]. » Satan lui rappelle alors que sa damnation est méritée, l'image de l'hyène le présente aussi comme animal sournois, nocturne, qui rôde dans l'ombre et se nourrit de cadavres, ce qui pourrait être une indication pour ce que le diable comprend le narrateur comme un des siens. Il est également intéressant de constater que le discours direct de Satan se trahit tout de suite comme discours reproduit, par l'insertion du « etc. ». Le narrateur nous ne fait donc pas part de toutes les invectives que Satan a proféré à son égard. Ainsi, il semble alors ne pas vraiment prendre au sérieux ce que dit Satan. Peut-être que son « etc. » indique qu'il s'agit là d'un discours que le narrateur entend souvent, dont il est en quelque sorte las. Il dit justement que le démon se « récrie », c'est-à-dire il crie de nouveau, encore une fois. Nous pouvons donc assumer que

[195] pour les deux citations: Brunel (1987), op. cit., p. 190

le narrateur connait ce discours et décide de ne produire que les parties qui formeraient le noyau du propos de Satan.

Les « si aimables pavots » qui font la rime avec « tous les péchés capitaux » sont une manière d'indiquer que la mémoire du narrateur n'est pas tout à fait nette, elle est entrelacée d'hallucinations, le pavot étant justement la fleur à partir de laquelle est fabriqué l'opium. Le narrateur fait ici allusion au poète qui s'adonne à une forme d'ivresse hallucinatoire pour atteindre ce « *dérèglement* de *tous les sens*[196] » que Rimbaud considère comme méthode par laquelle le poète peut se rendre voyant, comme il l'évoque dans sa lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny.

C'est donc Satan qui l'avait invité, dans un temps révolu au moment où le narrateur fait son récit, comme l'indique l'usage du passé simple, à vivre ses hallucinations qui se sont transformée en visions infernales et c'est aussi Satan qui, par l'acte de couronner le narrateur de ce couvre-chef fait à partir de fleurs, avait fait de lui le poète qu'il avait été. L'acte de couronnement du poète rappelle notamment les concours antiques ou bien moyenâgeux comme celui du Ménestrel que les poètes romantiques avaient essayé de réactiver au début du XIXe siècle et où le gagnant recevait un lys. Ce concours est justement évoqué par Rimbaud dans son poème *Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs.*

Mais la véritable raison de l'irritation de Satan semble être ces « appétits » du narrateur, car celui-ci avoue « Ah ! J'en ai trop pris : - Mais cher Satan[…] » (« Jadis… », p. 4) juste avant de conjurer Satan. Brunel remarque que la place de ce « en » pose problème[197], car le mot auquel il se réfère n'est pas très clair, des explications possibles sont d'abord les péchés capitaux, le narrateur ayant donc exagéré sa vie de pécheur, puis les pavots, ce qui pourrait être une allusion à la consommation d'opium de Rimbaud et de Verlaine lors de leur séjour à Londres[198].

Satan évoque trois formes de péchés que commet le narrateur : les appétits, qui sont l'indicateur de la démesure et de la gourmandise, l'égoïsme, qui peut être considéré comme méchanceté envers ses prochain(e)s et les péchés capitaux qui sont la trahison commise à la morale divine. Le narrateur est donc présenté comme pécheur selon les trois types de péché qui sont distingués par Dante dans son *Inferno* et en fonction desquels est décidé dans quel

[196] Rimbaud (2015), op. cit., p. 68
[197] Brunel (1987), op. cit., p. 190
[198] ibid.

gradin de l'enfer est envoyé(e) le pécheur / la pécheresse, où les châtiments correspondent à la gravité du crime : ce sont les péchés commis par démesure, ceux commis par méchanceté et ceux, les plus graves, commis par trahison. Ce rapprochement est aussi fait par l'énumération tripartite que fait Satan, qui suit le degré de gravité du péché, du plus léger au plus grave. Le narrateur est donc susceptible d'être envoyé à tous les enfers imaginables, il est damné au plus haut degré possible. Il ne manque pas seulement de respect à la morale humaine, mais aussi à la morale divine.

Cependant, le véritable Satan est le public qui va lire le texte : Le narrateur, en s'adressant à Satan au lieu du lecteur / de la lectrice rapproche ainsi le lecteur / la lectrice de Satan, le maître de sa damnation, ce personnage auquel il veut plaire et qui est le complice dans sa vie d'impie, comme c'était Méphisto pour Faust. Le lecteur / la lectrice devient ainsi le complice du pécheur, car un tel livre ne peut intéresser que ce cher Satan. Donc, si vous lisez ce carnet d'un damné, qu'est-ce qui vous distingue de l'éternel farceur ?

Le manque de respect aux lois humaines et divines de la part du narrateur s'annonce dès le début de la première partie, un passage qui n'est rien d'autre qu'une inversion et de l'intrigue de la *Divina Commedia*, le narrateur descendant du paradis à l'enfer, et, aussi et surtout, de l'histoire biblique de la *Chute de l'homme* : Si dans la bible Adam et Eve sont chassés du paradis après avoir mangé le fruit de l'arbre interdit[199] qui leur ouvrit les yeux et les fit comprendre qu'ils étaient nus, le poète fuit le festin, l'endroit de l'abondance et de l'harmonie, qui correspond à Eden.

Le festin est un endroit où, tout comme à Eden, les cœurs sont ouverts, pas les yeux : « Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin où s'ouvraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient. » (« Jadis… », p. 4). Cependant le narrateur nous indique que sa mémoire n'est peut-être pas parfaite. Le paradis est loin, il n'en reste que des souvenirs presque incertains, ce qui est également un clin d'œil ironique à la conception de ce paradis perdu dans la mémoire collective chrétienne[200], un endroit d'une beauté inconcevable pour les hommes qui ne l'ont pas vu, et dont les souvenirs s'effacent dans les têtes de ceux et celles qui ont été chassés, à cause des fatigues auxquelles ils sont confrontés dans leur nouvelle vie hors du paradis (Genèse 2, 17-22). C'est à partir de ce moment déjà que commence à

[199] C'est-à-dire « l'arbre de la science du bien et du mal » (Genèse, 2,17)
[200] Pensons justement au *Paradise Lost* de John Milton, épopée qui décrit la *Chute de l'homme*

se confondre l'histoire du christianisme avec celle du narrateur. La mémoire collective est transformée en mémoire personnelle, mais instable et vice versa.

Ce « si je me souviens » correspond à un « pour autant que je sache » au moment où il en est déjà loin. Cette mise en question de sa propre mémoire l'accompagnera jusqu'à la fin de son voyage intérieur. Aux souvenirs agréables de ce jadis, se superposent les atrocités qu'il voit et vit lors de sa saison en enfer, qui est marquée par un mouvement vers la dure vérité de la vie, que le narrateur ne révélera qu'à moitié ou par des petites allusions à la toute fin de son œuvre. C'est le voyage d'une vie de poète méconnu ou bien maudit vers la vie du travailleur qui se libère de Dieu[201]. En même temps, comme nous verrons encore, l'enfer rimbaldien se confond également avec le monde de tous les jours.
La parallèle est complète entre la perte de l'Eden et la fuite du festin, ce qui s'ensuit est dans les deux cas la fatigue, le travail, l'abattement et, dans le cas du narrateur d'*Une Saison en enfer* l'abrutissement : « Et le printemps m'a apporté l'affreux rire de l'idiot. » (« Jadis… », p. 4)

Ces « souvenirs immondes » (Adieu, p. 82) de ce qu'il a vu, de ce qu'il a vécu lors de son voyage intérieur, il ne les surmontera qu'après avoir acquis la victoire sur son enfer : « Tous les souvenirs immondes s'effacent. » (Adieu, p. 82) Mais même cet effacement est marqué par une contradiction, car dans l'avant-dernière phrase de l'œuvre il évoque encore une fois ce qu'il a vu, il raconte un de ces souvenirs immondes, notamment : « j'ai vu l'enfer des femmes là-bas » (Adieu, p. 84). Il semble pourtant citer ce souvenir afin de justifier son propos suivant, selon lequel il sera enfin en mesure de posséder la vérité. Nous y reviendrons encore.
Ces jeux de la contradiction et de la confusion sont employés sans cesse dans *Une Saison en enfer*, le narrateur racontant l'intégralité de ses états intérieurs mêlés à des hallucinations et le savoir qu'il a acquis sur le monde.

Cependant, même si sa mémoire risque de lui faire défaut (mais ce qu'elle ne fait jamais dans le récit, à vrai dire, car le narrateur se souvient non seulement de moments qu'il prétendait avoir oublié, mais aussi de vies qu'il a mené bien avant son temps), la question du caractère autobiographique reste ambigüe. Nous avons affaire à un récit autobiographique du narrateur, mais nous ne devons pas le confondre avec Rimbaud lui-

[201] Davies, op. cit., p. 125

même, même si Rimbaud nous y invite à plusieurs reprises, mais ce qui est encore une technique roman personnel qu'il emploie ici, pour augmenter encore l'intérêt du lecteur / de la lectrice pour son histoire.

Ce festin se passe alors à une époque où le narrateur ne s'était pas encore lancé à la recherche d'une nouvelle vie, quand ses yeux apercevaient encore la beauté divine, mais étaient fermés aux atrocités du monde. Mais, un soir, le narrateur commence à comprendre qu'il doit y avoir un monde hors du festin (ses yeux s'ouvrent, comme s'ouvraient les yeux d'Adam et Eve après qu'ils ont mangé du fruit interdit), son festin ne lui semble plus aussi agréable qu'auparavant : « Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux, et je l'ai trouvée amère. – Et je l'ai injuriée. » (« Jadis… », p. 4) Cette Beauté personnifiée, qui est rejetée par le narrateur, n'est pas, comme le propose Brunel, le « renversement des idoles[202] », il s'agit bel et bien de la beauté divine, celle dont le narrateur perd tout à coup le goût. Cette beauté divine ne lui sourit plus, elle est devenue amère et le narrateur commet son propre péché original, il l'injure et par ceci, se révolte contre Dieu. Et tout comme Adam et Eve qui, après avoir mangé le fruit de l'arbre interdit, se reconnaissent et comprennent leur nudité, le narrateur se reconnait aussi et, par un sentiment de malaise, décide de s'enfuir pour prendre les armes contre la justice (divine).

Le narrateur s'inscrit par ce fait dans la longue tradition de la désobéissance de l'homme à l'égard de Dieu. Il revit à lui tout seul la *Chute de l'homme*, sauf que cette fois, c'est lui qui décide de quitter le festin plutôt que d'en être expulsé. Ceci lui permet d'embrasser, dans un premier temps, le malheur qui va suivre.

Une deuxième possibilité d'interprétation de cette figure allégorique qui est la Beauté, s'impose : le narrateur, ce poète qui manque de facultés descriptives et instructives, comme il prétend, n'a pas seulement injurié la Beauté divine, il a également éreinté la beauté recherchée par les autres poètes en introduisant ce qui est mauvais, laid et immoral, il est devenu le poète maudit avant de devenir le damné. Comme Baudelaire, le narrateur aussi a décidé d'illustrer les autres côtés de la vie, loin de ce paradis harmonieux : « Le malheur a été mon dieu. Je me suis allongé dans la boue. Je me suis séché à l'air du crime. Et j'ai joué de bons tours à la folie. » (« Jadis… », p. 4) Il a donc pris le goût des transgressions. Le malheur, ce nouveau dieu, est l'antithèse au bonheur perdu quand il s'est enfui du festin,

[202] Brunel (1987), op. cit., p. 194

mais qui va le hanter : « je vis que tous les êtres ont une fatalité de bonheur: l'action n'est pas la vie, mais une façon de gâcher quelque force, un énervement. La morale est la faiblesse de la cervelle. » (Délires II, p. 60). Allongé dans la boue, c'est-à-dire que le narrateur a vécu dans la misère jusqu'à ce qu'il n'attende plus que sa mort. Mais cette attente prendra fin quand il pourra enfin reprendre le goût de la vie, comme nous verrons.

Nous tenons alors également à souligner les parallèles qui existent entre ce festin et la messe catholique : les cœurs qui s'ouvraient correspondent au *sursum corda*, acte par lequel les fidèles élèvent leurs cœurs pour le remettre à Dieu, ils sont donc ouverts à l'influx de la divinité, le vin qui coule correspond à l'eucharistie où les fidèles se rappelle le sacrifie de Jésus qui, par sa mort, a enlevé les péchés du monde. Par conséquent, le narrateur, qui quitte le bercail, tombe dans ce monde imparfait de la vie non religieuse et se livre à tous les péchés, véniels aussi bien que capitaux. Le narrateur confie son trésor, qui est peut-être son âme, à des sorcières, à la misère et à la haine, donc des images de femmes-séductrices au sens métaphoriques, qui, elles, dépendent de Satan[203], ce qui rappelle encore une fois Eve qui, elle-même séduite par le serpent, avatar du diable, incite Adam pour qu'il mange aussi de l'arbre interdit. Donc, en fin de compte, c'est Satan, le séducteur qui allèche le narrateur et semble être la cause de la fuite du narrateur, comme il avait été la cause de l'expulsion du paradis d'Adam et d'Eve.

Le rapprochement de la première partie à l'histoire de la *Chute de l'homme* s'impose aussi par le fait que, quelques parties plus tard, le narrateur va déclamer : « C'est vrai; c'est à l'Eden que je songeais! Qu'est-ce que c'est pour mon rêve, cette pureté des races antiques! » (L'Impossible, p. 70)

Ce festin perdu, le narrateur n'y songera plus jusqu'à ce qu'il soit frappé par une expérience de mort imminente, à laquelle il a pu échapper de justesse (la littérature secondaire aime à voir ici une allusion à l'incident de Bruxelles, ceci est par contre rejeté par Brunel, qui trouve l'allusion trop simple et l'attaque de Verlaine trop peu grave pour fournir la base biographique de cette expérience[204]). Il décide alors de vouloir retourner à ce festin, à ce monde d'harmonie, où il serait enfin libéré de la misère et de la haine, ainsi que du malheur, de ces fausses divinités.

[203]Margaret Davies, *Une Saison en enfer, analyse du texte*, Archives N°1, 1975, p. 9
[204] Brunel (1987), op. cit., p. 190

Ainsi, comme les fidèles qui recherchent la clé du paradis perdu auquel ils/elles désirent retourner après leur mort, lui aussi doit trouver la clé de son festin-paradis, sinon il en reste exclu, sauf que pour le narrateur tout ceci se passe déjà de son vivant : « La charité est cette clef. — Cette inspiration prouve que j'ai rêvé ! » (« Jadis… », p. 4)

Mais Satan indique qu'il est déjà devenu impossible pour le narrateur de retourner à ce festin, ses péchés étant trop graves, sa damnation trop certaine. Satan l'incite donc à ne plus combattre la mort, à se rendre à son sort, lui, l'hyène pour l'éternité. Mais le narrateur, plus qu'un simple damné, se présente comme un ami de Satan (« cher Satan », « si aimables pavots »), il se moque de sa propre inspiration liée à la foi chrétienne, comme il se moque d'ailleurs aussi de la raison qui l'aurait poussé à rechercher cette clé (il dit justement : « Or, tout dernièrement m'étant trouvé sur le point de faire le dernier *couac* ! j'ai songé à rechercher la clef du festin ancien, où je reprendrais peut-être appétit. » (« Jadis… », p. 4). Son « dernier *couac* » nous semble être plus qu'auto-ironique) et recommande au démon la lecture de son « carnet de damné », dont il ne détache que « ces quelques hideux feuillets ». Le narrateur nous donne alors l'impression qu'il s'agit d'une œuvre peut-être incomplète, il ne donne qu'à lire les quelques feuilles qui permettent d'illustrer ses enfers et qui ont peut-être pour but de garder ou bien de regagner l'approbation de Satan ou bien de le détourner le temps que le narrateur s'éloigne de sa vie de poète. Mais il y a aussi une autre interprétation qui s'impose par le ton doucereux employé par le narrateur : Il se moque de Satan, donc du lecteur / de la lectrice, en le défiant par ce dernier acte de création poétique qui raconte justement la fin de sa carrière de poète causée par la damnation que le narrateur a subi et à laquelle il a maintenant pu échapper. Et il a décidé de faire part à son public de sa transformation et des raisons de sa décision. Satan, qui a cru pouvoir le perdre à tous jamais, se voit trompé une dernière fois par le narrateur. Satan devient ainsi l'image de la société qui n'accorde qu'une place précise au poète maudit qui contrevient au système éthique dominant et qui, en plus, insulte le système littéraire même : à savoir celle du damné en enfer, du maudit. Satan peut donc, comme chez *Dante* dans la *Divina Commedia*, être considéré comme l'antithèse de la Beauté divine[205], lui, le défiguré, celui qui ferme les portes du festin plutôt que d'en créer un nouveau et qui cherche à empêcher le poète une fois maudit de revenir à cette beauté qu'il a injuriée. Nous pouvons donc aussi lire la fugue du narrateur du festin comme allusion à *Chute de Lucifer*. Il injurie la Beauté afin de quitter

[205] Jeffrey Burton Russell, *Lucifer, The Devil in The Middle Ages*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1984, p. 231

le festin pour porter sa nouvelle vision au monde, pour devenir ce « voleur de feu[206] » dont parle Rimbaud dans sa *lettre du voyant*, ou bien le porteur de lumière, traduction littérale du nom de *Lucifer*. C'est par cet acte qu'il commet sa trahison infernale, par lequel commence sa transformation en complice de Satan par sa malédiction, par sa marginalisation, qui d'abord semble être choisie, avant de devenir une marginalisation imposée et subie.

Le ton railleur du narrateur par rapport à son inspiration nous indique aussi qu'il ne prend plus très au sérieux ses ambitions égarées de retrouver le salut lors d'une situation de détresse et que ses ambitions ne l'ont guère rapproché du paradis, mais plutôt jeté aux enfers, car il recommence de participer à ce jeu de la doctrine catholique, jeu qui est basé sur la foi, comme le narrateur soulignera en reformulant le *cogito ergo sum* cartésien[207] : « Je me crois en enfer, donc j'y suis. » (Nuit de l'enfer, p. 26) L'acte de penser devient ici l'acte de croire : L'enfer n'existe que pour ceux et celles qui y croient, c'est-à-dire qui s'assujettissent au catéchisme.

Qui plus est, cette indication du carnet de damné nous permet aussi de comprendre *Une Saison en enfer* comme parodie du journal intime, genre très prisé par les romantiques par exemple, tout comme le roman personnel qui, en quelque sorte, est la traduction au monde de la littérature fictive des journaux intimes. Ainsi, certains passages d'*Une Saison en enfer* se rapprochent du *Cahier vert* de Guérin, dans lequel le combat spirituel ainsi que le retour aux délices de l'enfance font partie des sujets principaux. Mais le désir et la nostalgie, chez Rimbaud, sont la plupart du temps ridiculisé par le narrateur.

En même temps nous remarquons aussi que par le choix de neufs parties, Rimbaud reprend justement le nombre de gradins de l'enfer que nous trouvons chez Dante. Que cette quantité ne soit pas due au hasard, mais à un souci de construction élaborée de la part de l'auteur, nous prouve l'évocation du projet dans sa lettre du mai 1873 à son ami Ernest Delahaye, où il écrit justement : « Mon sort dépend de ce livre, pour lequel une demi-douzaine d'histoires atroces sont encore à inventer. Comment inventer des atrocités ici ! Je ne t'envoie pas d'histoires, quoique j'en aie déjà trois, *ça coûte tant* ! Enfin voillà[208] ! »[209]

[206] Rimbaud (2015), op. cit., p. 70
[207] Giovanni Berjola, « L'enfer chez Rimbaud » dans *« Je m'évade ! Je m'explique. » Résistances d'Une saison en enfer*, Yann Frémy [éd.], Paris, Editions classiques Garnier, 2010, pp. 139-140
[208] L'orthographe du mot est délibérément défigurée, ce que Rimbaud fait régulièrement quand il écrit à Verlaine ou Delahaye, avec lesquels il entretient une sorte de jargon propre à eux.
[209] Rimbaud (2015), op. cit., p. 108

Alors une demi-douzaine et trois font neuf. Il faut par conséquent garder en tête que Rimbaud sait, dès le mois de mai, à quoi devra ressembler son livre, au moins au niveau de la construction et que l'arrangement de l'œuvre n'est pas due à une inspiration spontanée.

Cependant, la structure du texte de Rimbaud est encore plus complexe. Si l'on qualifie la première partie de prologue et d'introduction à l'œuvre qui va suivre, et que l'on considère la dernière partie, « Adieu », comme épilogue, ce à quoi invite le texte par son contenu même, car cette partie est la seule qui se passe décidément après la fin de cette longue saison en enfer, nous retenons une structure de sept parties dans lesquelles le narrateur parcourt ses enfers. Ces sept parties dessinent une sorte de voyage parabolique : d'abord, nous voyons le narrateur sombrer de plus en plus profondément dans son enfer intérieur, la lumière disparaît, la nuit s'annonce, arrive, l'englobe, le fait délirer, jusqu'à ce que la raison revienne, d'abord sous formes de petits éclairs qui rallument son abîme, et puis, après une longue interrogation sur son propre statut et la foi qu'il faut, sous forme de clarté divine. Cette clarté vient avec l'aube, qui marque aussi la fin du récit infernal du narrateur, comme il nous indique dans la partie intitulé « Matin », donc le moment où la nuit de l'enfer a pris fin et commence à disparaître : « Pourtant, aujourd'hui, je crois avoir fini la relation de mon enfer. » (Matin, p. 78)

Ainsi, au terme de ce voyage parabolique, le narrateur pourra enfin faire ses adieux et s'enfuir de son enfer comme avant il s'était enfui du festin.

En même temps, les sept parties peuvent être interprétées comme allusion au récit de la création du monde, sauf que, chez Rimbaud, il ne s'agit pas du monde que le poète-narrateur crée, mais de ses enfers, pour, à la fin, arriver à la création d'un temps nouveau : « Oui, l'heure nouvelle est au moins très sévère. » (Adieu, p. 82). La création de cette nouvelle ère, qui est l'ère du travail et du progrès, ne sera pas sans conséquences pour le narrateur. Après les cinq mois passé en enfer, l'automne le libère et calme la bataille spirituelle qui s'était emparée de lui, âme et corps. Il se voit pourtant réduit à son statut de paysan, sa vie de poète tire à sa fin, il n'est plus le grand créateur pour qui il s'était pris :

> *J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames. J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels, Eh bien! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée!* (Adieu, pp. 80-82)

Ce passage se lit comme si le narrateur se résigne à une nouvelle modestie. Il renonce à l'acquisition des pouvoirs surnaturels, qui s'est avéré être impossible, il regrette cependant sa carrière de poète. S'il avait encore réussi à créer toutes les fêtes et les triomphes et les drames, il a échoué quand sa création a voulu dépasser les frontières de ce qui est permis à l'artiste, et a recoupé sur la création de Dieu même.

La deuxième partie de ce passage évoque justement le récit de la création dans la Bible. Si Dieu a créé le firmament, le narrateur a voulu le renouveler. Si Dieu a créé la graine et les animaux, le narrateur veut créer de nouvelles fleurs[210], et finalement, si Dieu a créé l'homme, le narrateur a voulu le renouveler, en changeant et sa chair et ses langues. On y décerne naturellement une allusion à cette langue qui « sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant »[211] dont avait parlé Rimbaud dans sa lettre du voyant, langue qui est déjà évoquée dans « Délires II » où le narrateur passe en revue ses convictions d'artistes et les textes écrits avant son séjour en enfer (et dont le sous-titre est justement « Alchimie du verbe ») : « Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction. » (Délires II, p. 48)

Maintenant, se rendant compte qu'il a échoué et qu'il ne sera pas en mesure de refaire le monde par sa poésie, il « enterre » son imagination et sa mémoire, acte d'une morbidité parfaite. L'heure ancienne, qui était l'heure du poète et de la poésie, est morte (pour le narrateur, pas forcément pour Rimbaud lui-même, même si beaucoup de commentaires veulent y voir un adieu à la production littéraire du poète même).

Le narrateur est arrivé aux limites qu'il avait cru pouvoir dépasser. Cependant, son temps et son environnement, ne le permettent pas. Son dernier acte de création devient ainsi la destruction, mais dont sort une nouvelle création tel le phénix qui s'élève des cendres : le temps nouveau, le devoir, le travail humain, la science, plus l'alchimie du verbe. Le narrateur dit adieu à sa fantaisie, elle, qui est à la fois la source de sa créativité et de ses enfers : « Moi! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre! Paysan! » (Adieu, p. 82)

[210] Il s'agit donc plutôt d'un désir esthétique que d'un désir utile, car les astres et les fleurs qu'il a voulu créer peuvent également être des astres noirs et des fleurs mauvais, comme les *Fleurs du Mal* de Baudelaire
[211] Rimbaud (2015), op. cit., p. 71

Son envol vers les cieux, la transfiguration de l'hubris antique, l'a ramené, ange déchu, au sol. Il n'est pas mort comme Icare, mais ce fait d'être rendu au sol offre toute sa polysémie par le dernier mot : « Paysan! » Il est rendu au sol, c'est-à-dire il est d'un côté tombé des cieux artistiques, mais aussi réduit à sa condition d'un être humain qui doit chercher un gagne-pain, qui risque de devoir manier la charrue plutôt que la plume, la « réalité rugueuse » pouvant encore une fois être compris comme double-allusion à la *Chute de l'homme*, notamment à Genèse 2,19 : « Vous mangerez votre pain à la sueur de votre visage, jusqu'à ce que vous retourniez en la terre d'où vous avez été tiré : car vous êtes poudre, et vous retournerez en poudre. » La première allusion étant alors l'allusion au travail que le narrateur va devoir chercher, l'autre est l'allusion à la mort du poète en lui, sa créativité, enterrée, est rendu au sol, comme est rendu l'homme quand il est mort.

Cette mort s'annonce déjà dans l'avant-dernière partie, quand le narrateur, sorti de son enfer, déclare:

> *N'eus-je pas une fois une jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse, à écrire sur des feuilles d'or, — trop de chance! Par quel crime, par quelle erreur, ai-je mérité ma faiblesse actuelle? Vous qui prétendez que des bêtes poussent des sanglots de chagrin, que des malades désespèrent, que des morts rêvent mal, tâchez de raconter ma chute et mon sommeil. Moi, je ne puis pas plus m'expliquer que le mendiant avec ses continuels* Pater *et* Ave Maria. Je ne sais plus parler! (Matin, p. 78)

La chute et le sommeil, la perte et la mort. Le narrateur prétend donc avoir perdu sa voix au point de ne plus être capable de parler. Ce constat peut encore être compris comme avertissement ironique, car, une fois la relation de l'enfer terminée, le narrateur continue pourtant à raconter la suite de son voyage jusqu'à la véritable fin de son statut de damné et de démon. Aussi, cet appel à ceux/celles qui prétendent « que des bêtes poussent des sanglots de chagrin » etc. se lit comme un défi : moi, damné, je ne peux plus écrire, mais vous, qui vous êtes encore poètes[212], écrivez mon histoire, l'histoire dont j'ai commencé à raconter la fin ici et dont ce sera à vous de raconter la suite ou de la transformer en véritable épopée. Par cette chute, le narrateur se compare encore une fois à Satan, sauf qu'il ne tombe pas des cieux religieuses, ce n'est pas l'approbation de Dieu qu'il a perdu, mais des cieux poétiques. Ainsi, les feuilles d'or de sa jeunesse se sont transformées en ces « quelques hideux feuillet de mon carnet de damné » (« Jadis… », p. 6). Le narrateur se compare

[212] Les trois sujets évoqués sont des sujets que l'on trouve chez les poètes maudits, pensons par exemple au poème *Anywhere out of the world* de Baudelaire : « Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu'il guérirait à côté de la fenêtre. » (https://fr.wikisource.org/wiki/Anywhere_out_of_the_world)

également encore une fois à un représentant de la plus basse partie de l'échelle sociale : le mendiant. Sa chute s'accompagne donc aussi de la perte de son statut social. Sa voix et sa position de poète n'existe plus pour lui. Maintenant, il préfère se taire, la voix dominante, donc l'expression des discours dominants ainsi que des interdits foucaldien, une voix qui essaye de se garder de dire ce qui est interdit, risque de remporter la victoire en lui et sur sa voix individuelle. Les « Pater *et* Ave Maria continuels » font référence à la rigueur de la parole religieuse, emprisonnée dans la forme des prières en latin, ce catéchisme alors qui transfigure la rigueur de la vie de ceux et celles qui travaillent en suivant les règles qu'on leur impose plutôt que de chercher à changer ou à se révolter contre le système. Sa faiblesse actuelle ne lui permet plus de continuer sa carrière de poète en opposition à la société, car la damnation est devenu trop pesante, et lui, ayant repris le goût de la vie dans la partie « Éclair », décide d'y retourner, de laisser derrière lui le royaume des morts : « Non! non! à présent je me révolte contre la mort! Le travail paraît trop léger à mon orgueil: ma trahison au monde serait un supplice trop court. Au dernier moment, j'attaquerais à droite, à gauche... » (Éclair, p. 76) Même s'il évoque ici encore une fois le péché par la trahison qui, selon la conviction moyenâgeuses fait partie des pires péchés que le croyant / la croyante puisse commettre, le supplice ne semble pas lui suffire. Cependant, comme nous l'avons dit, il continue son récit encore un peu, il sait pourtant parler. La voix dominante ne lui sert que de déguise par lequel il pourra enfin échapper à son enfer.

La fin de la carrière de poète du narrateur survient pendant le printemps et l'été, donc normalement des saisons où la vie nouvelle pousse et mûrit. Mais l'heure nouvelle pour le narrateur n'arrive qu'à la fin de la saison estivale, quand le feu et la chaleur de juillet et d'août ont passé, qui, pour le narrateur sont des forces destructrices ou bien infernales : « Général (= le soleil, PS), s'il reste un vieux canon sur tes remparts en ruines, bombarde-nous avec des blocs de terre sèche. » (Délires II, p. 56)

Nous constatons donc qu'un des fondements du séjour en enfer du narrateur est la réécriture de l'histoire biblique de la perte du paradis aussi bien que de la chute de Lucifer, mais transmise à la vie d'un poète à qui la société et ses valeurs dominantes ont coupé la voix par le fait de le marginaliser et de le pousser à la mort, s'il ne se plie pas sous le joug des valeurs dominantes. La justice ne peut être attaquée ou bien celui ou celle qui l'essaye tout seul va devoir porter toute la condamnation que ce système puisse dresser contre lui / elle.

L'histoire du narrateur d'*Une Saison en enfer* est ainsi l'histoire de l'individu qui critique le système, s'oppose même à lui – un système auquel il prétend ne pas appartenir, mais les règles duquel lui sont imposées et qui, à défaut de tuer l'individu, tuent au moins la voix critique ou bien la voix qui est immorale en lui. La critique du narrateur devra ainsi chercher une nouvelle forme ou bien patienter, ce qui semble bel et bien être le projet qu'il annonce à la fin du livre.

4.3.3 La race inférieure

Dès la deuxième partie le narrateur nous donne à comprendre que ses défauts moraux, à savoir le comportement immoral et la fascination pour les contreventions à la loi humaine et divine, ne seraient pas de sa faute, mais dus à son statut biologique. Rimbaud parodie donc les théories raciales en vogue dans la deuxième moitié du XIXe siècle. Ces théories introduisent une nouvelle forme de séparation entre les citoyen(ne)s, comme l'était avant la séparation entre nobles et roturiers / roturières, sauf que cette fois-ci, cette séparation est inscrite dans l'identité du corps des êtres humains mêmes. Rimbaud juxtapose par conséquent dans cette partie, qui porte justement le titre « Mauvais sang », les systèmes de séparations qui existent dans la société française, en mêlant des systèmes de séparation féodaux aux systèmes de séparations modernes. Il imite alors le modèle d'Arthur de Gobineau qui, dans son *Essai sur l'inégalité des races humaines*, s'est efforcé de reconduire entre autres aussi la distinction entre nobles et roturier / roturières à des raisons biologiques[213], pour le parodier. Rimbaud laisse donc son narrateur se ranger du côté de ceux et celles qui, dans la théorie de Gobineau, sont considérés comme inférieur(e)s (il devient paysan, roturier puis un noir), tout en élargissant le sens du mot inférieur. Le narrateur se réclame par conséquent dans un premier temps d'une généalogie gauloise qui, au moins depuis la Révolution, est considéré comme la généalogie républicaine des Français(es), afin de se distinguer des aristocrates qui se prévalent d'une origine franque, donc du menu peuple aux yeux de Gobineau. Qui plus est, le narrateur se sert de ce système de séparation raciale comme excuse pour expliquer pourquoi sa damnation est injuste et lui par conséquent innocent. Ce n'est pas de sa faute s'il ment, est infidèle et paresseux, étant donné qu'il s'agit là de son héritage génétique et de son identité du corps[214].

Ainsi, il nous indique : « J'ai de mes ancêtres gaulois l'œil bleu blanc, la cervelle étroite, et la maladresse dans la lutte. Je trouve mon habillement aussi barbare que le leur. Mais je ne beurre pas ma chevelure. » (Mauvais sang, p. 8)

La cervelle étroite est la cause principale de son abrutissement, et la raison pour laquelle il n'est pas capable de comprendre les règles de la société, comme il nous indiquera plus tard. Sa maladresse dans la lutte est la raison pour laquelle il n'est pas une bonne idée de l'appeler sous les drapeaux. Le narrateur joue encore une fois sur le double-sens de cette maladresse.

[213] Arthur de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines (1853-1855)*, Livres 1 à 4, Présentation de Hubert Juin, Paris, Éditions Pierre Belfond,1967a, p. 67
[214] Davies, op. cit., p. 15

D'une part, les Gaulois avaient été vaincus par les Romains lors de la conquête de la Gaule par Jules César, d'autre part ceci évoque également la défaite récente de la France contre l'Empire Allemand en 1870/71. Le narrateur parodie ainsi la légende de Vercingétorix, très répandue en France après la défaite de 1870/71, car elle était censée apprendre aux Français(es) qu'une défaite militaire ne reviendrait pas à une perte de sa dignité et devenait ainsi importante pour l'identité du pays[215]. La maladresse des Gaulois est donc la maladresse du simple soldat français. Rimbaud introduit par conséquent le sujet du service militaire qui sera la grande hantise de sa vie et l'occupera encore pendant les mois précédents sa mort en 1891[216].

L'incipit de cette partie est alors aussi une parodie de la phrase « Nos ancêtres les Gaulois », phrase qui est d'abord le symbole de l'enseignement d'une généalogie républicaine du peuple français, avant de devenir le symbole des prouesses militaires d'un peuple que l'on ne peut jamais vaincre entièrement[217].

Rimbaud reprend ici également *L'Histoire de France* de Jules Michelet, qui se base également sur les théories raciales, et dont on sait qu'elle a servi d'inspiration directe à Rimbaud[218]. Michelet, fidèle à l'esprit de son temps, veut expliquer le stade d'évolution d'un peuple par la caractéristique de la race à laquelle celui-ci appartiendrait ou de laquelle il proviendrait. Ainsi, pour Michelet, les Gaulois sont « la plus sympathique et la plus perfectible des races humaines[219] », car, d'après Strabon, même si les Gaulois ne faisaient pas preuve d'une grande malignité, ils étaient « susceptibles de culture et d'instruction littéraire[220] ». Les Gaulois, décrits comme race forte, auraient également fait preuve d'un sens communautaire élevé et n'auraient pas hésité de se rallier aux opprimé(e)s pour combattre l'inégalité.

Le narrateur par contre indique que les Gaulois seraient certes capables de reproduire ce qu'ils ont appris, mais, atteinte par une faiblesse morale ainsi que d'une bêtise profonde, traits desquels il serait l'héritier, ne comprendraient ni le système de valeurs chrétiennes, ni

---

[215] Janice Gross, « Revisiting "nos ancêtres les Gaulois:" Scripting and Postscripting Francophone Identity » dans *The French Review*, Vol. 78, N°. 5, Avril, 2005, p. 949
[216] voir par exemple Rimbaud (2015), op. cit., p. 341
[217] cf. Janice Gross, op. cit., p. 948
[218] Brunel (1987), op. cit., p. 206
[219] Jules Michelet, *Histoire de France, Tome Premier*, Paris, Lacroix et Editeurs, 1880, consulté en version numérique sur :
https://fr.wikisource.org/wiki/Histoire_de_France_(Jules_Michelet)/%C3%A9dition_1880/Tome_1/Texte_entier
[220] ibid.

les valeurs patriotiques. Ainsi, le narrateur comme descendant de ces Gaulois immoraux, faibles et sans aptitudes martiales, n'est pas en mesure de respecter les règles d'une société fondée sur ces valeurs. A sa voix se mêle alors une deuxième voix, qui doit être considérée comme la voix des grands discours patriotique conservateur-monarchiste et religieux, la voix donc qui représente son enseignement et par ceci une microstructure du pouvoir par lequel il a pris connaissance des valeurs dominantes. Cette voix lui permet de reproduire ce qu'il a appris, mais elle se voit souvent remplacer, par des instants, par sa voix intérieure ou bien individuelle qui ne peut pas s'empêcher de défigurer cet enseignement et d'y ajouter ses pensées païennes, comme il dit. Davies souligne le caractère récitatif de ce premier passage, qui rappellerait un enfant reproduisant ce qu'il a lu dans un livre d'histoire ou bien appris à l'école[221].

Ainsi, quand le narrateur explique : « Les Gaulois étaient les écorcheurs de bêtes, les brûleurs d'herbes les plus ineptes de leur temps. D'eux, j'ai: l'idolâtrie et l'amour du sacrilège ; — oh! tous les vices, colère, luxure, — magnifique, la luxure; — surtout mensonge et paresse. » (Mauvais sang, p. 8) Davies fait remarquer que, malgré le caractère d'une confession de ce propos, le narrateur ne peut pas se passer de vanter la vie des débauches, de être même fier des péchés qu'il a commis[222]. Cette excuse biologique se révèle donc rapidement comme excuse qui devrait l'exonérer de toutes les conséquences ou de toutes les punitions qui lui pourraient être intentées par les représentants de ce système auquel il n'appartient que par un malentendu de l'histoire, car il n'est pas, au moins pas plus que l'enfant qui ignore les notions du bien et du mal, à tenir responsable de ses transgressions.

Nous constatons donc ici un exemple de ce redoublement de la voix narrative. D'un côté il y a la voix dominante qui lui fait dire ce qu'il est censé dire, à savoir énumérer toutes les péchés capitaux qu'il commet, et puis il y a sa voix individuelle qui intercale ce qu'il pense vraiment : « magnifique, la luxure ». Il y a donc une confusion entre le discours du catéchisme et le discours blasphématoire ou bien bohémien. Le narrateur renvoie donc au péché lié aux désirs du corps comme meilleurs des péchés, et insère le mensonge et la paresse dans une incertitude remarquable, car nous devons nous poser la question de savoir à quoi se refaire ce « surtout ». Aux péchés qu'il commet surtout ? Ou bien aux péchés qu'il ne peut pas s'empêcher d'aimer ? La solution graphique suggère la première solution à

[221] Davies, op. cit., p. 14
[222] ibid., p. 16

cause des tirets et le semi-colon inséré, mais la suite des mots introduit le doute par rapport à la manière de laquelle il faut comprendre ce qu'il vient de dire.

Cette technique du redoublement de la voix marquera l'entité de la deuxième partie. Cependant, la voix dominante n'apparaît par la suite que par des éclats, comme si le narrateur se rappelait des bribes d'une éducation passée qu'il essaie d'étaler maintenant pour démontrer aussi bien sa docilité, que son incompréhension et son innocence qui en découle. Il joue donc même dans la forme de son récit sur son abrutissement prétendu. Cependant, il y a un moment précis où il s'approche des prophètes bibliques en déclamant : « C'est la vision des nombres. Nous allons à l'*Esprit*. C'est très certain, c'est oracle, ce que je dis. Je comprends, et ne sachant m'expliquer sans paroles païennes, je voudrais me taire. » (Mauvais sang, p. 12) D'un côté, nous remarquons ici encore une fois un retour de cette voix dominante, qui le retient de dire ce qu'il veut dire, étant donné que ce qu'il veut dire relève peut-être d'un discours interdit par le système de valeurs dominantes, car son explication serait une explication païenne. En même temps, l'excuse des paroles païennes lui permet de ne pas avoir à expliciter sa vision, à la laisser tellement floue qu'elle ne peut être comprise par personne, ce qui préfigure déjà les hallucinations de la « Nuit de l'enfer », qu'il gardera entièrement pour lui afin de susciter la jalousie de ceux au rang desquels il s'était compté peu avant : « Les hallucinations sont innombrables. C'est bien ce que j'ai toujours eu: plus de foi en l'histoire, l'oubli des principes. Je m'en tairai: poètes et visionnaires seraient jaloux. Je suis mille fois le plus riche, soyons avare comme la mer. » (Nuit de l'enfer, p. 28)

Son innocence prétendue atteint son comble quand le narrateur, évoquant encore une fois le service militaire, se compare avec l'enfant à qui tout est pardonné au moment de sa mort et qui est même enlevé aux cieux pour lui épargner cette vie dure d'ici-bas :

> *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!* (Mauvais sang, p. 20)

Nous voyons donc encore une fois l'irruption de la voix dominante qui lui fait avouer que débauche et vice ne seraient rien de désirables, il revient donc sur son « magnifique la luxure ! » sauf que maintenant, c'est la voix dominante qui se superpose à la voix

individuelle. Cependant, le narrateur se donne l'absolution de ses péchés à lui-même, car il n'a fait ce qu'il a fait par sa nature païenne, donc sans vouloir faire le mal, par conséquent il n'a pas fait le mal. Il est l'enfant qui meurt dans toute son innocence, tel le jeune homme envoyé à une guerre qui n'est pas la sienne, où il doit mourir pour cette patrie incomprise : « Le sort du fils de famille, cercueil prématuré couvert de limpides larmes. »

La fin de ce passage semble être inspirée par un passage du *Cahier vert* où Guérin a noté le 4 août 1832 : « J'ai vu souvent, à Paris, des enfants s'en aller en terre dans de tout petits cercueils, et traverser ainsi la grande foule. Oh ! que n'ai-je traversé le monde comme eux, enseveli dans l'innocence de mon cercueil et dans l'oubli d'une vie d'un jour ! »[223]

Les fils de familles sont pour Rimbaud les fils issus des familles socialement défavorisées, comme le narrateur indique plus haut dans le texte : « Pas une famille d'Europe que je ne connaisse. — J'entends des familles comme la mienne, qui tiennent tout de la déclaration des Droits de l'Homme. — J'ai connu chaque fils de famille! » (Mauvais sang, p. 8)

Cette famille qui tient « tout de la déclaration des Droits de l'Homme », est une famille qui profite de l'ère nouvelle introduite par la Révolution[224] mais également des mesures que veulent prendre par exemple les saint-simonien(ne)s pour qui le premier article de la déclaration des Droits de l'Homme est la base de leur doctrine du *Nouveau christianisme*.

Le narrateur se reconnait donc comme membre d'une classe défavorisée. « Sa race » sont ainsi les prolétaires français(es), les paysan(ne)s, tous ceux et celles qui, sous l'Ancien Régime, avaient fait partie du tiers-état. Sa critique des théories raciales prend donc toute sa vigueur dans le fait que le narrateur assimile la race gauloise, normalement considérée comme race forte, à cette race inférieure, selon la conception de Gobineau, des roturiers / roturières, des perdants, des vauriens, des brutes. Rimbaud inverse donc aussi le motif d'un raisonnement pseudoscientifique auquel il semble s'opposer.

Le narrateur, sous l'influence de ce qu'il appellera plus tard sa « sale éducation d'enfance » (L'Éclair, p 74) croit donc devoir s'assujettir à ce système inégalitaire et conservateur, afin de pouvoir retrouver le salut. Au moins il le feint, en revendiquant son infériorité, terme qui correspond tout à fait au langage employé par Gobineau[225]. N'oublions pas que Gobineau

[223] Maurice de Guérin, *Tome I, Poèmes – Poésies – Le Cahier vert*, Texte établi et présenté par Bernard d'Harcourt, Paris, Sociétés les belles lettres, 1947, p. 144
[224] Brunel (1987), op. cit., p. 205
[225] Arthur de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines (1853-1855)*, Livres 5 et 6, Présentation de Hubert Juin, Paris, Éditions Pierre Belfond,1967b, p. 250

avait également rédigé son *Essai* pour rappeler la supériorité prétendue des nobles à l'égard des roturiers / roturières, privilège qui était remise en question et attaqué par les Droits de l'homme ainsi que par les doctrines des socialistes utopiques. Gobineau s'oppose par conséquent directement à l'idée de l'égalité des hommes, en niant le précepte qui dit que tous les hommes sont frères[226].

Dans la conclusion de son *Essai*, Gobineau regrette justement l'abaissement de son espèce :

> *[J]e ne sais si l'on n'est pas en droit d'appeler la fin du monde cette époque moins lointaine qui verra déjà l'abaissement complet de notre espèce. Je n'affirmerai pas non plus qu'il fût bien facile de s'intéresser avec un reste d'amour aux destinées de quelques poignées d'êtres dépouillés de force, de beauté, d'intelligence, si l'on ne se rappelait qu'il leur restera du moins la foi religieuse, dernier lien, unique souvenir, héritage précieux des jours meilleurs.*[227]

Il n'est pas difficile de reconnaitre un écho ironique à ces propos dans le constat suivant du narrateur de Rimbaud : « La race inférieure a tout couvert — le peuple, comme on dit, la raison; la nation et la science. » (Mauvais sang, p. 12) Il reprend donc ici le reproche que font les monarchistes et les aristocrates aux républicains de rabaisser et de détruire leur pays.

Si pour Gobineau la foi religieuse représente le dernier lien de l'héritage d'une race supérieure, pour le narrateur de Rimbaud elle est le malheur de la race inférieur.

Cette nouvelle ère, l'ère du peuple, est donc une ère dépravée, le narrateur étant innocent de sa propre impiété non seulement par son statut biologique, mais aussi par son statut social, lié à ce statut biologique, et parce qu'il est un enfant de son temps. Ce lien à l'héritage d'une race supérieure, héritage qu'il aurait dû défendre comme membre de la race inférieure, le narrateur s'en souvient seulement comme on se souvient d'un souvenir d'autrui et de ce que quelqu'un d'autre nous a montré :

> *Je me rappelle l'histoire de la France fille aînée de l'Église. J'aurais fait, manant, le voyage de terre sainte, j'ai dans la tête des routes dans les plaines souabes, des vues de Byzance, des remparts de Solyme; le culte de Marie, l'attendrissement sur le crucifié s'éveillent en moi parmi les mille féeries profanes. — Je suis assis, lépreux, sur les pots cassés et les orties, au pied d'un mur rongé par le soleil. — Plus tard, reître, j'aurais bivaqué sous les nuits d'Allemagne.* (Mauvais sang, p. 10)

Ici encore, il faut faire attention au mode employé – le conditionnel passé. Ceci revient à un « d'après ce qu'on me dit », le narrateur mélange fantaisie et enseignement, l'imagination allant même jusqu'à l'hallucination. Mais à chaque fois, il reprend sa position de faible, il

[226] Gobineau (1967a), op. cit., p. 68
[227] Gobineau (1967b), op. cit., p. 338

est le *manant*, le *lépreux*, pour enfin devenir le *reître*, quand le conditionnel vient remplacer encore une fois le passé composé et le présent employé lors des petits épisodes imaginés (ou bien hallucinés). C'est donc la croisade rêvée, mais le narrateur n'y part pas de son propre gré, mais parce qu'il y est envoyé. Ce voyage est marqué par un jeu sur une sémantique, un champ lexical qui évoque l'immobilité grandissante du narrateur. Ainsi, Brunel remarque que Rimbaud joue sur le sens étymologique de *manant*, il s'agit donc de celui qui reste[228] (manant étant dérivé du mot latin *manere* qui veut justement dire « rester »). Ensuite, le narrateur, même s'il a découvert le culte de Marie et une sorte d'amour tendre pour le Christ, est assis, et son état de lépreux n'invite pas non plus à s'imaginer un grand vagabond. Sa participation à la croisade aurait, par conséquent, eu des conséquences fatidiques, car, même s'il n'est pas mort au combat, la Terre Sainte ne lui offre que la maladie mortelle, sans Christ pour le guérir. Transformé par la suite en *reître*, un « Cavalier allemand mercenaire au service de la France aux XVe et XVIe[229] » d'après la définition du *Trésor de la langue française informatisé*, il n'aurait fait que bivaqué, le mouvement s'étant entièrement arrêté, l'assis devient l'allongé. En même temps le passage de « Solyme » aux « nuits d'Allemagne » emmènent le lecteur / la lectrice des guerres de religions du Moyen Age retour à la guerre perdue par l'Empire. Le narrateur juxtapose donc encore une fois des motifs d'un passé récent à des éléments qui semblent être tirés de l'Histoire du Moyen Age en France, comme la désignation de la France comme « fille aînée de l'Eglise », terme qui exprime qu'au Moyen Age, les rois français avaient défendu les intérêts de l'Eglise[230]. L'ironie du narrateur se traduit donc juste dans l'appropriation de la mémoire collective par le narrateur. Il commence à mélanger son identité synchronique avec l'identité sociale diachronique de la classe à laquelle il prétend appartenir. Il continue en affirmant : « Je ne me souviens pas plus loin que cette terre-ci et le christianisme. Je n'en finirais pas de me revoir dans ce passé. » (Mauvais sang, p. 10) Il joue sur cette unité de l'Eglise et de l'Etat que Napoléon III s'était efforcé de rétablir lors du Seconde Empire en se présentant comme soldat envoyé d'abord à une guerre religieuse, puis à une guerre entre des nations. Il est d'abord le manant, envoyé pour défendre les intérêts de l'Eglise, puis il est le reître, venu pour défendre les intérêts du Royaume, sauf que son service n'est pas très utile, en considérant son immobilité et sa maladie.

[228] Brunel (1987), op. cit., p. 206
[229] http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3576346185;
[230] Schmale, op. cit., p. 311

Cette deuxième indication de souvenir n'est donc autre chose que la reformulation du « Je me rappelle l'histoire de la France fille aînée de l'Église », sauf que cette fois, les propos de la voix dominante sont reformulés par la voix individuelle, ce qui est indiqué par la négation et le regret qui s'y mêle. Il a donc perdu ses souvenirs païens, s'y sont superposés les souvenirs qu'il a dû accumuler lors de son instruction des valeurs dominantes. Des souvenirs qui pèsent sur sa mémoire comme elles pèsent sur son âme.

La critique du narrateur au système dominant est subtile, mais présente dans l'intégralité de la partie « Mauvais sang ». Mais la critique qu'il nous présente est la plupart du temps une critique de sa propre personne (la voix dominante qui est vociférée par le narrateur), mais, tout comme le mélange entre la mémoire collective et la mémoire individuelle, la critique d'un peuple entier avant de devenir une critique dirigée contre ceux et celles qui profitent du système d'exclusion ou bien de séparation en vigueur.

Ainsi, il critique aussi les privilèges de la noblesse en critiquant ses propres caractéristiques blasphématoire, car ce qui, chez lui, est de la paresse, et par conséquent un péché capital, chez les aristocrates est de la liberté, cette oisiveté des races fortes. Ceci s'exprime par une rêverie du narrateur qui veut fuir le pays pour pouvoir changer de vie et de statu dans des pays lointains et inconnus :

> *Je reviendrai, avec des membres de fer, la peau sombre, l'œil furieux: sur mon masque, on me jugera d'une race forte. J'aurai de l'or: je serai oisif et brutal. Les femmes soignent ces féroces infirmes retour des pays chauds. Je serai mêlé aux affaires politiques. Sauvé.* (Mauvais sang, p. 14)

Le voyage relaté ici est un des voyages qui n'auront pas lieu, comme la plupart des voyages que le narrateur veut entreprendre. Les voyages qui lui réussissent ne sont que les voyages imposés. Cependant, la plupart d'entre eux, comme nous venons de le voir pour la croisade rêvée, relèvent du domaine de l'imagination (onirique, hallucinatoire ou bien d'une inspiration fausse). Ce qui est intéressant à retenir ici, est le fait que, pour le narrateur, afin de pouvoir participer à la vie politique, il faille faire partie d'une race forte, critique subtile qui indique que le pouvoir réside encore du côté des monarchistes et des nobles au moment où le narrateur est tiraillé entre son passé païen et sa recherche du festin perdu.

Retenons aussi que le narrateur ne voyage pas seulement dans l'espace, il voyage également dans le temps, comme il l'avait déjà fait lors de la croisade rêvée. Il reconnait par exemple aussi le progrès, par le biais de la science, comme nouvelle forme de noblesse : « La science, la nouvelle noblesse! » (Mauvais sang, p. 12). Une forme de salvation se présente à lui, si

jamais il parviendrait à pouvoir devenir un membre de ce monde scientifique, seul moyen par lequel il pourrait enfin devenir un de ces nobles, donc de ceux et celles qui représente les classes dominantes de la société. Cependant, même si l'Esprit est proche, le sang païen, donc le mauvais sang, empêche le narrateur d'entrer dans ce monde scientifique : « Le sang païen revient ! L'Esprit est proche, pourquoi Christ ne m'aide-t-il pas, en donnant à mon âme noblesse et liberté. Hélas! l'Évangile a passé! l'Évangile! l'Évangile. » (Mauvais sang, p. 12) Ici a lieu une confusion entre l'Esprit comme Saint-Esprit, donc la dimension religieuse du terme, et l'Esprit des Lumières. Le narrateur veut devenir un des nobles de la science, mais demande l'aide du Christ pour y arriver.

Cet épisode est naturellement un persiflage de l'épisode de la Pentecôte dans la Bible :

> *En même temps ils virent paraître comme des langues de feu, qui se partagèrent et s'arrêtèrent sur chacun d'eux. Aussitôt ils furent tous remplis du Saint-Esprit, et ils commencèrent à parler diverses langues, selon que le Saint-Esprit leur mettait les paroles en la bouche.* (Actes des Apôtres, 2, 3-4)

Dieu ne lui accorde pas cet esprit, bien au contraire, c'est le sang païen qui revient, sa conversion au progrès est manquée, il ne peut pas faire partie de cette « nouvelle noblesse », l'Evangile, la bonne nouvelle, est passée sans qu'il en soit touché. La Pentecôte se passe pour le narrateur sans révélation divine, ni scientifique. Il reste ce qu'il était avant. Ce passage est également aussi un des rares passages que l'on peut rapprocher d'un moment temporel réel, grâce à l'allusion à la fête de la Pentecôte.

Tout comme le narrateur réinterprète son enseignement historique en le mélangeant avec sa propre identité et son histoire individuelle, il réinterprète aussi l'enseignement religieux.

Ainsi, dans un élan d'apitoiement sur lui-même, il reprend l'incipit du psaume 130[231] pour en faire sa propre version : « *De profundis, domine*, suis-je bête ! » (Mauvais sang, p. 16)

Se déclenche ici un jeu sur les signifiants qui est typique pour le Rimbaud d'*Une Saison en enfer*. Ce jeu, que Foucault appelle le jeu des signes ou bien les *machines* dans son *Raymond Roussel*[232] et qui est semblable à la théorie de la *différance* de Jacques Derrida, une technique qui agit dans la profondeur de ce qui peut être expliqué par les mots mêmes et qui joue justement sur le vide créé par eux, ce vide qu'ils ne peuvent jamais entièrement remplir. Ce vide est donc représenté par la polysémie et un glissement qui se produit entre le

[231] Psaume 129 selon la numérotation de Sacy qui suit la numérotation ne plus en usage aujourd'hui de la vulgate
[232] Sarasin, op. cit. pp. 43-44 et p. 63

signifiant et le signifié, ou bien au niveau du signifié qui change de place dans les rapports qu'il entretient avec son signifiant. Il se crée alors par ce mécanisme un jeu de polysémie qui cherche non pas à remédier à des défauts linguistiques, mais à les rendre percevables[233]. Le *De profundis* de Rimbaud reprend ainsi le statut de membre d'une race inférieure du narrateur, celui-ci ne crie pas du gouffre de sa désolation, mais de l'enfer social auquel il est condamné par ce système inégalitaire, donc d'un gouffre métaphorique, aussi bien qu'il reproduit l'idée même de sa damnation, de ceux et celles qui sont tombé(e)s, déchu(e)s aux yeux de Dieu, idée qui sera encore reprise plus tard quand le narrateur évoque la rigueur de la théologie : « La théologie est sérieuse, l'enfer est certainement *en bas* — et le ciel en haut. » (Nuit de l'enfer, p. 28). Par ce jeu sur les signifiants, le narrateur nous montre que l'enfer est le lieu qu'occupe surtout les membres des classes socialement et économiquement défavorisé(e)s dans la théorie du catéchisme catholique, c'est-à-dire les membres des classes dominées.

De plus, il ne s'adresse à Dieu que dans le seul but de lui faire part de son abrutissement ou bien, comme l'indique l'inversion de « suis-je », pour lui demander si cela est vraiment le cas[234]. Ceci aussi fait référence au fait que la plupart des membres des classes dominées soient mal instruit(e)s. Le narrateur, qui pourtant a connu une certaine éducation, comme il n'arrête pas de nous montrer, ne se lasse pas d'évoquer sa bêtise pour rappeler aux lecteurs / lectrices qu'il n'est pas le coupable pour qui il pourrait passer à cause de sa damnation, il est simplement un ignorant. Si cette excuse risque de s'affaiblir au fur et à mesure, étant donné que le narrateur aime à citer des passages de l'histoire française ou même de la bible, rappelons que ces citations sont toujours inversées ou détournées et que son excuse principale reste son infériorité biologique, qui lui permet peut-être de reproduire ce qu'il a appris, mais l'empêche de comprendre vraiment ce qu'il dit.

Un autre élément du psaume 130 est repris un peu avant le passage que nous venons de citer, à savoir au moment où son sang païen revient, quand le mot *inférieur* peut enfin déployer toute l'envergure du sens que Rimbaud y attache. Si dans le psaume on lit : « Mon âme met son attente dans la parole du Seigneur, mon âme a espéré au Seigneur », le narrateur en fait : « J'attends Dieu avec gourmandise. Je suis de race inférieure de toute éternité. » (Mauvais sang, p. 12)

[233] Heinz Kimmerle, *Jacques Derrida zur Einführung*, Hambourg, Junius Verlag, 2000, pp. 78-79
[234] Dans le brouillon de ce passage, il s'agit bien d'une question, mais sans inversion pourtant : « De profundis, Domine ! je suis bête ? » (Arthur Rimbaud(2010), op. cit.,p. 241)

Cette parodie est tellement subtile que les commentaires que nous avons consultés ne l'indiquent pas. Cependant, elle nous semble d'une importance primordiale, car ici se résume en une seule phrase la nature du narrateur : même l'attente du salut, son adhérence au but sublime de la foi, devient par lui, par son statut de païen, blasphématoire, son attente étant teintée par un péché capital : la gourmandise. Il ne peut attendre Dieu sans y prendre un plaisir tout à fait charnel..

Ainsi, Rimbaud joue encore une fois sur le sens étymologique du propos du narrateur, notamment sur le lien étymologique qui existe entre les mots *profundis*, *enfer* et *inférieur*. Enfer est dérivé de *infernum* et inférieur de *inferior*, donc les mots latins pour désigner « ce qui est en bas » ou bien « ce qui est plus bas que l'autre » (ou bien dont la valeur est moins grande) [235]. S'y ajoute *profundis* qui n'a pas la même racine étymologique, mais se laisse insérer dans le même champ lexical : d'en bas. Le mot *inférieur*, pour Rimbaud, n'indique donc pas seulement une position selon les théories raciales, mais aussi le fait que cette race soit vouée à l'enfer ou même issue de l'enfer.

Sa race est en bas et de l'échelle sociale (il est paysan, manant ou bien esclave, donc le prolétaire dépourvu au suprême degré, ainsi qu'il se transforme ensuite en noir[236], c'est-à-dire en un membre de ce que, pour Gobineau, est la race la plus inférieure[237] des trois races originales qui sont la race blanche, la race jaune et la race noire) et de l'échelle religieuse, puisque tou(te)s ses congénères sont des pécheurs / pécheresses de par leur nature, une race vouée à la géhenne de toute éternité.

Le narrateur reprend encore une fois son argument de l'innocence quand il raconte un épisode qui fait des représentants du système dominant les méchants et de lui, l'innocent par son ignorance, le martyre ou bien le saint – une parodie cinglante, coudoyant le blasphème, car le pécheur, le païen devient par son manque de compréhension pour le catéchisme catholique l'idéal des fervents de la foi chrétienne, ce croyant donc qui, même quand il est condamné à mort, ne renonce pas sa foi et pardonne à ses juges et à ses bourreaux. Mais la foi du narrateur n'est pas la foi chrétienne, mais sa conviction d'être incapable de comprendre ce système de valeurs chrétiennes, sa conviction de faire partie d'une race inférieure, de cette race vouée à l'enfer. Qui plus est, le narrateur mélange ici

[235] voir http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?13;s=1504113420;r=1;nat=;sol=2;
[236] Rimbaud n'utilise pas le mot noir, mais nous avons décidé d'utiliser ce mot, car nous rejetons l'emploi de l'autre terme, de nos jours.
[237] Gobineau (1967a), op. cit., p. 205

encore une fois le discours religieux et l'histoire du pays en invoquant un des personnages principal de l'histoire de la France, qui, en plus, est devenu une martyre : Jeanne d'Arc. Le narrateur se compare justement avec elle :

> *Je me voyais devant une foule exaspérée, en face du peloton d'exécution, pleurant du malheur qu'ils n'aient pu comprendre, et pardonnant! — Comme Jeanne d'Arc! — "Prêtres, professeurs, maîtres, vous vous trompez en me livrant à la justice. Je n'ai jamais été de ce peuple-ci ; je n'ai jamais été chrétien; je suis de la race qui chantait dans le supplice; je ne comprends pas les lois; je n'ai pas le sens moral, je suis une brute: vous vous trompez..."* (Mauvais sang, p. 18)

Donc comme Jeanne d'Arc, il les excuse de lui faire du tort. Mais qui sont ceux qui le livrent à la justice ? « Prêtres, professeurs, maîtres, » donc des représentants du clergé, de l'enseignement séculaire et du travail ancien/féodal ou bien de la noblesse (les maîtres sont ceux qui commandent sur un autre ou bien celui dont dépend le domestique, le paysan ou le simple travailleur), et aussi les mêmes qui avaient livré Jeanne d'Arc au bûcher.

La race qui chante dans le supplice peut encore être comprise comme allusion à son statut de poète maudit. Même quand on lui avait fait du tort, mais sans le danger de mort et sans son essai de retourner au festin perdu, il avait chanté, sa voix avait été forte avant que tombe sur lui cette faiblesse, cette lâcheté qui fait qu'il cherche à retourner à ce fameux festin quitte à avoir à supporter la damnation d'un système de foi qu'il a rejeté, qui n'est pas le sien, et qui manque de l'écraser. La foule exaspérée peut être comprise comme transfiguration de l'opinion publique qui ne tolère pas ce poète immoral en transgression constante du sens éthique rien que par son apparence, son allure et surtout par son art.

En même temps, la forme d'exécution, qui est évoquée ici, est un anachronisme et souligne encore une fois la projection de l'histoire individuelle du narrateur à l'histoire du pays entier. Il se voit au Moyen Age, en train d'être exécuté publiquement pour satisfaire à la volonté du peuple, qui se met en rage devant cette pauvre âme d'une innocence douteuse. Cependant, cette fantaisie permet au narrateur de se présenter au lecteur / à la lectrice encore une fois comme l'individu innocent par excellence, et de le placer au centre de l'intérêt général, à l'intérieur du texte aussi bien qu'à l'extérieur. Le lecteur / la lectrice le voit donc transformé en martyre, mais en mauvais martyre, car, tout en pardonnant ses bourreaux, il les implore de l'épargner. En même temps, il se trouve face à cette foule, dont il forme également le centre d'intérêt, tout comme il est aussi le centre d'intérêt du peloton d'exécution. Cependant, ce dernier élément est justement celui qui brise l'anachronisme, car les pelotons d'exécution n'existaient pas encore au Moyen Age. Cette évocation fait

donc revenir la fantaisie du narrateur au temps actuel de Rimbaud. Elle évoque la Semaine sanglante de 1871, pendant laquelle de nombreux / nombreuses communard(e)s avait été exécuté(e)s par les pelotons d'exécutions des troupes versaillaises. Ainsi, nous voyons encore une fois la tension qui est créée par la confusion du damné avec le condamné : damné par la religion, mais condamné par ses concitoyen(ne)s, le poète est repoussé par la société et devient le criminel qui mérite la mort. Il n'est pourtant pas brûlé sur le bûcher, comme l'ont été les hérétiques, et aussi Jeanne d'Arc. Non, lui est en train d'être exécuté par le militaire. La confusion entre l'Eglise et l'Etat est la continuation de la parodie de l'union entre l'Eglise et l'Etat recherchée par le Second Empire. Cette union fait ainsi aussi que, si l'individu est (con)damné par l'un, il est (con)damné par l'autre aussi.

Cette fantaisie se place au rang des souvenirs évoqués par le damné, comme l'indique l'usage de l'imparfait. L'épisode commence par l'indication qu'il s'agit des fantaisies de son enfance, mais qui peut aussi être regardé comme technique d'amortissement des propos qui vont suivre, car le narrateur, jouant toujours sur son innocence, insinue que ces idées impies seraient les idées de l'enfant qui n'a pas encore le sens moral : « Encore tout enfant, j'admirais le forçat intraitable sur qui se referme toujours le bagne; je visitais les auberges et les garnis qu'il aurait sacrés par son séjour; je voyais *avec son idée* le ciel bleu et le travail fleuri de la campagne; je flairais sa fatalité dans les villes.» (Mauvais Sang, p. 16). Le narrateur évoque donc l'innocence de l'enfant qui s'intéresse aux choses interdites et aux personnages mal considérés par la société mainstream, ici donc le forçat, qui pour lui, est comparable à un saint. Le narrateur le suit, comme il suit cet « air du crime » (« Jadis… » p. 8 et encore « "Oh! ces jours où il veut marcher avec l'air du crime! » Délires I, p. 38), il suit cette morale du criminel qui représente une contre-morale à celle de la société. « Le ciel bleu » pourrait être compris comme allusion à la religion et « le travail fleuri de la campagne » comme allusion à la vie des paysan(ne)s d'antan, également le lieu de l'ancien festin perdu par le narrateur, et la « fatalité dans la ville » finalement comme le sort qui est arrivé au forçat, la ville devenant le lieu qui a fait du forçat ce criminel admirable, comme la ville a fait du narrateur, ancien paysan, ce damné.

Cependant son apitoiement sur ceux qui lui font du tort ne dure pas et se transforme vite en accusation, notamment au moment où le récit des souvenirs fantastiques est terminé et le narrateur revient au présent pour faire une apostrophe qui semble même sortir du texte, pour attaquer ceux qui le condamnent :

> *Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière. Je suis une bête, un nègre. Mais je puis être sauvé. Vous êtes de faux nègres, vous maniaques, féroces, avares. Marchand, tu es nègre; magistrat, tu es nègre; général, tu es nègre; empereur, vieille démangeaison, tu es nègre: tu as bu d'une liqueur non taxée, de la fabrique de Satan.* (Mauvais sang, p. 18)

Le narrateur, le voyant en poésie, ne voit pas la lumière divine, cette lumière qui est évoquée dans la Bible dès la création du monde (« Or Dieu dit : Que la lumière soit faite. Et la lumière fut faite. » (Genèse, 1,3)) et reprise dans le Nouveau Testament (voir par exemple la deuxième épitre de Saint Pierre, 19). Cette lumière se transformera en « clarté divine » quand le narrateur aura rétabli enfin sa raison et pourra se lancer à la recherche de celle-ci à la fin d'*Une Saison en enfer* : « L'automne déjà! — Mais pourquoi regretter un éternel soleil, si nous sommes engagés à la découverte de la clarté divine » (Adieu, p. 80).

En même temps, il accuse ceux qui prétendent voir, mais qui sont plus aveugles que lui. Eux, qui se croient bons chrétiens, mais qui agissent comme des brutes incorrigibles, car les véritables « enfants de Cham » (Mauvais sang, p. 18) peuvent être sauvés, les faux enfants de Cham sont déjà perdus[238]. Ceci peut donc être lu comme critique du système déchu du Second Empire : il s'attaque aux représentants du système séculaire, dont celui de l'économie (le marchand), celui de la justice humaine (magistrat), celui du militaire (général) et enfin celui du gouvernement (empereur). L'empereur, ce mal qui démange le corps du peuple[239], est également tombé sous les charmes de Satan. Davies remarque que, en traitant ces représentants de la société de « maniaques, féroces, avares », le narrateur accuse la société des défauts dont elle l'accuse[240]. Il inverse donc cette condamnation, tout en se présentant comme le seul qui puisse être sauvé, car lui, il a commis ses péchés par ignorance, dans son innocence païenne, et ne pas de plein gré, comme les membres de la société citée. Ainsi, il renie aussi la théorie de Gobineau pour qui les noirs seraient comparables aux « esprits de ténèbres[241] ».

Le narrateur parodie par la suite le colonialisme français qui devient, pour lui, la source d'une fausse conversion : « Les blancs débarquent. Le canon! Il faut se soumettre au baptême, s'habiller, travailler. J'ai reçu au cœur le coup de la grâce. Ah! je ne l'avais pas prévu! » (Mauvais sang, p. 20) En même temps, le narrateur rapproche les indigènes aussi

[238] Le narrateur joue encore une fois avec un stéréotype racial, à savoir celui de la primitivité prétendue des noirs d'Afrique.
[239] voir à ce propos Brunel (1987), op. cit., p. 212
[240] Davies, op. cit., p. 32
[241] Gobineau (1967a), op. cit., p. 205

d’Adam et Eve. Leur paradis est détruit par l’arrivée des blancs qui viennent répandre cette lumière divine et patriotique, qui ne fait qu’éblouir les innocents et détruire justement aussi leur innocence en leur imposant un système selon lequel leur comportement est dorénavant jugé comme faux ou bien impie : avec les blancs arrivent les armes modernes et le devoir sous forme de la religion chrétienne (se soumettre au baptême veut dire devenir son esclave, ils ne sont donc pas libérés par cet acte dévot), du travail et du service militaire. Les noirs sont chassés de leur paradis harmonique, oisif et naturel. Tout comme Adam et Eve, ils reconnaissent leur nudité car les blancs, les héritiers du savoir volé par ce couple original, leur impose ce savoir. Le narrateur reprend donc son innocence biologique en se transformant en païen noir en train d’être christianisé pour souligner la transformation qui se passe en lui. Lui, l’innocent, va devoir souffrir à cause du système dominant, parce que son statut de poète maudit ne peut que le perdre dans un système basé sur les valeurs chrétiennes.

Ainsi, à la fin de cet épisode de l’arrivée des blancs, il reprend le motif de la *Chute de l’homme* en indiquant le début d’une ère nouvelle : « La raison est née. Le monde est bon. Je bénirai la vie. J'aimerai mes frères. Ce ne sont plus des promesses d'enfance. Ni l'espoir d'échapper à la vieillesse et à la mort. Dieu fait ma force, et je loue Dieu. » (Mauvais sang, p. 22)

Le narrateur prétend donc que la raison ne peut que mener vers Dieu, vers l’amour de la vie et le respect de la doctrine de l’Eglise primitive. Cette raison l’éloigne donc brièvement et de son impiété biologique, et de ce féodalisme catholique qui domine le discours dans la deuxième partie et l’emmène vers un retour aux sources du *Nouveau christianisme*. Par la suite, il prétend même que son innocence le gardera de la damnation : « L'ennui n'est plus mon amour. Les rages, les débauches, la folie, dont je sais tous les élans et les désastres, — tout mon fardeau est déposé. Apprécions sans vertige l'étendu de mon innocence. » (Mauvais sang, p. 22) Encore une fois il ne peut pas se passer de vanter ses connaissances en matière de péchés capitaux. Et, plus tard, quand la fausse conversion est terminée et sa raison lui revient vraiment pendant un petit moment d’éveil de son esprit, il reconnait l’ambiguïté de ce constat de la foi, qui se rapproche de la conviction des saint-simoniens, qui voient dans le progrès le chemin qui mène au salut, en exclamant : « C'est cette minute d'éveil qui m'a donné la vision de la pureté! — Par l'esprit on va à Dieu! Déchirante infortune! » (L’Impossible, p. 72)

Alors, ce fait d'être tiraillé entre le salut et l'absolution par son innocence innée, vaudra au narrateur à la fin de la deuxième partie son vraie entrée en enfer. Lui, qui ne voit pas la lumière divine comme le sens éthique dominant la définit, est condamné par ce sens même. Si, pendant un court moment, il accepte ou essaie d'accepter le catéchisme comme la règle rythmant dorénavant sa vie, la punition ne tarde pas à tomber sur lui : il est enfin appelé sous les drapeaux, sauf que ce n'est pas la croisade imaginée où il va, mais la campagne militaire pour la patrie, cette patrie qui n'est pas la sienne. Ce sont donc les « blancs » qui lui imposent leur loi, comme la religion lui impose sa morale :

> *Assez! voici la punition.* — En marche!
> *Ah! les poumons brûlent, les tempes grondent! la nuit roule dans mes yeux, par ce soleil! le cœur... les membres...*
> *Où va-t-on? au combat? je suis faible! les autres avancent. Les outils, les armes... le temps!...*
> *Feu! feu sur moi! Là! ou je me rends. — Lâches! — Je me tue! Je me jette aux pieds des chevaux!*
> *Ah!...*
> *— Je m'y habituerai.*
> *Ce serait la vie française, le sentier de l'honneur!* (Mauvais sang, p. 24)

Ici se mélange donc le combat militaire pour la patrie, la vision du progrès et le combat spirituel, tout semble s'affaisser sur le païen. D'abord, il est appelé au service militaire, mais accablé par la situation, il est ébloui, ne pas par la lumière, mais bien par la nuit, qui est la « Nuit de l'enfer », partie suivante, qui s'annonce. La nuit qui roule dans ses yeux « par ce soleil », l'enfer qui éclate enfin, imite le roulement des tambours qui rythment l'avance des soldats, sauf qu'ici, le païen est engagé au combat spirituel plutôt qu'à une bataille d'hommes. Mais, ne comprenant ni l'un ni l'autre, ni la conception de la patrie, ni celle de la religion, il est incapable de voir la différence, ou plutôt, les deux sont de la même nature pour lui, car il insistera encore à la fin de son récit que l'intensité du combat spirituel équivaudrait à la bataille entre les hommes : « Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes » (Adieu, p. 82).

Si les autres avancent, donc s'adonnent au progrès, le narrateur reste l'élément immobile. Rimbaud s'engage encore dans un jeu des signes, en introduisant la polysémie de l'ordre *En marche*, qui peut aussi bien se comprendre comme ordre militaire que comme exclamations d'exaltation pour le progrès, mais, ici encore une fois, le narrateur ne peut pas avancer, ses poumons brûle, le feu intérieur se relève. Il se refuse à l'ordre militaire aussi qu'à l'engouement pour cette forme de progrès. Voici alors le damné qui appelle les bourreaux, ce qu'il avait déjà annoncé dans le prologue. Il revient à sa fantaisie de l'exécution publique,

sauf que, cette fois-ci, il demande d'être tué, il ne veut pas vivre cette vie de soldat, d'esclave, de manant envoyé à une guerre qui n'est pas la sienne. Voici aussi le narrateur qui menace de se jeter devant les chevaux pour, de plus, bloquer, par son sacrifice, le progrès des autres aussi, car il s'agit d'un faux progrès. Le progrès que l'Eglise et l'Etat veulent lui imposer.

Cependant, il semble se résigner, pour un court instant, et décide de suivre ce chemin, ce « sentier de l'honneur » qui est la vie française, une décision qui pourtant ne peut plus arrêter sa damnation.

L'image de la nuit est également un jeu sur la polysémie de ce mot, car la nuit n'est pas seulement le moment de la journée où la lumière est absente, elle est, par métaphore, aussi la situation de celui et de celle qui sont mal instruit(e)s et qui vivent par conséquent dans ces enfers sociaux, qu'évoque déjà Victor Hugo tout au début de *Les Misérables* :

> *Tant qu'il existera, par le fait des lois et des mœurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers, et compliquant d'une fatalité humaine la destinée qui est divine; tant que les trois problèmes du siècle, la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit, ne seront pas résolus; tant que, dans de certaines régions, l'asphyxie sociale sera possible; en d'autres termes, et à un point de vue plus étendu encore, tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles.*[242]

La nuit, dont parle Hugo, est justement cette nuit causée par le manque d'instruction.

Hugo semble aussi s'adresser aux penseurs saint-simoniens par cette introduction en leur indiquant que son livre ne peut pas être inutile, car il s'engage à l'instruction du peuple aussi bien qu'à la dénonciation de la misère des plus pauvres.

Puis, l'idée de la nuit causée par l'ignorance sera précisée davantage au sein de l'intrigue des *Misérables* par le personnage de l'évêque Bienvenu, qui expliquera :

> *A ceux qui ignorent, enseignez-leur le plus de choses que vous pourrez ; la société est coupable de ne pas donner l'instruction gratis ; elle répond de la nuit qu'elle produit. Cette âme est pleine d'ombre, le péché s'y commet. Le coupable n'est pas celui qui fait le péché, mais celui qui fait l'ombre.*[243]

Nous constatons donc que le motif de l'innocence du pécheur et de la pécheresse, qui commettent leurs péchés par ignorance, est déjà présent chez Hugo, mais chez Rimbaud, il sera grotesquement amplifié par le fait que Rimbaud le mélange avec la théorie raciale.

[242] Victor Hugo (1862), *Les Misérables*, Edition établie par Henri Scepy, Paris, Gallimard/Pléaide,2018, p. 3
[243] Hugo, op. cit., p. 17

Nous voyons donc que Rimbaud parodie la théorie raciale pour rejeter l'idée d'une « race » que l'on ne puisse pas instruire.

Pour le narrateur, sa nuit commence par le fait d'être ébloui, la lumière qu'il voit, n'est que celle répandu par un dieu païen, celui dont la force est intensifiée lors de ses mois d'enfers, par lesquels passe le narrateur : Ce dieu païen qui est le soleil.

4.3.4 Le damné

Comme nous l'avons indiqué dans le sous-chapitre précédent, le narrateur esquisse aussi un voyage dans le temps. Il suit, projetée sur sa propre histoire, l'histoire de la France qui change d'un pays féodal à une démocratie moderne. Faisons remarquer que Rimbaud rédige son œuvre à un moment où en France la démocratie est encore dirigée par les forces conservatrices, comme les monarchistes par exemple. Ceci ne changera qu'à partir de 1877 quand les républicains deviendront la force majoritaire au sein de l'Assemblée nationale[244]. Ainsi, ce féodalisme dont il parle dans « Mauvais sang », est aussi une critique à moitié cachée du système inégalitaire, du système des privilèges des nobles et de la misère des pauvres qui est encore en vigueur au début des années 70 du XIXe siècle.

Dans la deuxième partie le focus du narrateur reste d'abord sur l'ascendance du peuple français, sur l'héritage païen et la divergence entre la France d'en bas et les dirigeants (le clergé et les nobles, ces « conseils du Christ » et les « conseils des Seigneurs, — représentants du Christ. » (Mauvais sang, p. 10)), pour ensuite se déplacer sur la race inférieure, en imitant le mouvement du changement d'un système féodal (transfiguration critique de la monarchie) vers un système démocratique où cette race inférieure commence à se substituer aux anciens dirigeants :

> *Oh! la science! On a tout repris. Pour le corps et pour l'âme, — le viatique, — on a la médecine et la philosophie, — les remèdes de bonnes femmes et les chansons populaires arrangées. Et les divertissements des princes et les jeux qu'ils interdisaient! Géographie, cosmographie, mécanique, chimie!...* (Mauvais sang, p. 12)

Cependant, le savoir de la race inférieure est quand même d'abord décrit comme savoir décadent, la médecine transformée en « remèdes de bonnes femmes », la philosophie en « chansons populaires arrangées ». Mais les nouvelles sciences (pensons aux catégories que les saint-simoniens se sont efforcés d'introduire dans le plan de l'enseignement secondaire lors du Seconde Empire) appartiennent dorénavant aussi aux membres de la race inférieure. Ils/elles ont le droit de profiter des privilèges anciennement réservés à la plus haute noblesse et le droit de jouer aux jeux qui leur avait été interdit. L'amusement de la noblesse devient ainsi la base du savoir des classes inférieures. Il s'agit, bien entendu, d'une parodie de la place qu'avaient occupé ces sciences lors du règne de la noblesse, où elles ne représentaient que des jeux ou bien des amusements. Néanmoins, le narrateur dénigre ce savoir, car il

[244] Schmale, op. cit., p. 231

regarde le peuple ici encore avec un regard emprunté au discours monarchiste dominant, ce discours que nous venons de voir aussi dans l'œuvre de Gobineau.

Après avoir « avalé une fameuse gorgée de poison » (Nuit de l'enfer, p. 26), le narrateur est arrivé dans son enfer : « 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! » (Nuit de l'enfer, p. 26) La brûlure, ainsi que le feu se trouvent dans les entrailles du narrateur, donc au plus profond de lui-même. Le narrateur joue donc encore sur cet enfer intérieur, car il ne quitte jamais le monde qui l'entoure, comme il nous indique encore plus bas, quand il dit : « Qu'on n'approche pas. Je sens le roussi, c'est certain. » (Nuit de l'enfer, p. 28) Cet avertissement railleur indique aux autres de garder leur distance d'avec le poète maudit, car l'association avec lui pourrait avoir des conséquences peu désirables. Les intestins brulent, le feu sort de sa bouche, telle la fumée de la bouche du fumeur.

Son enfer est quasiment un enfer manichéen, qui se passe dans ce monde plutôt que dans un lieu mystérieux, dans les profondeurs géographiques de la terre, comme il rappelle encore dans la partie « L'Impossible » : « Ciel! sommes-nous assez de damnés ici-bas! » (L'Impossible, p. 66). Le mot « ici-bas » déclenche encore une fois ce jeu de polysémie, car il peut désigner quelque chose qui est plus bas que quelque chose d'autre et dont on vient de parler[245], tandis que la signification religieuse du terme est ce monde où nous vivons, le contraire de l'au-delà[246].

Cependant, il y a un moment où le narrateur semble disparaître enfin aux enfers souterrains quand il croit sa mort venir : « Ah çà ! l'horloge de la vie s'est arrêtée tout à l'heure. Je ne suis plus au monde. » (Nuit de l'enfer, p. 28)

Ceci ne dure pourtant pas longtemps, car le narrateur regagnera sa vie dans peu de temps.

Nous constatons également que Rimbaud imite, par cet enfer internalisé et par les voyages accablants et torturants au fond même de l'âme et des émotions du narrateur, le motif de la *peregrinatio* ou bien de la *navigatio* chrétienne. Par ces deux concepts, la scholastique moyenâgeux comprend la vie comme un voyage plein d'ennuis et de fatigues à travers un espace d'une pure négativité, mais qui se terminera par la transcendance du pèlerin / de la

[245] http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/search.exe?23;s=1738076430;cat=1;m=ici-bas;
[246] ibid.

pèlerine à la fin de sa vie, il retourne au foyer divin, qu'il n'aurait jamais dû quitter (comme le narrateur le festin)[247].

Mais la conception qu'il a de cet enfer est très ambivalent :

> *Je me crois en enfer, donc j'y suis. C'est l'exécution du catéchisme. Je suis esclave de mon baptême. Parents, vous avez fait mon malheur et vous avez fait le vôtre. Pauvre innocent! l'enfer ne peut attaquer les païens. — C'est la vie encore ! Plus tard, les délices de la damnation seront plus profondes. Un crime, vite, que je tombe au néant, de par la loi humaine.* (Nuit de l'enfer, p. 26)

Voilà donc qu'il se reconnaît esclave. Son baptême lui interdit d'être celui qu'il voudrait être, car, tant qu'il y croit, il reste subordonné aux valeurs chrétiennes qui l'entourent, c'est-à-dire tant qu'il accepte le système de valeurs dominantes comme système juste, sa damnation est sûre.

Dans la partie « Nuit de l'enfer », nous constatons également la voix individuelle qui se dégage de la voix dominante. L'enfer est vécu comme un plaisir, le damné veut être encore plus damné qu'il ne l'est déjà, il veut aussi se rendre enfin coupable selon la loi humaine aussi pour que son existence puisse prendre fin. En même temps, il joue encore sur le sens du mot enfer en évoquant la profondeur de cet *infernum*. Cet état de se trouver en bas, les « délices » qui seront « plus profondes » font référence à l'enfer dans lequel il voudra descendre encore davantage, comme le narrateur dantesque pénètre de plus en plus dans les gradins de l'enfer, sa damnation va être ou devrait être encore plus complète, ce qui l'incite même à réclamer encore plus de supplice : « Satan, farceur, tu veux me dissoudre, avec tes charmes. Je réclame. Je réclame! un coup de fourche, une goutte de feu. » (Nuits de l'enfer, p. 32)

Nous voyons donc que le narrateur est déjà en train d'abandonner cette vie française, la damnation ne le choque plus, elle devient même une forme de salut pour lui pendant cette nuit de l'enfer.

Cependant, son avenir est différent, il ne descendra pas davantage dans son enfer intérieur, parce que le retour à la vie s'annonce déjà : « Ah! remonter à la vie! Jeter les yeux sur nos difformités. Et ce poison, ce baiser mille fois maudit! Ma faiblesse, la cruauté du monde! Mon Dieu, pitié, cachez-moi, je me tiens trop mal! — Je suis caché et je ne le suis pas. » (Nuits de l'enfer, p. 32)

[247] Manfred Kern, *Weltflucht, Poesie und Poetik in der weltlichen Dichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Berlin/New York, De Gruyter, 2009, p. 161

Il y a donc une possibilité de quitter cet abîme dans lequel il est tombé, mais, à ce moment de sa damnation, il n'y est pas encore prêt, il implore Dieu de le cacher, c'est-à-dire de le mettre dans l'enfer réel souterrain ou bien dans ce néant où il sera enfin enlevé de ce monde, même si ce n'est pas le retour au paradis. Ce passage rappelle alors les propos de l'âme de Baudelaire qui, dans le poème *Anywhere out of the world* répond à la question où elle voudrait aller : « N'importe où ! n'importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde ! »[248]. En même temps, ce passage est une parodie d'un passage du livre de Job, dans lequel celui-ci, après avoir longtemps souffert, demande à Dieu de le placer en enfer jusqu'à ce que Dieu ne soit plus en colère contre lui : « Qui pourra me procurer cette grâce que vous me mettiez à couvert, et me cachiez dans l'enfer, jusqu'à ce que votre fureur soit entièrement passée, et que vous me marquiez un temps où vous vous souviendrez de moi ? » (Job, 14,13) Le narrateur se compare donc à Job, mais encore une fois en modifiant le sujet biblique. Le narrateur se plait pour le moment en enfer (Rappelons-nous son « Je brûle comme il faut » (Nuit de l'enfer, p. 26) il a donc enfin atteint ce qu'il a cherché en quelque sorte, sa place au monde qui est une place *hors du monde* tandis qu'il est encore le poète maudit), et n'a pas envie de retourné au monde où il souffrirait encore plus, condamné à des tortures humaines et divines, un Job païen en quelque sorte, mais qui cède volontiers à la tentation du diable et se voit par conséquent détesté par ces concitoyen(ne)s. Il ne veut pas encore retourner à la vie, il veut rester en enfer, ce qui peut aussi se lire comme allusion à la *Descente du Christ aux enfers*, qui y a passé trois jours avant de ressusciter[249].

Ainsi, tout comme Job, il regrette de ne pas être entièrement caché. Pour le narrateur rimbaldien, cela veut dire que son enfer ne soit pas suffisamment lourd. Il nous apprendra même plus tard que son enfer n'a pas vraiment été l'enfer, mais seulement le purgatoire, quand il dit : « C'était bien l'enfer ; l'ancien, celui dont le fils de l'homme ouvrit les portes. » (Matin, p. 78)

Cet aveu n'est ni, comme le dit Brunel, l'inversion du sujet du Christ qui ouvre les portes du paradis[250], ni l'acceptation du narrateur que son enfer ait vraiment été l'enfer chrétien, comme le dit Davies[251]. Bien au contraire, il nous montre que, malgré ses débauches, malgré ses transgressions, il n'a jamais vraiment pu pénétrer plus bas qu'au purgatoire. Les portes de l'enfer qu'ouvre le Christ, sont justement les portes de cet endroit également appelé le

[248] https://fr.wikisource.org/wiki/Anywhere_out_of_the_world
[249] Minois, op. cit., p. 52
[250] cité par Brunel (1987), op. cit., p.337
[251] Davies, op. cit., p. 110

sein d'Abraham, où les justes, mort(e)s avant l'arrivée du messie, attendent justement d'être libéré(e)s par lui, ce qui, selon la tradition catholique, Jésus aurait fait lors des trois jours qu'il a passé aux enfers après sa crucifixion[252]. Ce lieu ainsi vidé sera ensuite utilisé comme purgatoire par la tradition chrétienne moyenâgeuse[253].

La question que nous devons nous poser par rapport à ce propos du narrateur est plutôt celle de savoir si le narrateur a alors été au purgatoire lors de son saison en enfer, ou s'il se compte parmi les justes, les païen(ne)s envoyé aux enfers sans n'y être pour rien.

Ainsi, l'idée, qu'exprime le narrateur que l'enfer ne peut attaquer les païens pourrait faire référence aux païens proto-chrétiens, qui ne sont pas vraiment en enfer, mais qui attendent l'arrivée du Christ au purgatoire.

Néanmoins, le narrateur s'oppose par cette idée à la doctrine de l'Eglise catholique, car l'Eglise du Moyen Age tardif, quand l'enfer des théologiens prend sa forme définitive, comme le montre le concile de Florence de 1439, avait défini le rôle des païen(ne)s en enfer comme suit :

> *La Sainte Église romaine croit fermement, confesse et annonce que personne, hors de l'Église catholique, ni païen, ni juif, ni incroyant, ni quelqu'un qui est séparé de l'unité, n'aura part à la vie éternelle, il tombera au contraire dans le feu éternel, préparé pour le diable et ses anges, s'il ne se rallie pas à elle avant de mourir.*[254]

Nous constatons donc que le narrateur inverse salut et damnation, comme il l'avait déjà fait quand il avait parlé des délices de l'enfer.

Son innocence païenne n'existe pas pour l'Eglise catholique, ni pour la France, comme il a dû l'apprendre dans la partie « Mauvais sang », où il est finalement condamné, malmené et envoyé se battre pour défendre les intérêts de l'Eglise, qu'il ne comprend pas et aussi ceux de la patrie, qu'il ne peut accepter, mais qui demande de lui de prouver ainsi sa loyauté. Son malheur, qui est causé par le pacte que noue Dieu avec les mortel(le)s, est encore évoqué dans la partie « Délires II », où le récit imite, encore une fois de manière inversée, l'histoire biblique du déluge : « Je dus voyager, distraire les enchantements assemblés sur mon cerveau. Sur la mer, que j'aimais comme si elle eût dû me laver d'une souillure, je voyais se lever la croix consolatrice. J'avais été damné par l'arc-en-ciel. » (Délires II, p. 62). L'inversion consiste en ce que la mer ne devient pas la force dévastatrice qui est censée extirper la race humaine trop débauchée, mais à laver les « souillures » amassées sur le

[252] Minois, op. cit., p. 74
[253] ibid. ,pp. 74-75
[254] cité par Minois, op. cit., p. 68

cerveau du narrateur. Ainsi, la mer n'est pas la fin, mais le lieu qui devrait aider le narrateur à s'enfuir jusqu'à ce que sa nouvelle fuite soit interrompue par la « croix consolatrice » qui devient un symbole menaçant ici, qui pourrait même annoncer la mort imminente du narrateur. Sa damnation est donc conclue par l'arc-en-ciel, qui est également une inversion de ce symbole biblique que Dieu inscrit dans les nuages pour rappeler aux hommes l'alliance qu'il a conclue avec Noé : « Je mettrai mon arc dans les nuées, afin qu'il soit le signe de l'alliance que j'ai faite avec la terre. » (Genèse, 9, 13)

L'alliance consiste justement à ce que Dieu décide de ne plus vouloir exterminer la race humaine par un déluge : « J'établirai mon alliance avec vous ; et toute chair *qui a vie* ne périra plus désormais par les eaux du déluge ; et il n'y aura plus à l'avenir de déluge qui extermine *toute* la terre. » (Genèse, 9, 11)

Qui plus est, le narrateur voyage tout seul, il ne veut se sauver que lui-même, il s'agit donc d'un acte égoïste, et non altruiste comme celui de Noé. Il faut aussi dire que la description de la scène reste vague au point où nous ne pouvons pas savoir si le narrateur est vraiment sur la mer, donc sur un bateau, ou s'il se trouve à la côte et regarde la mer sur laquelle se lève la croix. De toute façon, il s'agit encore une fois d'un voyage qui est interrompu par l'apparition de la symbolique catholique. Le narrateur est de nouveau condamné à son immobilité par l'image de la croix consolatrice.

Ce jeu d'inversion et cette confusion est encore employé dans la « Nuit de l'enfer » où le narrateur se transforme d'abord encore une fois en prophète, ou bien en voyant. Il prétend par conséquent pouvoir déceler tous les secrets du monde : « Je vais dévoiler tous les mystères : mystères religieux ou naturels, mort, naissance, avenir, passé, cosmogonie, néant. Je suis maître en fantasmagories. Écoutez !... » (Nuit de l'enfer, p. 30)

Ce qui est curieux, c'est que le narrateur inverse aussi la suite logique de ses propos : d'abord la mort, puis la naissance, d'abord l'avenir, puis le passé, d'abord la cosmogonie, puis le néant, comme s'il voulait renverser l'acte de la création même. Est encore une fois évoqué ce néant auquel il avait voulu tombé « de par la loi humaine », donc la dissolution absolue, sans peur de l'enfer, ni du ciel. En même temps, il retombe dans ces propos irrespectueux à l'égard de la patrie (le monde, la nature) et de l'Eglise, quand il rapproche les mystères des fantasmagories. Ces dernières sont un moyen d'amusement de fête foraine, une forme de théâtre d'épouvante, très répandu vers la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle en Angleterre, France et en Allemagne, lors duquel on projette des images de spectres, de démons ou d'autres monstres sur des piliers de fumées ou des écrans pour impressionner

l'assistance qui ne voit pas les projecteurs se trouvant derrière l'écran ou les piliers de fumées[255]. Remarquons cependant aussi que ces fantasmagories sont utilisées en Angleterre également par les officiels de l'Eglise anglicane pour impressionner les fidèles superstitieux / superstitieuses afin de les faire se repentir, la fantasmagorie devenant ainsi une représentation des horreurs de l'enfer.

Par la suite, le narrateur, le damné, imite même les actes de Jésus en appelant les enfants et en promettant la consolation aux fidèles :

> *Fiez-vous donc à moi, la foi soulage, guide, guérit. Tous, venez, — même les petits enfants, — que je vous console, qu'on répande pour vous son cœur, — le cœur merveilleux! — Pauvres hommes, travailleurs! Je ne demande pas de prières; avec votre confiance seulement, je serai heureux.* (Nuit de l'enfer, p. 30)

Ces deux passages renvoient ainsi au séducteur ou bien au démon, donc l'acolyte de Satan, qu'est le narrateur aux yeux de la Vierge folle. Pas de prières, juste de confiance, ce passage annonce ainsi ce « suivez-moi » qui sera la fatalité de la Vierge folle dans la partie « Délires I ». Le damné s'adresse d'abord à tous, et puis plus précisément aux pauvres, aux travailleurs et aux enfants comme s'il voulait leur proposer un nouveau système de foi, un système qui se passe de prières, c'est-à-dire un système de foi sans catéchisme.

Davies voit dans « le cœur merveilleux » une parodie grotesque du sacré cœur, et aussi une image qui reprend les cœurs ouverts du festin perdu[256]. Le narrateur, tombé entièrement sous l'emprise de Satan, se confond donc avec le fils de l'homme en rappelant le passage de la Bible où Jésus loue l'innocence des enfants et interdit à ses disciples de les éloigner: « Jésus leur dit : Laissez là ces enfants, et ne les empêchez pas de venir à moi: car le royaume du ciel est pour ceux qui leur ressemblent » (Matthieu, 19, 14)
Le mauvais séducteur appelle alors ses disciples.

[255] Laurent Mannoni, « The phantasmagoria » dans *Film History*, Vol. 8, N°. 4, 1996, pp. 390-391
[256] Davies, op. cit, p. 52

4.3.5 Le démon et la Vierge folle

Vient ensuite le récit de la Vierge folle, son « compagnon d'enfer » (Délires I, p. 34). Remarquons donc que le narrateur emploie la forme masculine pour renvoyer à la Vierge folle, ce qui pourrait déjà être lu comme indice que ce personnage est une transfiguration fictionnalisée de Verlaine.

Brunel voit ici une allusion à la parabole des Vierges sages et de Vierges folles[257] que l'on trouve dans l'Evangile selon Matthieu (25,1-13). Cette parabole raconte l'histoire de dix vierges qui attendent l'arrivée de leur époux, qui pourtant tarde à venir. Les cinq vierges folles oublient les vases d'huile quand elles préparent leur lampes et, comme les vierges sages ne veulent pas partager leurs vases d'huile avec elles, manquent l'arrivée de l'époux, parce qu'elles partent acheter de l'huile à lampe. Ainsi la parabole dit que ceux et celles qui sont prêt(e)s à l'arrivée du messie, pourront entrer avec lui au paradis, ceux et celles qui ne le sont pas, se verront exclu(e)s de celui-ci. Dans la partie de Rimbaud, la vierge n'est pas folle, parce qu'elle oublie l'huile de sa lampe, mais parce qu'elle suit le mauvais époux plutôt, celui qui l'emmène à l'enfer plutôt qu'au paradis.

En même temps, nous voyons dans cette Vierge folle une parodie de la mère de Dieu, Marie, la Vierge sainte, car la Vierge folle déclare être née soumise au divin Epoux, avant de suivre l'Epoux infernal, donc le narrateur, aux enfers. Ainsi, le divin Epoux n'est pas Jésus, mais Dieu même, qui, dans la tradition évangélique, est le père de Jésus. La Vierge est par conséquent doublement folle : D'une part, parce qu'elle suit l'Epoux infernal (inversion du sujet biblique où les vierges vont à l'encontre de leur mari promis), d'autre part parce qu'elle croit encore en Dieu, et attend encore l'arrivée du divin Epoux : « Plus tard, je connaîtrai le divin Époux! » (Délires I, p. 36) avant de le confondre avec l'Epoux infernal.

Comme nous venons de le dire, la plupart de la critique voit dans le personnage de la Vierge folle aussi une version fictionnalisée de Verlaine, mais Davies souligne que, même si Rimbaud puise de l'inspiration dans le Verlaine réel, il ne s'agit là que d'un point de départ pour le développement du personnage dans *Une Saison en enfer*[258]. Nous pourrions dire la même chose du personnage de l'Époux infernal, qui fait du narrateur ce mauvais séducteur,

[257] Brunel (1987), op. cit., p.252
[258] ibid., pp. 58-59

rôle qu'avaient imputé à Rimbaud les poètes contemporains parisiens, et aussi, il nous semble bien, Verlaine de temps en temps[259].

Nous voulons aussi rajouter que la structure du texte invite à le comprendre comme encore une fois l'inversion du motif de Dante aux enfers : le poète-narrateur n'est pas celui qui est guidé ici, mais devient le guide perverti, à savoir le démon-séducteur, celui qui est la cause de la damnation de la Vierge folle. Le motif est encore inversé par le fait que le guide ne garantit pas le passage sûr vers à travers les portes du paradis, mais ne fait que de guider la vierge dans son enfer à lui. La chose est encore plus subtile : si l'on garde en tête que l'inspiration originale de la Vierge folle est très probablement un autre poète, on peut rapprocher le couple du couple Dante-Virgile. Qui plus est, la version francisée du nom du poète latin remonte probablement à une confusion volontaire dans les langues romanes de son nom latin *Vergilius* avec le mot *virgo*[260] pour indiquer l'innocence du poète païen, auquel la tradition chrétienne moyenâgeuse accorde une place à part à cause d'un passage dans la quatrième de ses églogues des *Bucoliques* qui est considéré annoncer la naissance du Christ : « Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum / desinet, ac toto surget gens aurea mundo, / Casta, fave, Lucina[261] ».
Ce rapprochement du poète latin au le christianisme lui vaut l'opinion favorable que Virgile ne s'était pas converti pour la seule raison d'être mort avant l'arrivée du Christ. Ceci est aussi la cause pour laquelle Dante le choisit comme guide dans sa *Divina Commedia*. Nous supposons alors que Rimbaud joue encore une fois sur l'étymologie prétendue du nom Virgile pour établir un rapport entre la vierge et lui, sauf que chez lui la fonction des personnages est inversée.

La vierge, qui est au même temps veuve, reprend les mots proférés par le narrateur à la fin de la « Nuit de l'enfer » pour expliquer pourquoi elle a suivi cet Epoux infernal jusqu'aux enfers : « Il avait la pitié d'une mère méchante pour les petits enfants. — Il s'en allait avec des gentillesses de petite fille au catéchisme. — Il feignait d'être éclairé sur tout, commerce, art, médecine. — Je le suivais, il le faut! » (Délires I, p. 38)

[259] citons par exemple un passage de la lettre du 4-5 juillet 1873 de Rimbaud à Verlaine : « […][R]esonge à ce que tu étais avant de me connaître. » Rimbaud (2015), op. cit., p. 113
[260] Roy C. Flickinger, « Vergil or Virgil? » dans *The Classical Journal*, Vo. 25, N°9, Juin 1930, pp. 658-659
[261] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k748744/f42.item.zoom

La Vierge folle reproche à son Epoux infernal ce que celui-ci reproche au système dominant quand elle dit : « Je suis esclave de l'Époux infernal, celui qui a perdu les vierges folles. C'est bien ce démon-là. » (Délires I, p. 34) et elle déplore que ce soit à cause de lui, qu'elle ne serait plus vraiment au monde : « Lui était presque un enfant... Ses délicatesses mystérieuses m'avaient séduite. J'ai oublié tout mon devoir humain pour le suivre. Quelle vie! La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde. » (Délires I, p. 36)
Pour la Vierge folle, le narrateur n'est donc pas quelqu'un de faible, ou d'innocent, il n'est pas le damné qui est repoussé par la société, mais celui qui s'oppose à celle-ci, il est donc présenté comme démon et non comme pauvre âme. Il est l'Epoux infernal, un de ces diables qui hantent la terre pour perdre les fidèles trop ingénu(e)s : « Je vais où il va, il le faut. Et souvent il s'emporte contre moi, *moi, la pauvre âme*. Le Démon! — C'est un Démon, vous savez, *ce n'est pas un homme*. » (Délires I, p. 36) La vierge inverse donc les propos du narrateur : si lui se présente comme païen innocent condamné à tort par un système inégalitaire, la vierge se présente comme « pauvre âme » damné par l'Epoux infernal, qui, en plus, est en colère contre elle, comme Satan est en colère contre son acolyte, le narrateur, dans la partie « Jadis… ».

Nous voyons donc que le rapport autobiographique est renforcé ici, ce qui, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut dans le texte, a souvent amené les biographes de Rimbaud ou bien de Verlaine à faire passer les plaintes de la Vierge folle comme plaintes de Verlaine.
Ce rapport autobiographique est encore renforcé par le fait que Verlaine semble avoir écrit une réponse à cette partie d'*Une Saison en enfer*, à savoir *L'amoureuse du diable*. Ce poème, écrit très probablement lors de son incarcération en Belgique entre 1873 et 1875, et qui aurait dû paraître dans le recueil de poèmes intitulé *Cellulairement* (mais qui n'a jamais été réalisé par l'autre), ne sera publié qu'en 1884 dans le recueil *Jadis et Naguère*. Ce poème reprend justement la thématique de « Délires I », en relatant l'histoire d'un jeune homme qui enlève une jeune princesse dont il dispense tout l'argent et quand il ne peut plus profiter d'elle, s'enfuit sans elle. La dernière ligne du poème reprend même le sujet de l'enfer, ce qui se lit comme un écho plein de regret à cette partie d'*Une Saison en enfer* : « Elle ne savait pas que l'Enfer c'est l'absence. »[262]

262
https://fr.wikisource.org/wiki/Jadis_et_nagu%C3%A8re_(1891)/Nagu%C3%A8re/Amoureuse_du_Diable

L’histoire du jeune homme qui se lasse de son amoureuse est donc aussi un des sujets principaux de « Délires I ». L’Epoux infernal n’est pas seulement le séducteur d’une seule Vierge folle (dans la Bible il y en a bien cinq), comme nous indique la Vierge folle quand elle l’appelle « celui qui a perdu les vierges folles ». Qui plus est, comme dans le poème de Verlaine, la Vierge folle évoque aussi le dégoût de son Epoux pour le travail : « Ah ! je n'ai jamais été jalouse de lui. Il ne me quittera pas, je crois. Que devenir ? Il n'a pas une connaissance ; il ne travaillera jamais. Il veut vivre somnambule. » (Délires I, p. 42) Elle reprend alors aussi les propos du narrateur proféré dans la partie « Mauvais sang » : « J’ai horreur de tous les métiers. » (Mauvais sang, p. 8)

Le narrateur est présenté par la Vierge folle comme démon attrayant, dont les illusions l’avaient enchanté ou l’enchante encore et elle se plaît de se définir comme la seule personne capable de supporter les caprices de son amant :

> *Il a peut-être des secrets pour* changer la vie*? Non, il ne fait qu'en chercher, me répliquais-je. Enfin sa charité est ensorcelée, et j'en suis la prisonnière. Aucune autre âme n'aurait assez de force, — force de désespoir ! — pour la supporter, — pour être protégée et aimée par lui.* (Délires I, p. 40)

Mais, même si l’Epoux infernal lui explique qu’il devra la laisser un jour : « Parce qu'il faudra que je m'en aille, très loin, un jour. Puis il faut que j'en aide d'autres: c'est mon devoir. Quoique ce ne soit guère ragoûtant..., chère âme... » (Délires I, p. 42), il reprendra donc son rôle de Virgile inversé, de celui qui emmène les âmes en enfer, sans pourtant les faire en sortir, la Vierge folle se demande quand même si sa disparition ne correspondrait pas à ce retour au paradis perdu : « Un jour peut-être il disparaîtra merveilleusement ; mais il faut que je sache, s'il doit remonter à un ciel, que je voie un peu l'assomption de mon petit ami! » (Délires I, p. 46) Mais, ce fantasme du retour au festin perdu est en quelque sorte renié par la dernière phrase de la Vierge folle quand elle constatera sèchement : « Drôle de ménage! » (Délires I, p. 46)

Cependant, par ce constat de la vierge qui se demande si son Epoux infernal ne sera pas enlevé au ciel par une assomption, nous voyons d’un côté encore une fois une parodie de Marie, la Vierge sainte, de l’autre aussi la possibilité du dénouement heureux de la *peregrinatio* de son époux-démon. Ce n’est donc pas la vierge qui connaitra l’enlèvement céleste, mais le démon qui l’a éloignée de Dieu, et qui l’a cachée dans son enfer à lui : « Mais moi qui ai perdu la sagesse, qui suis damnée et morte au monde, — on ne me tuera pas! — Comment vous le décrire! Je ne sais même plus parler. » (Délires I, p. 36)

Elle aussi a perdu sa voix, ce qui pourrait aussi être un clin d'œil au poète avec qui Rimbaud avait vécu à Londres et lequel, tout comme lui, avait par la suite été ostracisé par le monde littéraire parisien, champ dans lequel il avait, plus que Rimbaud d'ailleurs, occupé une position assurée en tant que poète parnassien et qui semble avoir bien souffert de cet éloignement, comme en témoigne ses lettres, comme celle datée de janvier 1873 à Blémont, dans laquelle Verlaine, se croyant moribond, fait ses adieux à un des quelques amis qui lui restent à Paris : « Mon ami, / Je suis *mourant* de chagrin, de maladie, d'ennui, d'abandon. Rimbaud vous enverra ceci. Excusez cette brièveté d'un *très malade*. »[263]

De toute façon, ce constat de la Vierge folle sera repris par le narrateur dans la partie « Matin », où il dira : « *Je ne sais plus parler!* » (Matin, p. 78)

En même temps a lieu ici la confusion définitive de l'Epoux infernal avec le divin Epoux, aux yeux de la vierge qui, dans sa folie, ne voit plus la différence, elle est entièrement tombé sous le charme du démon-séducteur : « Je lui (= à l'Epoux infernal, PS) suis soumise. — Ah! je suis folle! » (Délires I, p. 44) Même si cet aveu de soumission fait référence au début du passage, quand elle s'était déclarée esclave de l'Epoux infernal, il y a quand même une évolution dans sa pensée. Elle reprend justement les paroles qui avant étaient dit du divin Epoux, à savoir qu'elle est soumise, et elle croit encore à une certaine divinité de son Epoux infernal, quand elle lui accorde la possibilité d'une ascension aux cieux.

La marginalisation de l'artiste est donc transformée par Rimbaud dans une marginalisation religieuse qui est la damnation, l'histoire de la Vierge folle sert par conséquent comme redoublement de l'histoire sous-jacente de l'œuvre intégrale, qui est la marginalisation d'un poète par un système de valeurs auquel il s'oppose, sauf que, pour la Vierge folle, la marginalisation est la conséquence de sa participation au contre-système déployé par l'Epoux infernal. Ainsi, nous pouvons conclure que, si l'opposition du narrateur est une opposition directe, celle de la Vierge folle est indirecte et présentée comme résultat de son ingénuité. Mais l'ingénuité de la Vierge folle ne correspond pas à l'innocence du païen. Cette innocence n'existe même pas à ses yeux, comme nous l'avons déjà indiqué plus haut dans le texte : « A côté de son cher corps endormi, que d'heures des nuits j'ai veillé, cherchant pourquoi il voulait tant s'évader de la réalité. Jamais l'homme n'eut pareil vœu. Je reconnaissais, — sans craindre pour lui, — qu'il pouvait être un sérieux danger dans la société. » (Délires I, p. 40)

[263] Verlaine (2007a), op. cit., p. 69

Le narrateur se rend donc coupable à ses yeux, il occupe la place du criminel, dont le narrateur prétend qu'elle lui est imputée par le système de valeurs dominantes qui est un système inégalitaire qui ne tolère pas la critique. Cependant, les propos de la vierge pourraient aussi déjà nous montrer qu'elle ne comprend pas son époux, comme elle l'avouera aussi elle-même à la fin de cette partie.

Elle représente donc le personnage qui se trouve séduit par les idées blasphématoires de l'Epoux infernal dans un premier temps, mais est tellement marquée par les valeurs du système éthique – des valeurs auxquelles le narrateur n'adhère justement pas – qu'elle ne peut que regretter son statut perdu, son éloignement du monde dès qu'elle commence à douter des pouvoirs surnatures de son époux-démon. Cependant, elle revient toujours à croire encore à ce que son époux la sauvera en quelque sorte de cette situation infernale : « Par instants, j'oublie la pitié où je suis tombée : lui me rendra forte, nous voyagerons, nous chasserons dans les déserts, nous dormirons sur les pavés des villes inconnues, sans soins, sans peines. » (Délires I, p. 42), un voyage qu'avait prévu le narrateur dans la partie « Mauvais sang » : « [J]e quitte l'Europe. L'air marin brûlera mes poumons ; les climats perdus me tanneront. Nager, broyer l'herbe, chasser, fumer surtout ; boire des liqueurs fortes comme du métal bouillant, — comme faisaient ces chers ancêtres autour des feux. » (Mauvais sang, p. 12)

Si la vierge croit que son amant la rendra forte, celui-ci croit que le voyage pourrait le faire passer pour un membre d'une « race forte ». Cependant, le narrateur se résigne aussitôt en constatant : « On ne part pas. — Reprenons les chemins d'ici, chargé de mon vice, le vice qui a poussé ses racines de souffrance à mon côté, dès l'âge de raison — qui monte au ciel, me bat, me renverse, me traîne. » (Mauvais sang, p. 14)

Le voyage est terminé pour le narrateur avant qu'elle n'ait commencé. Il regagne son immobilité et devient celui qui est traîné, il ne marche pas par lui-même, il n'est pas sauvé, il reste le damné.

De même, la Vierge folle se résigne bientôt que son époux n'est pas dans la mesure de l'emmener à un tel voyage de salut : « Oh! la vie d'aventures qui existe dans les livres des enfants, pour me récompenser, j'ai tant souffert, me la donneras-tu ? Il ne peut pas. » (Délires I., p. 44)

Nous voyons donc que la vierge reprend des propos du narrateur que l'on peut lire dans la deuxième partie, mais aussi des propos de la troisième partie « Nuit de l'enfer »[264], tout en les modifiant selon sa propre mémoire, ou peut-être pour nous montrer des versions différentes de la même pensée du narrateur, qui parfois change de fantaisie. Ceci est aussi le cas quand elle évoque l'ascendance prétendue de l'Epoux infernal, qui ne se réclame plus d'une ascendance gauloise mais scandinave : « "Je l'écoute faisant de l'infamie une gloire, de la cruauté un charme: "Je suis de race lointaine: mes pères étaient Scandinaves: ils se perçaient les côtes, buvaient leur sang. — Je me ferai des entailles par tout le corps, je me tatouerai, je veux devenir hideux comme un Mongol. » (Délires I, p. 36-38) La Vierge folle est donc engagé dans un jeu d'écho des propos du narrateur. La vierge nous répète ce que l'Epoux infernal lui a dit ou bien promis. Elle se confesse aux lecteurs / lectrices. Elle vit la même damnation que le narrateur, sauf que la damnation de ce dernier dépend de son retour prétendu à la foi pour retrouver le festin perdu, tandis que la damnation de la vierge dépend de l'Epoux infernal. Si lui est battu par son vice, elle est battue par lui : « L'autre (= L'Epoux infernal) peut me battre maintenant! » (Délires I, p. 34). Elle est ainsi damnée et par le fait de vivre dans ce « drôle de ménage », et par le fait de vivre selon les principes du narrateur, qui sont des principes blasphématoires. Ceci peut être compris comme une reprise du passage de « Mauvais sang » où le narrateur explique qu'il voyait le monde avec l'idée du forçat. Ainsi, l'indication qu'il fait à ce moment-là (« Encore tout enfant » (Mauvais sang, p. 16)), est une forme parallèle du propos de la Vierge folle qui avoue : « Lui était presque un enfant. » (Délires I, p. 36) Donc, quand elle a commencé à le suivre, il vivait encore sa phase forte de poète provocateur.

Ceci nous permet de constater que cette partie doit être antérieure ou contemporaine à la deuxième partie. La vierge folle assiste au moment où l'Epoux infernal descend dans son enfer, où il perd sa force, devient le faible et se lance à la recherche du festin perdu. Il commence déjà à exprimer des regrets, elle commence ainsi de douter de ce qu'il lui avait promis, mais elle ne peut pas encore le quitter, elle est encore attiré par son côté mystique. Cependant, à cause de sa folie, elle croit également à la possibilité de cette assomption citée ci-dessus, mais il faut que nous prêtions encore une fois bien attention à la formulation exacte de la phrase : « [M]ais il faut que je sache, s'il doit remonter à un ciel, que je voie un peu l'assomption de mon petit ami! » (Délires I, p. 46). La vierge ne dit pas « monter », elle

[264] Par exemple: « Ah çà ! l'horloge de la vie s'est arrêtée tout à l'heure. Je ne suis plus au monde. » (Nuit de l'enfer, p. 28) devient « Quelle vie ! La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde. » (Délires I, p. 36) dans la confession de la Vierge folle.

dit bien « remonter ». En renvoyant au goût pour l'étymologie de Rimbaud, nous osons dire que ce préfixe « re » est à comprendre à son sens original, qui est celui de « faire encore une fois », l'Epoux infernal est donc présenté comme quelqu'un venu du ciel et qui cherche à y retourner. Voilà la confusion parfaite entre le narrateur, le Christ et Lucifer, l'ange déchu. Ce festin perdu, dont parle le narrateur, devient pour la Vierge folle le paradis céleste auquel elle voit bien un jour retourner son petit ami. Mais l'assomption est aussi la défiguration grotesque de la descente aux enfers du narrateur. Sa compagne le voit retourner au ciel, tandis que lui croit pénétrer encore plus profondément dans son enfer.

En même temps, la Vierge folle avoue aussi qu'elle n'a jamais compris son amant : « Je lui faisais promettre qu'il ne me lâcherait pas. Il l'a faite vingt fois, cette promesse d'amant. C'était aussi frivole que moi lui disant : "Je te comprends." » (Délires I, p. 42)

Le narrateur garde pour elle sa présence séduisante et attrayante, mais doit rester l'incompris à jamais. Elle a peur de sa disparition, comme la princesse du poème de Verlaine souffrira de l'absence de son amant diabolique, mais la vierge peut accepter cette disparation, si, au moins, il s'envole enfin vers les cieux.

Cette partie est d'une complexité encore approfondie au sein du contexte de l'œuvre, car la parole est cessée à un autre personnage, mais qui nous parle surtout du narrateur, qui nous rappelle ce qu'il a dit dans les passages précédents et indique aussi parfois ce qu'il va dire dans les parties suivantes. Elle nous présente ainsi aussi des côtés de lui que lui, il ne peut plus exprimer, à savoir sa force perdu, ses pouvoirs attrayants et son caractère démoniaque qui se perd au fil de sa damnation, quand il cherche à accepter le système de valeurs dominantes avant de l'abandonner une fois pour toutes. Cependant, au moment où il pourra surmonter ce système, il semble s'être déjà éloignée de la Vierge folle, car il dit : « Mais pas une main amie! et où puiser le secours? » (Adieu, p. 82)

La Vierge folle, en décrivant le caractère unique et singulier du narrateur, remplit par conséquent le rôle du personnage secondaire du roman personnel, qui sert de compléter le portrait du personnage principal.

Les sujets traités dans cette partie son d'un côté le blasphème du narrateur, mais aussi l'homosexualité de Rimbaud et de Verlaine, mais qui est transfiguré dans une version fictionnalisée et détournée. La vierge doit rester vierge, car, même si elle s'est mariée avec son Epoux infernal (car il est bien son époux), ce mariage ne peut pas se consommer sans contrevenir à la loi. Il s'agit donc d'une parodie de la société qui n'accepte pas leur amour,

la vierge doit donc souffrir à jamais à cause de la marginalisation qui lui revient du fait qu'elle vit dans une situation de liaison irrégulière. Si dans le texte sa marginalisation est due au caractère impie de son mari, elle est également due au fait qu'elle s'associe avec lui, ce qui pourrait être une allusion à la marginalisation de Rimbaud et de Verlaine que le couple subit et à Paris et à Londres à cause de leur homosexualité, et bien à la marginalisation que Verlaine éprouve par le fait d'avoir suivi Rimbaud quand celui-ci a quitté Paris.

Mais, comme nous l'avons déjà dit à plusieurs reprises, nous ne voulons pas non plus exagéré l'importance des faits biographiques du poète sur l'œuvre littéraire polyphone qu'est *Une Saison en enfer*.

4.3.6 « Il faut être absolument moderne »

La fin d'*Une Saison en enfer* n'est cependant pas le retour au festin perdu, car le narrateur, dès qu'il comprend que sa carrière de poète maudit est terminée, décide de profiter du progrès pour laisser derrière lui sa damnation. Si « Mauvais sang » est le crépuscule de cette nuit infernale, où règne l'abrutissement, la perte du soi, l'impossibilité de surmonter le système auquel il s'était opposé et la réduction au statut social le plus bas, celui de l'individu sans droit, car le narrateur est né dans un système qui ne le traitera jamais comme un égal tant qu'il s'y oppose, maintenant c'est le matin. Le travail des mains, le labeur de ce « siècle à mains » (Mauvais sang, p. 8), a cessé le pas au « travail humain » (L'Éclair, p. 74), qui reprend le son du travail des mains en corrigeant le mot main en humain, par lequel la lumière revient et le matin s'annonce : « c'est l'explosion qui éclaire mon abîme de temps en temps. » (L'Éclair, p. 74)

Ceci est également une transfiguration de la fin du temps du féodalisme, donc de la France agricole, et l'arrivée d'une nouvelle France, une France qui prend en compte la misère des classes pauvres et quitte peut-être enfin le système suranné des privilèges des fort(e)s, qui permettent à certains membres de la société de dominer les autres. Le travail humain est censé être un travail à l'échelle humaine, un travail alors qui respecte l'individu et met fin à la servitude du peuple français et au système d'exploitation des pauvres qui est encore le système à l'œuvre en France lorsque Rimbaud rédige son texte :

> *Quand irons-nous, par-delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer — les premiers! — Noël sur la terre!*
> *Le chant des cieux, la marche des peuples! Esclaves ne maudissons pas la vie.* (Matin, p. 78)

La lumière revenue, c'est-à-dire la raison regagnée, donc la fin de l'état de malade mental et du temps de la folie et des délires du narrateur, indique l'arrivée du matin. L'aube s'annonce à travers un nouveau jour qui est l'ère nouvelle du progrès. Le narrateur substitue un « idéal laïque[265] » à la naissance du Christ en faisant, encore une fois, le lien au niveau de l'étymologie entre les mots *naissance* et *Noël*, ce dernier étant justement dérivé du mot latin *natalis*, adjectif pour dire « relatif à la naissance[266] ». La longue nuit de l'absence de la connaissance, ainsi que la longue nuit sociale, représentée par les allusions au Moyen Age

[265] Brunel (1987), op. cit., p. 337
[266] http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=4127812500;r=1;nat=;sol=1;

et aux systèmes de séparation inégalitaires, comme nous l'avons vu, tirent à leur fin. Les tyrans et les démons, c'est-à-dire les seigneurs et les représentants du Christ (qui sont les véritables maîtres des démons, car sans la croyance en l'enfer, celui-ci n'existe pas) sont censé détalés pour céder le pas à cette ère nouvelle, qui est l'époque d'un progrès socialiste et égalitaire, mais qui tarde à venir. Revient plutôt, une dernière fois, la voix dominante. Le narrateur rappelle son statut de dominé, de manière ironique, comme s'il voulait nous dire encore une fois que lui, en tant qu'esclave, ne peut de toute façon rien comprendre à ce système inégalitaire, par lequel il avait été condamné aux souffrances intérieures. L'incitation de ne pas maudire la vie est une inversion de sa propre malédiction : nous, les esclaves, n'avons pas le droit de maudire, seulement d'être maudit(e)s, ce système d'oppression où nous vivons, est la véritable vie. L'ironie prend toute son ampleur par cette dernière incision ironique. Le narrateur préfère se taire car ce système en vigueur, ne tolère pas l'art qui ne lui sert pas. En même temps, cette injonction rappelle encore une fois Job qui refuse de médire de Dieu malgré son supplice injuste. Le narrateur parodie donc l'histoire de l'homme patient, ferme dans sa foi, qui ne renie pas sa confiance à la justice divine, en faisant de lui et des autres esclaves de la vie des sortes des Jobs, donc des héros tragiques, injustement damnés à leur sort. Cette parodie prendra toute sa force justement vers la fin de la dernière partie, où le narrateur déclare que la vision de la justice est le plaisir de Dieu seul, c'est-à-dire qu'elle ne peut pas être comprise par les êtres humains et risque par conséquent de paraître comme injuste ou bien inconcevable pour les êtres humains. Qui plus est, le narrateur choisit ainsi une solution un peu trop légère à l'explication de la damnation des esclaves, en attribuant leur sort, donc le sort des misérables, à la Providence.

Le narrateur peut alors quitter son enfer, car il quitte le combat spirituel, en remportant même une sorte de victoire. Martyrisé pendant toute une saison par le dieu païen qui est le soleil, auquel il s'était rallié avant de se lancer à la recherche de la clé du festin perdu et qui avait été la raison de son éblouissement : « les yeux fermés, je m'offrais au soleil, dieu de feu » (Délires II, p. 56), il quitte donc maintenant ce jeu de divinités païennes et chrétiennes, la croyance en l'enfer n'est plus à la hauteur de cette heure nouvelle « au moins très sévère » (Adieu, p. 82).

La victoire, qui lui est acquise, est la victoire sur sa propre mort, ainsi que la victoire sur une damnation contre laquelle il a fini par se révolter. L'éternité chrétienne ne peut pas le retenir. Maintenant, c'est un autre voyage qui commence, le voyage infernal est terminé : « Il faut être absolument moderne. Point de cantiques : tenir le pas gagné. Dure nuit! le sang

séché fume sur ma face, et je n'ai rien derrière moi, que cet horrible arbrisseau! » (Adieu, p. 82)

Brunel voit dans cet arbrisseau l'image de la croix qui se dresse derrière le narrateur, tandis qu'il s'enfuit, une dernière fois[267]. Nous pensons cependant qu'il pourrait aussi s'agir d'une forme grotesquement défiguré de l'arbre du paradis, qui est dégradé en horrible arbrisseau. Le narrateur, qui est maintenant engagé à la recherche de la clarté divine, a trouvé un moyen par lequel il pourra enfin l'atteindre : la modernité. Le sang séché qui fume sur son visage est la dernière trace de la dureté du combat spirituel qu'il a dû mener en enfer et devient aussi un des derniers souvenirs à son séjour infernal. Il a quitté l'enfer, comme il a quitté Eden, sauf qu'ici encore une fois, il renverse l'imagerie : Il n'est pas chassé parce qu'il a mangé du fruit de l'arbre qui le rend sage, mais il a pu s'échapper justement parce que la raison lui est revenu est maintenant, il décide d'aller encore plus loin et de laisser derrière lui cet arbre dont les fruits ne comportent qu'une vérité douteuse.

Il est maintenant engagé à la recherche de la vraie clarté divine. Son acte de pénitence devient ainsi encore une fois un acte blasphématoire, car même s'il accepte de ne pas pouvoir égaler Dieu en matière de la création et qu'il accorde la vision de la justice à Dieu seul (constat qui peut aussi être lu comme blasphématoire, comme nous l'avons indiqué plus haut dans le texte), il est convaincu d'être enfin en mesure de voir la vérité. La rigueur du catéchisme peut donc céder la place à une approche philosophique de la vie, par laquelle le narrateur arrive aussi à laisser derrière lui la damnation, car quand il ne croit plus à la damnation, mais seulement à la recherche de la vérité, l'enfer ne peut pas plus l'attaquer que s'il était païen (nos arguments suivent le raisonnement du narrateur). Ainsi, quand le narrateur dit : « Enfin, je demanderai pardon pour m'être nourri de mensonge. Et allons. Mais pas une main amie! et où puiser le secours ? » (Adieu, p. 82) ceci n'est pas un aveu que maintenant il retourne à la foi de son enfance. Le mensonge, dont il s'était nourri, n'est pas simplement le mensonge du païen. Il s'agit aussi du mensonge d'un système qui lui avait promis la damnation pour son comportement, une damnation qui n'existe plus quand il accepte cette nouvelle forme de foi, qui est justement l'opposé d'un système de foi. Il s'adonne à la morale du progrès, ou au moins, il prétend le faire, ce qu'il exprime par ce léger « Et allons. », qui n'est rien d'autre qu'une allusion soit au progrès soit à la décision de laisser derrière lui ces rapports de forces auxquels il n'a plus envie d'appartenir, selon la

[267] Brunel (1987), op. cit., p. 343

théorie du jeu des signes. Ceci veut aussi bien dire : « Continuons, marchons vers la science et l'ère nouvelle » que « passons outre ».

Ainsi, à la fin du livre il acceptera le système du progrès comme moyen d'échapper à son enfer, ce qui ne veut pas dire qu'il devient un fervent de ce système. Il en profitera plutôt pour atteindre ses objectifs.

Qui plus est, le temps des cantiques, donc le temps de la poésie, cette poésie que l'enfer ne tolère guère : « Puis-je décrire la vision, l'air de l'enfer ne souffre pas les hymnes! » (Nuit de l'enfer, p. 26), est définitivement passé pour le poète-narrateur, qui se transforme en narrateur-travailleur. L'ère nouvelle, l'ère du travail humain et de la modernité ne tolère pas non plus les cantiques. En même temps, Rimbaud joue ici aussi sur le sens des cantiques comme genre religieux, il n'est donc plus le temps de chanter les louanges de Dieu que l'on a appris par cœur, mais il faut se servir de sa propre raison. La voix dominante disparaît avec les cantiques.

Si le narrateur dans « Mauvais sang » avait encore proclamé : « J'ai horreur de tous les métiers. » (Mauvais sang, p. 8), dans le dernier passage son ton devient plus social, et même socialiste, si l'on veut, quand il dit : « J'exècre la misère. » (Adieu, p. 82), comme avant déjà il s'était demandé quand le temps des tyrans et des démons prendrait fin pour que le nouveau travail puisse enfin être né[268].
Nous tenons donc à souligner qu'il est aussi important de regarder le statut du narrateur au moment où il s'exprime, car il y a bien aussi une évolution, où un progrès si l'on veut, à son intérieur même. Il passe du païen innocent au statut du damné complet, mais qui semble prendre plaisir à sa damnation, tout en se plaignant et s'adonnant à une sorte d'apitoiement sur lui-même, au démon (qui est la vue des autres, à savoir de la Vierge folle ou bien de Satan, pour qui il est aussi *hyène*), et puis au statut de celui qui décide de se battre pour lui-même dans ce combat spirituel, et ne plus pour les autres. Il refuse donc enfin son assujettissement sous le joug de l'Eglise et de la patrie.

Pour corroborer notre impression que la fin d'*Une Saison en enfer* marque justement le moment où le narrateur peut surmonter le système de valeurs basé sur des valeurs catholiques et conservatrices, nous tenons à faire remarquer que le terme moderne dans la phrase « Il faut être absolument moderne » (Adieu, p. 82) semble renvoyer à un sens précis

[268] voir p. 122 de ce travail

du mot tel qu'il avait été employé à la fin du XIXe siècle, à savoir celui de l'homme « [q]ui refuse les croyances fondamentales, les valeurs établies[269] ». La morale, à laquelle adhère le narrateur dorénavant, est la morale du progrès et ne plus la morale conservatrice de l'Eglise catholique ou du patriotisme français. Le progrès a remporté en lui le combat sur la spiritualité, mais pour des raisons pratiques, comme nous verrons. La victoire est ce pas gagné, jeu sur le champ lexical du progrès et de l'avancement. Ceci est encore renforcé quand le narrateur dit :

> *Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes ; mais la vision de la justice est le plaisir de Dieu seul. Cependant c'est la veille. Recevons tous les influx de vigueur et de tendresse réelle. Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes.* (Adieu, pp. 82-84)

Le combat spirituel relève donc du passé, il est engagé maintenant dans une nouvelle voie, cette nouvelle ère qui sera dure, qui sera le temps du travail pour le poète-narrateur, mais qui ne racontera plus son histoire. En même temps, lui, l'ancien paysan, l'ancien païen, ensemble à tou(te)s les autres damné(e)s libéré(e)s par ce progrès, peut enfin entrer aux « splendides villes » . Il n'est plus le démon de la campagne qui, ivre, parcourt les ruelles ténébreuses « dans les plus sombres villes » (Délires II, p. 62), ces villes de la nuit et, ainsi, de l'enfer, les villes de l'ivresse et de la rancune, comme nous le voyons aussi dans le récit de la Vierge folle :

> *Parfois il parle, en une façon de patois attendri, de la mort qui fait repentir, des malheureux qui existent certainement, des travaux pénibles, des départs qui déchirent les cœurs. Dans les bouges où nous nous enivrions, il pleurait en considérant ceux qui nous entouraient, bétail de la misère. Il relevait les ivrognes dans les rues noires.* (Délires I, p. 38)

Le patois attendri rappelle son statut de paysan, c'est-à-dire de campagnard, il ne vient pas de ces villes. « [L]a mort qui fait repentir » est une référence au passage de « Jadis… » où le narrateur s'est lancé à la recherche de cette clé du festin perdu, à savoir son expérience de mort imminente. Cependant, maintenant le temps des rues noires est terminé. Les villes sont les villes de la lumière de la raison revenue, la nuit de l'enfer a définitivement pris fin.

En abandonnant la religion conservatrice, il peut enfin trouver la vérité, comme il dit à la toute fin d'*Une Saison en enfer :* « Que parlais-je de main amie! un bel avantage, c'est que je puis rire des vieilles amours mensongères, et frapper de honte ces couples menteurs, —

[269] Centre National de la recherche scientifique, *Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe* siècle, Tome onzième (Lot-Natalité), Paris, Gallimard, 1983, p. 930

j'ai vu l'enfer des femmes là-bas ; — et il me sera loisible de *posséder la vérité dans une âme et un corps*. » (Adieu, p. 84)

Maintenant, le narrateur peut enfin posséder la vérité de son être, elle n'est plus le privilège de l'Eglise ou de l'Etat. Il se définit par lui-même et par sa recherche du véritable progrès humain. Il peut faire preuve d'une « ardente patience », oxymore qui exprime que sa critique n'est pas terminée, mais il sait attendre maintenant. Arrivera encore le moment où il possédera enfin la vérité. Alors le narrateur n'est plus défini par le système de valeurs dominantes qui lui est imposé. Il s'agit aussi d'une nouvelle vérité, la vérité qui découle d'une « clarté divine », mais qui n'est discernable qu'à cause de la progression individuelle que le narrateur a pu entreprendre. Cependant, la possession de cette vérité sera le droit seul du narrateur, et ne pas de tou(te)s les damné(e)s, mais son entreprise n'est plus de révéler cette vérité au monde, comme il avait encore voulu le faire des mystères religieux et naturels lors de son séjour en enfer. Maintenant, il possédera cette vérité rien que pour lui, en une âme et un corps, qui sont les siens. Cette unité de l'âme et du corps renvoie, une dernière fois, par un jeu d'inversion à l'union perdue de l'Eglise et l'Etat. Alors l'âme du narrateur n'appartient plus à la religion, son corps n'appartient plus à la patrie. Il est devenu son propre maître.

Sa nouvelle vie sera ainsi une vie solitaire, plus de vierges folles qu'il pourrait enchanter avec ces secrets pour changer la vie. Il a enfin trouvé l'identité qui dorénavant sera la sienne et il arrête de négocier son état avec le sens éthique auquel il peut échapper en adhérant à un nouveau sens éthique, et en abandonnant son rôle de poète maudit. Tout en restant en quelque sorte un dominé par ce système auquel il prétend maintenant adhérer, il occupe quand même une position à part, il a vu la damnation, il sait ce qui peut attendre les croyant(e)s et il peut finalement savoir tout ce qui est vrai et le distinguer de ce qui est faux. Et la vérité, s'il veut la posséder, n'appartiendra que lui tout-seul.

Au voyage parabolique et presque circulaire, qu'avait été la recherche de la charité et le retour désiré au festin perdu, se substitue un voyage linéaire. Le pas gagné permet au narrateur d'avancer enfin, mais en laissant derrière lui toutes les entraves d'antan, que ce soit la poésie maudite, qu'il avait vécu comme un acte criminel, ou bien la fausse conversion. Il attendra encore une fois, mais cette fois-ci ce ne sera plus Dieu qu'il attendra avec gourmandise, mais la naissance du travail nouveau, la libération des pauvres et le moment de revenir à la charge peut-être un jour.

5. Conclusion et perspectives

Notre analyse nous a permis de relever les discours représentant un système de valeurs inégalitaires ainsi que ses mécanismes d'exclusion, tels qu'ils sont présentés dans *Une Saison en enfer*. Tout en gardant en tête la possibilité d'une inspiration autobiographique, nous avons quand même pu, grâce aux théories des champs et de la marginalisation, prendre en compte le caractère littéraire de l'ouvrage de Rimbaud. Ainsi, en nous éloignons d'une recherche basée de manière exagérée sur l'autobiographie de Rimbaud nous avons pu comprendre le narrateur d'*Une Saison en enfer* plutôt comme version fictionnalisée d'un poète critique du système basé sur des éléments surannés, qui est en train de changer, mais dont les forces conservatrices s'opposent encore à ce changement au moment où est rédigé l'œuvre. Ce narrateur joue ainsi sur son statut de damné par un système de valeurs dominantes auquel il n'adhère pas, et dont la damnation perd de son sens quand le narrateur pourra enfin quitter ce système de valeurs en faveur d'un nouveau système de valeurs naissantes, mais tout en gardant son statut de marginalisé. Nous avons également montré que l'intrigue d'*Une Saison en enfer* suit l'histoire de la France, l'histoire de l'Eglise aussi bien que certains épisodes bibliques, comme l'histoire de la désobéissance de l'homme envers Dieu, afin de présenter ces textes fondateurs de l'identité d'un peuple, par la technique d'une réécriture de motifs souvent inversés, comme histoire personnelle de l'individu qui se met en opposition au système de valeurs dominantes conservatrices.

Grâce à l'idée de respecter le caractère littéraire de la plaquette et de la qualifier d'œuvre astucieusement construite avec une densité à plusieurs niveaux, nous avons décidé de ne pas faire une analyse dans l'ordre chronologique des 9 parties, mais plutôt de faire une lecture synoptique qui rapproche des passages qui se ressemblent ou dans lesquels sont repris des motifs traités plus tôt ou plus tard dans le récit pour déceler le voyage qui est inscrit aussi bien à l'intrigue qu'à la structure du livre, et aussi l'évolution intérieure du narrateur face au système de valeurs qui change.

Notre décision de regarder la position sociale et économique de Rimbaud à l'époque où il a rédigé *Une Saison en enfer* nous a également permis d'éviter de faire des erreurs qui seraient dues à une approche à son texte qui le traiterait de texte canonisé, donc de texte auquel s'ajoute une certaine attente des motifs et des références que l'on pourra y trouver, puisque le texte, à l'époque où il avait été imprimé, est passé quasiment inaperçu jusqu'à ce que Verlaine, Dazens, Berrichon, Delahaye et la sœur de Rimbaud, Isabelle, décide d'éditer

l'œuvre plus ou moins complète de Rimbaud, mais tout en l'entourant déjà de ce mythe naissant (à l'exception de Verlaine, qui fait quand même l'effort de présenter l'ancien ami comme poète doué plutôt que comme prodige démoniaque ou catholique tourmenté) qui, jusqu'aujourd'hui, complique la recherche et l'analyse de l'œuvre de Rimbaud.

Nous avons fait exprès de choisir comme ouvrage à analyser un des ouvrages les moins commentés de Rimbaud (ce qui est certainement aussi dû aux problèmes qu'il pose pour l'analyse, comme le montre la myriade de manières de réception qu'il a suscité, qui vont de « confession de foi profonde » (comme le voit par exemple Claudel) jusqu'à l'essai de prouver que Rimbaud avait réellement été un alchimiste mystique en possession des secrets pour changer la vie et qui avait à 18 ans déjà connu le sort qui l'attendra, grâce à ce mysticisme[270]), pour essayer d'en faire une analyse en suivant notre propre modèle qui est né d'une lecture intense d'*Une Saison en enfer* qui a duré à peu près cinq mois et lors de laquelle nous avons essayé de relever tous les sujets et tous les motifs principaux que nous y avons décerné avant de consulter la littérature secondaire pour pouvoir garder notre regard critique qui porte aussi bien sur l'œuvre elle-même que sur la manière de laquelle se fait la réception critique et universitaire de celle-ci. Même si les commentaires de Davies et de Brunel nous ont fourni beaucoup de détails intéressants, et que nous ne voulons pas remettre en question le mérite de ces deux travaux dont nous trouvons la lecture tout à fait enrichissante et même indispensable pour tou(te)s ceux et celles qui veulent analyser *Une Saison en enfer,* ils nous ont également incités à remettre en question l'analyse de l'œuvre telle que les études rimbaldiennes la présente, parce que nous avons cru pouvoir ajouter une dimension jusque-là ignorée pour l'analyse littéraire, qui est l'approche par la théorie des champs et de la marginalisation à cette œuvre complexe et révolutionnaire au sein du corpus des textes de Rimbaud. Nous ne prétendons pourtant pas que notre analyse soit une analyse universelle de l'œuvre, car un corpus de textes aussi complexe qu'*Une Saison en enfer* ne s'apprête pas à être analysé d'une seule manière. Toute analyse revient toujours aussi à une interprétation quelque peu exégétique quand il s'agit d'un ouvrage à un contenu aussi dense et aussi polyvalent que c'est le cas d'*Une Saison en enfer*.

De toute façon nous considérons que notre modèle a prouvé qu'il est important de repenser le rapport qu'on voit entre l'auteur réel et le narrateur et qu'il est important aussi de s'efforcer de garder à tout moment un regard objectif même sur des textes d'un auteur qui,

[270] voir David Guerdon, *Rimbaud, la clef alchimique*, Paris, Robert Laffont, 1980

aujourd'hui, est considéré comme un des écrivain(e)s les plus important(e)s de l'histoire littéraire récente de la France. Nous sommes même d'avis qu'il faut pouvoir faire abstraction de ce statut actuel et regarder plutôt le statut qu'avait occupé le poète dans les champs respectifs auxquels il avait appartenu durant le temps où il a rédigé ses œuvres respectives et d'accepter que la densité d'un livre comme *Une Saison en enfer* ne peut pas être déchiffré en seulement se basant sur des faits autobiographiques, desquels Davies et Brunel essaient également de s'éloigner.

Dans un futur travail nous aimerions approfondir cette analyse encore, examiner encore plus profondément les parties moins étudiées dans ce mémoire et regarder de manière encore plus détaillée les sujets et motifs analysés ici, et, surtout, appliquer notre modèle aux textes d'autres écrivain(e)s, qui, au moment de la rédaction de leurs textes, avait occupé une position de poète marginalisé(e) semblable à celle de Rimbaud lors de la rédaction d'*Une Saison en enfer*. Nous pensons ici par exemple au roman *Extension du domaine de la lutte* de Michel Houellebecq, ainsi qu'au roman-poème *Nedjma* de Kateb Yacine, qui présentent des critiques d'autres systèmes de valeurs dominants par lesquels ils se trouvent marginalisés, à savoir le libéralisme économique et sexuel pour le cas du narrateur de Houellebecq, et le colonialisme français dans le cas des personnages principaux de Kateb.

6. Bibliographie

6.1 Littérature primaire

Dante **ALIGHERI** : *Die Göttliche Komödie, 1.Teil – Die Hölle/L'Inferno*, traduit par Hermann Gmelin, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1968

Ernest **DELAHAYE** : *Souvenirs familiers à propos de Rimbaud, Verlaine, Germaine Nouveau,* Paris, Éditions Messein, 1925

Théophile **GAUTIER** (1835) : *Mademoiselle de Maupin*, Editions Garnier Frères, Paris, 1967

Arthur de **GOBINEAU** : *Essai sur l'inégalité des races humaines (1853-1855)*, Livres 1 à 4, Présentation de Hubert Juin, Paris, Éditions Pierre Belfond,1967a

Arthur de **GOBINEAU** : *Essai sur l'inégalité des races humaines (1853-1855)*, Livres 5 et 6, Présentation de Hubert Juin, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1967b

Maurice de **GUÉRIN** : *Tome I, Poèmes – Poésies – Le Cahier vert*, Texte établi et présenté par **Bernard d'Harcourt**, Paris, Sociétés les belles lettres, 1947

Victor **HUGO** (1862) : *Les Misérables*, Edition établie par **Henri Scepy**, Paris, La Pléiade/Gallimard, 2018

Arthur **RIMBAUD** : *Je ne suis pas venu ici pour être heureux, Correspondance*, Paris, Flammarion, 2015

Arthur **RIMBAUD** : *Œuvres complètes*, présenté par **Antoine Adam**, Paris, La Pléiade/Gallimard, 1972

Arthur **RIMBAUD** : *Œuvres complètes*, Présentation par **Jean-Luc Steinmetz**, Paris, Flammarion, 2010

Arthur **RIMBAUD** : *Une Saison en enfer*, édition critique par **Pierre Brunel**, Paris, Librairie José Corti, 1987

Arthur **RIMBAUD** : *Une Saison en Enfer / Eine Zeit in der Hölle*, traduit par **Werner Dürrson**, Stuttgart, Reclam, 2007

Claude-Henri, Comte de **SAINT-SIMON** (1825) : *Nouveau christianisme*, Paris/Vienne, Bibliothèque Rhombus, 1921

Paul **VERLAINE** : *Œuvres complètes* : *poésies, théâtre, nouvelles, critiques, correspondance choisie, Tome 3 : L'Ami Rimbe : 1872 – 1873* Clermont-Ferrand, Paléo, 2007a

Paul **VERLAINE** : *Œuvres complètes : poésies, théâtre, nouvelles, critiques, correspondance choisie, Tome 5 : Les poètes maudits : 1881 – 1884*, Clermont-Ferrand, Paléo, 2007b

6.2 Littérature secondaire

Paterne **BERRICHON** : *Jean-Arthur Rimbaud, Le Poète,* Paris, Mercure de France, 1912

Pierre **BOURDIEU** : *La Sociologie de Bourdieu*, textes choisis et commentés par **Alain Accardo** et **Philippe Corcuff**, Bordeaux, Le Mascaret, 1986a

Pierre **BOURDIEU** : *Sozialer Sinn*, traduit par Günter Seib, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1987

Pierre **BRUNEL** et al. [éds.] : *Histoire de la littérature française*, Bordas, Paris/Bruxelles/Montréal, 1972

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE : *Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe* siècle, Tome onzième (Lot-Natalité), Paris, Gallimard, 1983

Margaret **DAVIES** : *Une Saison en enfer, analyse du texte*, Archives N°1, 1975

Erik H. **ERIKSON** : *Identität und Lebenszyklus*: *Drei Aufsätze*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1974

Norman **FAIRCLOUGH** : *Analysing Discourse*, Textual Analysis for Social Research, Londres – New York, Routledge, 2008

Norman **FAIRCLOUGH** : *Critical Discourse Analysis*, Londres, Longman, 1995

Norman **FAIRCLOUGH** : *Language and Power*, Londres - New York, Longman, 1998

Michel **FOUCAULT** : *Dits et écrits III*, Paris, Gallimard, 1994

Michel **FOUCAULT** : *L'histoire de la sexualité 1 - La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1994

Michel **FOUCAULT** : *Œuvres, Tome II*, édition publiée par Frédéric Gros, Paris, La Pléiade/Gallimard, 2015

Michel **FOUCAULT** : *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 2004

Gérard **GENETTE** : *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1991

Jürgen **GRIMM** [éd.] : *Französische Literaturgeschichte*, Editions Metzler, Stuttgart, 1989

Maximilian **GRÖNE** et Frank **REISNER**, *Französische Literaturwissenschaft – Eine Einführung*, Tübingen, Narr, 2017

David **GUERDON** : *Rimbaud, la clef alchimique*, Paris, Robert Laffont, 1980

Manfred **KERN** : *Weltflucht, Poesie und Poetik in der weltlichen Dichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Berlin/New York, De Gruyter, 2009

Heinz **KIMMERLE** : *Jacques Derrida zur Einführung*, Hambourg, Junius Verlag, 2000

Philippe **LEJEUNE** : *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975

Susan S. **LANSER** : *Fictions of Authority. Women writers and narrative voice*, Ithaca/ Londres, Cornell University Press, 1992

Georges **MINOIS** : *Histoire de l'enfer*, Paris, Presse Universitaires de France/ Que sais-je ?, 2019

Alexandra **MONOT** [éd.] : *La France des marges*, Mesnil-sur-l'Estrée, Bréal, 2016

Michel **PINÇON** et Monique **PINÇON-CHARLOT**, *Les Ghettos du Gotha – Comment la bourgeoisie défend ses espaces*, Paris, Le Seuil, 2007

Jeffrey Burton **RUSSELL** : *Lucifer, The Devil in The Middle Ages*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1984

Philipp **SARASIN** : *Michel Foucault zur Einführung*, Hambourg, Junius Verlag, 2005

Wolfgang **SCHMALE** : Geschichte Frankreichs, Stuttgart, Eugen Ulmer Verlag

6.3 Articles

Jean Pierre **AUGUSTIN** et Joël **PAILHÉ**, « Pauvreté, exclusion, marginalité, objets d'analyse géographique » dans *Vers une géographie de la pauvreté – Le RMI en Gironde*, Centre d'études des espaces urbains, 1993

Roland **BARTHES**, « Texte (Théorie du) » dans *Encyclopædia Universalis*, vol. 15, Paris, Encyclopædia Universalis, 1973, p. 1015

Giovanni **BERJOLA** : « L'enfer chez Rimbaud » dans *« Je m'évade ! Je m'explique. » Résistances d'Une saison en enfer*, Yann Frémy [éd.], Paris, Editions classiques Garnier, 2010, pp. 139-143

Pierre **BOURDIEU** : « Extra-ordinaire Baudelaire » dans *Baudelaire: nouveaux chantiers*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1995. pp. 279-288

Pierre **BOURDIEU** : « Pour une science des œuvres », 1986b dans Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques – sur la théorie de l'action*, Paris, Le Seuil, 1994

Daniel **DE GRAAF** : « Les premiers adversaires de Rimbaud » dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 34, fasc. 1, 1956, pp. 47-67

René **DOUMIC** : « Le Roman personnel » dans *Revue des Deux Mondes*, 5e période, tome 27, 1905, pp. 926-936

Jean-Louis **DUFAYS** : « Le patrimoine: un objet à circonscrire, un savoir à transmettre » dans *Enseigner les « classiques » aujourd'hui*, Isabelle de Peretti, Béatrice Ferrier (dir.), Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, pp. 297-304

Roy C. **FLICKINGER** : « Vergil or Virgil? » dans *The Classical Journal*, Vo. 25, N°9, Juin 1930, pp. 658-660

Janice **GROSS** : « Revisiting "nos ancêtres les Gaulois:" Scripting and Postscripting Francophone Identity » dans *The French Review*, Vol. 78, N°. 5, Avril 2005, pp. 948-959

Marion **GYMNICH** : « Individuelle Identität und Erinnerung aus Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung » dans Astrid Erll et al. [éds.]*: Literatur – Erinnerung – Identität*, Trier, WVT, 2003, pp. 29-48

Nicole **HULIN** : « A propos de l'enseignement scientifique : une réforme de l'enseignement secondaire sous le Second Empire : la « bifurcation » (1852-1864) » dans *Revue d'histoire des sciences*, tome 35, n°3, 1982, pp. 217-245

Georg **KREMNITZ**, « Dimensionen und Dynamik kollektiver Identitäten (Beispiele aus dem okzitanischen und katalanischen Sprachgebiet) » in *Sociolinguistica*, N° 9/1995, Berlin/New York, De Gruyter, pp. 67-87

Laurent **MANNONI** : « The phantasmagoria » dans *Film History*, Vol. 8, N°. 4, 1996, pp. 390-415

Isabelle **MERLE** : *De la « légalisation » de la violence en contexte colonial* dans *Politix*, N°66, Cachan, Lavoisier, 2004, pp. 137-162

Chris **MICHAELIDES** : « Stefan Zweig's copy of Rimbaud, « Une Saison en enfer » (1873) » dans *The British Library Journal*, Vol. 14, N°2, 1988, pp. 199-203

Solange **MONTAGNÉ-VILLETTE** : « Les marginalités : du subi au choisi » dans *Bulletin de l'Association de géographes français*, 84e année, N°3, 2007, pp. 305-214

Juliane **NOACK** : « Erik H. Erikson: Identität und Lebenszyklus » dans **Benjamin Jörissen** et **Jörg Zirfas** [éds.]: *Schlüsselwerke der Identitätsforschung*, VS Verlag für Sozialwissenschaft, Wiesbaden, 2010, pp. 37-53

Tanja **THOMAS** : «Diskurs, Macht und Subjekt» dans **Andreas Hepp** et al. (éds.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*, Wiesbade, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009, pp. 58-71

Pan **WEI** : « Les valeurs fondatrices des sociétés contemporaines » dans *Diogène*, N° 221, 2008/1, Presses Universitaires de France, pp. 73 – 99

Werner **WÖGERBAUER** : « Unübersetzbare Flüsse. Ein unveröffentlichter Prosaentwurf Karl Klammers, zur ersten deutschen Übertragung von Rimbauds *Bateau ivre* » dans *Etudes Germaniques*, Vol. 2, N° 262, 2011, pp. 313-340

Jörg **ZIRFAS** : « Identität in der Moderne: Eine Einleitung » dans **Benjamin Jörissen** et **Jörg Zirfas** [éds.]: *Schlüsselwerke der Identitätsforschung*, VS Verlag für Sozialwissenschaft, Wiesbaden, 2010, pp. 9-17

6.4 Sources Internet

https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20100910.BIB5626/nouvelle-polemique-autour-de-la-photo-inedite-d-039-arthur-rimbaud.html

http://ecoles.ac-poitiers.fr/ardin/spip.php?article52

https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Verlaine_-_%C5%92uvres_compl%C3%A8tes,_Vanier,_V.djvu/374

https://fr.wikisource.org/wiki/Anywhere_out_of_the_world

https://fr.wikisource.org/wiki/Bible_Sacy

https://fr.wikisource.org/wiki/Jadis_et_nagu%C3%A8re_(1891)/Nagu%C3%A8re/Amoureuse_du_Diable

https://fr.wikisource.org/wiki/Histoire_de_France_(Jules_Michelet)/%C3%A9dition_1880/Tome_1/Texte_entier

https://www.franceculture.fr/emissions/cetait-a-la-une/les-fleurs-du-mal-le-figaro-5-juillet-1857

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70658c/f56.image.texteImage

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k141174n/f216.image.r=Illuminations

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6443411c/f75.image

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8618403x/f23.image.texteImage

https://www.huffingtonpost.fr/2019/01/05/gilets-jaunes-comment-la-manif-pour-tous-tente-dinfiltrer-le-mouvement_a_23634126/

https://www.liberation.fr/checknews/2018/06/18/l-homosexualite-a-t-elle-ete-depenalisee-en-1791-ou-en-1982_1660079

https://www.linternaute.com/livre/poesie/1293087-baudelaire-le-poete-maudit/

http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3576346185;

http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?50;s=3760135395;

http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?75;s=3760135395;

http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/search.exe?23;s=1738076430;cat=1;m=ici-bas;

http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=4127812500;r=1;nat=;sol=1;

http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?13;s=1504113420;r=1;nat=;sol=2

http://www.thierryvallatavocat.com/2016/08/20-aout-1857-le-proces-des-fleurs-du-mal-de-baudelaire-pour-offense-a-la-morale-publique-et-a-la-morale-religieuse.html

https://www.un.org/fr/universal-declaration-human-rights/

Les sources Internet ont toutes été vérifiées le 24 septembre 2019 entre 21:51 et 21:56