

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (1999)

Heft: 30: Poetik & Rhetorik

Artikel: Une Saison en enfer : rhétorique de la rupture, poétique de l'interruption

Autor: Marty, Eric

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006560>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 12.01.2026

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

Eric Marty

Une Saison en enfer.

Rhétorique de la rupture, poétique de l'interruption

La question posée par *Une Saison en enfer* – celle de la rupture avec la poésie – qui passe pourtant pour si énigmatique, est, en réalité, et tout le monde le sait, une question extrêmement claire, presque transparente. Jusque dans les années 1950, il était établi qu'*Une Saison en enfer* – le seul livre de Rimbaud publié par lui-même – était son dernier écrit et un acte d'adieu à la littérature. L'étude de Bouillane de Lacoste publiée en 1949, s'appuyant sur une analyse des manuscrits des *Illuminations* pulvérisa cette hypothèse en établissant que ces poèmes en prose avaient été, au moins en partie, écrits ou copiés après octobre 1873, date de l'achèvement d'imprimer d'*Une Saison en enfer*. Curieusement, un tel fait, qui n'est contesté sérieusement par personne sauf de manière oblique¹, n'a pas fondamentalement modifié les lectures de la *Saison*, – toujours considérée comme une œuvre de rupture et d'adieu. L'exemple le plus fameux est l'analyse que propose Maurice Blanchot dans un texte bref, intitulé "l'œuvre finale" (repris dans *L'Entretien infini*): pour lui, quand bien même Rimbaud aurait-il écrit des milliers de pages après la *Saison*, celle-ci reste bien l'œuvre finale et les *Illuminations* – écrites après *Une Saison en enfer* – s'affirment nécessairement au passé; elles appartiennent à un temps antérieur: l'Adieu de la *Saison* tient pour accomplies et terminées, voire abolies, les possibilités de l'Art en général et donc celles qui sont mises en œuvre dans les poèmes en prose. Les *Illuminations* ne seraient qu'une œuvre en retard, dit-il, reprenant au passage la formule qu'utilise Rimbaud dans le préambule à la *Saison* où il offre à Satan son "carnet de damné", "en attendant" ajoute-t-il "[les] quelques petites lâchetés en retard". Ainsi, selon Blanchot, quoi qu'il ait fait

1 Voir les arguments ambigus que les éditeurs des œuvres de Rimbaud, comme Alain Borer (*Œuvre-vie*, Paris, Arléa, 1991) ont proposé pour justifier la publication de la *Saison* à la suite des *Illuminations*.

Rimbaud après la *Saison*, celle-ci est une œuvre de rupture, un acte d'auto-disparition du poète dans le gouffre de sa propre parole. Cette persistance de Blanchot est bien sûr significative: tout d'abord de Blanchot lui-même car au fond, pour lui, toute la littérature depuis le *Don Quichotte* de Cervantes jusqu'au *Procès* de Kafka, est "œuvre finale", puisque l'essence de la littérature est, selon lui, celle de sa propre disparition. Dès lors, en effet, que Rimbaud ait écrit des milliers de pages après la *Saison* ne change rien. Il s'agit bien de ce qu'on pourrait appeler un sophisme au sens où Blanchot juge en termes d'essence négative ce qui ne devrait être évalué qu'en termes d'existence positive: si, en effet, toute œuvre supérieure énonce sa propre fin alors à quoi bon s'inquiéter de savoir ce qu'il en fut réellement pour Rimbaud, à quoi bon savoir si la *Saison* fut pour lui, un "Adieu" réel: le sophisme repose sur un jeu de mots et le jeu de mots Blanchot le commet en substituant à œuvre "dernière" l'expression "œuvre finale".

Cette persistance de Blanchot n'est pas isolée et elle n'est pas seulement significative de Blanchot lui-même, elle l'est également de Rimbaud, tant le mythe-Rimbaud résiste – et pas seulement à travers la voix de Blanchot – à la démystification engagée par les travaux de Bouillane de Lacoste. Et le mythe ne résiste pas seulement grâce aux sophismes, aux jeux de mots, bref grâce à des arguments purement verbaux. Plus étrangement (et c'est là que triomphe le mythe) les faits, à savoir que Rimbaud a continué d'écrire après la *Saison* et que celle-ci n'est donc ni œuvre finale, ni œuvre dernière, les faits donc sont contestés par d'autres faits. A l'idée mythique selon laquelle Arthur Rimbaud – le "suicidé de la littérature" – aurait, avec la *Saison*, fait acte de rupture avec la poésie, accomplissant alors l'essence même de la poésie qui est rupture selon Blanchot ou bien préfigurant, selon Claudel, la conversion à Dieu qui le saisira sur son lit d'agonie, à cette idée donc, on ne pourrait que substituer – si l'on tient compte des faits – une autre hypothèse, excluant toute métaphysique et toute théologie littéraire: la *Saison* serait un adieu *fictif* à la poésie et donc une forme de supercherie (plus simplement une fiction) parce qu'en réalité ce texte, au contraire, qui feint de renoncer à toute gloire, appelle la gloire, parce que c'est en fait par cet adieu que Rimbaud voudrait se faire poète.

Bref, la *Saison* serait un sophisme censé accomplir le contraire de ce qu'il dit. Pur sophisme, supercherie, fiction. Il ne s'agit pas pour

nous, à l'évidence, de juger Rimbaud, mais de relativiser l'apparente négativité de l'œuvre et de l'inscrire, à l'inverse de Blanchot dans la dialectique de tout langage dès lors qu'il est un dispositif esthétique: on sait, à ce titre, – que ce soit au travers de Proust ou de Mallarmé, – combien, par exemple, le thème de l'impuissance à écrire est la matière même de chef-d'œuvres. Pourtant s'il y a un mythe Rimbaud et non pas seulement une œuvre remarquable, comparable à d'autres œuvres remarquables, c'est parce que, historiquement, le destin, les circonstances dans leur fatalité ou dans le pur aléatoire, ont constitué, de fait, la *Saison* comme un Adieu réel, comme une rupture réelle avec la littérature et non comme une fiction. Ce texte – quoiqu'imprimé par les soins de Rimbaud – n'est apparu dans le champ littéraire et ne s'est mis à signifier qu'une fois Rimbaud disparu et donc qu'une fois la dimension fictive de cette œuvre se fût, elle aussi, évanouie. L'histoire a fait les choses à la place de Rimbaud, en son absence même et contre son désir pour peu qu'on puisse le deviner. Contre son désir supposé de 1873 de se faire poète par le biais d'une rupture fictive, contre son désir de n'être plus poète de 1886, date de l'émergence de la *Saison* et de sa reparation alors qu'il est en Abyssinie et se moque totalement de son livre.

On pourrait dire alors qu'il n'y a pas de rhétorique de la rupture, ou alors au sens vulgaire de ce terme, au sens où, dans toute œuvre d'art, la rupture ne serait qu'un semblant de rupture, une rupture feinte. On pourrait dire également alors que toute rupture pour devenir vraie, pour s'accomplir en effet dans son essence de séparation définitive et violente a besoin d'autres armes que des armes purement verbales. La rupture n'est pas de l'ordre du langage et donc d'une rhétorique, mais de l'ordre du réel: de ce réel qui accomplit en l'absence même de tout locuteur et dans le pur silence ce que nul n'ose désirer authentiquement: sa propre mort, sa disparition.

Pourtant, si le réel authentifie la *Saison* et la débarrasse de sa dimension sophistique de fiction pour l'accomplir comme adieu effectif, c'est sans doute que ce texte contenait les potentialités de ce retournement. Bref, qu'il contenait en lui les potentialités de dire vrai et non d'accomplir le contraire de ce qu'il était censé dire. Ou encore qu'il y avait en lui une part d'indécidable.

Si tant de lecteurs de Rimbaud n'ont cessé, malgré les faits, d'adhérer au mythe originel c'est qu'il y avait aussi dans les faits eux-mêmes une part d'indécidable et que l'on peut parler – dans une toute autre perspective que celle de Blanchot – de la *Saison* comme d'une œuvre finale quand bien même Rimbaud aurait écrit des milliers de pages après octobre 1873.

L'indécidable est avant tout un indécidable objectif, car, de fait, le projet du *qui perd gagne*, celui de se faire poète par une poésie de la rupture et d'entrer en littérature par le truchement d'un Adieu, ce projet, Rimbaud est incapable de le mener à bien à l'automne 1873, une fois le livre imprimé. Lorsqu'il revient à Paris avec quelques exemplaires de la *Saison*, Rimbaud ne fait rien de son œuvre qui se révèle comme un objet sans suite: il ne l'a envoyé qu'à cinq personnes et, parmi elles, une seule a droit à une dédicace, très laconique: "A P.Verlaine, A.Rimbaud". C'est un acte vide où rien ne s'accomplit.

Comme on dit d'un espion découvert qu'il est "brûlé", Rimbaud est *brûlé* pour le monde littéraire parisien: son entrée en littérature, telle qu'elle aurait pu avoir lieu deux ans auparavant lorsque Verlaine l'invitait à le rejoindre par ces mots célèbres – "Venez chère grande âme, on vous appelle, on vous attend", cette entrée en littérature n'est que le retour d'un sujet discrédité: Rimbaud est alors pour tous un mélange de gigolo, d'escroc, de voyou et de traître – on a peine aujourd'hui à imaginer l'image sordide que Rimbaud traîne alors autour de lui; il est d'autant plus discrédité qu'à cause de lui, Verlaine est alors en prison à Mons du fait du fameux coup de revolver qu'il a tiré sur son jeune ami. Au-delà même de l'anecdote verlainienne, la question même d'une gloire dont l'innocence serait en quelque sorte l'aliment et l'alibi apparaît alors dans un anachronisme logique impossible à surmonter. D'une certaine manière, et pour aller vite, si Rimbaud, à l'inverse d'un Lucien de Rubempré, n'a pas écrit un recueil de sonnet intitulé *Les Marguerites* mais a envoyé le très transgressif et parodique poème "Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs" à Théodore de Banville en juillet 1871, il n'a pas pour autant échappé à la structure d'échec propre au poète décrit par Balzac et dont l'épilogue reste en effet le même: la rencontre d'un Vautrin et sa trahison: soit la substitution d'un épilogue pervers au programme de l'intronisation poétique.

La perspective rimbaldienne n'est évidemment pas celle de Lucien de Rubempré, et sa solution est de devancer l'échec programmé mais au sein d'une structure existentielle et historique inchangée: jeunesse, pauvreté, beauté, poésie, reconnaissance, gloire. Cette structure historique et existentielle butera toujours sur le même obstacle: celui de la relation au maître.

C'est ainsi que le geste inaugural du premier livre de Rimbaud ne peut être reçu: il arrive trop tard et Rimbaud ne sait quoi en faire. C'est ce qu'on pourrait appeler le premier anachronisme qui ne tient pas exclusivement à la vie que Rimbaud a menée entre son arrivée à Paris en septembre 1871 et le moment où il publie la *Saison*, mais plus essentiellement encore à cette dialectique impossible à articuler entre d'un côté le projet rimbaldien (pousser jusqu'au bout les apories de l'inauthenticité et de l'authenticité poétique pour s'éprouver comme poète) et de l'autre la constitution de l'image de soi à laquelle il a contribué dans son compagnonnage avec Verlaine, image de soi d'un sujet totalement irrécupérable. L'épreuve du négatif à laquelle est soumise la poésie de la *Saison* supposait pour être comprise et même seulement perçue par les cénacles – par le champ de la poésie – qu'elle fût l'acte d'un saint: mais ce rôle, on le sait, sera tenu par Mallarmé, Rimbaud s'étant réservé celui de l'Ange, c'est-à-dire de la bête. Rimbaud arrive trop tard en octobre 1873 pour que le geste de rupture qu'il accomplit puisse passer pour inaugural, c'est-à-dire fondateur.

Mais cet anachronisme se double d'un autre qui en est l'exact symétrique puisque l'on pourrait dire également que Rimbaud arrive trop tôt et qu'il fallait attendre que Rimbaud ait disparu, qu'on l'ait cru mort, perdu dans le désert éthiopien, pour qu'en effet cette épreuve du négatif prenne la consistance d'un acte et soit entendu.

Trop tôt ou trop tard, *Une Saison en enfer* fut donc un piège pour Rimbaud: piège de la posture anachronique dans lequel l'avait placé son sophisme: entrer en littérature par un départ. Un tel paradoxe condamnait Rimbaud nécessairement soit à n'être pas crédible et à être discrédité face au retard qu'il avait pris par rapport à sa propre carrière, soit, et c'est ce qui s'est avéré par la suite, à ne connaître qu'une gloire posthume, gloire devenue en quelque sorte l'alibi de la poésie perdue dans ses contradictions –, contradictions dont depuis le

romantisme elle n'a cessé de vivre et de mourir, contradictions qui faisaient dire à Hegel à propos du monde des lettres, qu'il s'agissait d'un monde de voleurs-volés. Ces contradictions, on le sait, la poésie – après avoir utilisé Rimbaud comme son alibi – a tenté de les surmonter par d'autres voies, notamment celles inaugurées par Ponge et par une poésie anti-lyrique et anti-métaphysique et qui d'une certaine manière a tenté de replacer Rimbaud à sa vraie place, celle de simple poète, poète de la poésie et non martyr emphatique de sa propre mort.

L'utilisation abusive de Rimbaud par la poésie pour surmonter ses contradictions et s'extraire alors de son univers de voleurs-volés (puisqu'il y en a au moins un qui n'est pas un voleur) ne tient qu'en partie aux contradictions internes à la poésie romantique et post-romantique et donc à des manipulations dont Rimbaud serait la victime, car Rimbaud lui-même a appartenu à ce monde contradictoire et en a été l'un des membres. C'est pourquoi on a dit, en effet, qu'il y avait au cœur même de la *Saison* un indécidable, – un indécidable de la rupture; et au fond ce ne serait sans doute pas une simple hypothèse d'école que d'imaginer que Rimbaud, par son inertie propre a laissé en quelque sorte au réel le soin de donner tel ou tel sens à son œuvre: d'en faire soit une œuvre raisonnable – une fiction – soit une œuvre déraisonnable: quelque chose qui décidait à sa place de la signification de sa vie. C'est donc cette seconde interprétation qui a prévalu et qui a d'autant plus prévalu que le sophisme inhérent à l'œuvre a pu apparaître rétrospectivement comme anticipateur d'un destin, préfigurant le départ, l'adieu et l'anéantissement: "Je quitte l'Europe. L'air marin brûlera mes poumons; les climats perdus me tanneront", écrit-il dans "Mauvais sang".

Le caractère indécidable de la rupture tiendrait donc dans son caractère de pari. Non un pari pascalien fondé sur le calcul quantitatif des possibilités mais un pari plus risqué où Rimbaud jette son livre en l'air – littéralement l'abandonne à d'autres mains que les siennes, celles du vent et attend, en feignant de ne pas y prêter attention sur quelle page il va retomber. Et sans doute ce geste du pari est-il un geste d'une dynamique infinie puisque depuis que la *Saison* a été publiée pour la première fois – en octobre 1873 – le livre est plusieurs

fois retombé sur telle ou telle page qui a fait de Rimbaud tantôt un “mystique à l’état sauvage”, tantôt un “voyant”, tantôt un “voyou”, tantôt un “traître à la poésie”, tantôt un “ange”, tantôt “l’éclat d’un météore, allumé sans motif autre que sa présence, issu seul et s’éteignant”, selon la célèbre formule de Mallarmé.

Pari indécidable, parce que lorsqu’on cesse de vouloir tirer à soi *Une Saison en enfer*, on est contraint de constater que le livre est un immense atermoiement où le simulacre est si omniprésent qu’il interdit, en effet, d’en extraire une phrase sans trahir le propos. Atermoiement où tout énoncé qui pourrait passer pour définitif est contredit à peine énoncé et quand la contradiction serait impuissante à suspendre l’irréversibilité du propos, alors il est supprimé. Telle est l’une des leçons que l’on peut tirer, par exemple, de l’étude des rares brouillons. Ainsi peut-on lire dans celui de “Alchimie du verbe” ces propos véhéments et polémiques: “Je hais maintenant les élans mystiques et les bizarreries de style. Maintenant je puis dire que l’art est une sottise”: propos qui sont remplacés dans la version définitive par cette phrase plus mystérieuse et ambivalente: “Je sais aujourd’hui saluer la beauté” qui peut s’entendre littéralement et dans tous les sens, dans sa face négative comme dans sa face positive. Ce travail de l’euphémisation perpétuellement présent dans le texte et qui rend tant d’énoncés indécidables, c’est en lui que réside la véritable violence de Rimbaud. Violence faite à lui-même et infligée au lecteur qui s’il veut s’approprier le texte doit alors l’arracher à son auteur qu’il ne peut qu’écorcher au passage.

Ce qui constituerait alors l’essence de la rupture chez Rimbaud et sa véritable rhétorique, ce serait un hermétisme, cet hermétisme qui consiste moins dans le fait de crypter son message que dans l’opacité proprement insondable qui est affichée dans le rapport à l’Autre: cet Autre dont le lecteur est ici pour nous la figure mais qui à l’intérieur même de l’œuvre de Rimbaud est radicalement désigné dans ce qui le définit structurellement. Cet Autre dont la défiguration radicale s’incarne dans ce trou béant, au centre d’*Une Saison en enfer*, constitué par la section “Délires”: “La Vierge folle” et “Alchimie du verbe”, où perversion et poésie se retrouvent comme les deux faces d’une même médaille: le livre. C’est au cœur de “l’Opéra fabuleux” (“Je devins un opéra fabuleux”) que surgit le fameux “couac”, le “dernier couac” dans la

mesure même où le programme qui s'y accomplit – celui du “Je est un Autre” –, après avoir ouvert à un “changer la vie”, se heurte à l’incarnation: “Ainsi, j’ai aimé un porc” par où, en effet, quelque chose se rompt définitivement dans le système rimbaldien: rupture plus définitive que toutes celles que Rimbaud a pu envisager: rupture avec Dieu, avec la famille, avec sa propre race, avec son baptême parce qu’il s’agit d’une rupture dans la rupture, d’un blocage définitif dans l’ouverture que constituait la rupture programmée: une fin de non recevoir.

La section “Délires” constitue en effet une béance au sein de la *Saison*: le diptyque où, comme dans deux panneaux jumeaux, Rimbaud fait le portrait de l’échec de la relation passionnelle (“La Vierge folle”) puis le récit de l’interruption de la poésie (“Alchimie du verbe”), apparaît comme le lieu où le système rimbaldien est mis en échec de l’intérieur. Le double échec se traduit par une double interruption au cœur même de l’écriture. Ainsi cette étrange interruption à la fin de “La Vierge folle” où le récit de la relation passionnelle est interrompu laconiquement et ironiquement par cette parole “Drôle de ménage”, comme si toutes les paroles attribuées à Rimbaud lui-même dans le récit étaient alors abjurées, comme si “la réinvention de l’amour” qui était l’un des éléments fondamentaux du programme rimbaldien se heurtait, dans son principe même, à l’aporie que constitue la présence de l’Autre: cet Autre qui pourtant devait être au principe de l’expérience d’affranchissement et de dépossession: cet Autre qui dans le récit écrit par Rimbaud est le compagnon d’enfer travesti en femme, c’est-à-dire en un sujet nécessairement aliénant et aliéné, reconduisant toute expérience amoureuse en sa forme la plus vile: le vaudeville. La relation passionnelle, loin de mener à l’inconnu, ramène au connu, au trop connu et au drôle de ménage par lequel Rimbaud stigmatise l’amour. Le texte alors s’interrompt.

Ce qui est troublant alors, c’est de constater que cette interruption se répète dans le second volet du diptyque (“Alchimie du verbe”), au cœur de ce second récit qui, lui, a pour objet, cette fois, la poésie. Et cette interruption s’opère précisément au même point de fragilité qui se noue dans l’incarnation de l’Autre: l’autre n’y est pas une femme, ou un homme travesti en femme, mais, comme on l’a déjà dit, c’est un porc: “Ainsi, j’ai aimé un porc”. Alors a lieu le couac, le couac en plein opéra fabuleux chanté dans une dépossession heureuse:

Ce monsieur ne sait pas ce qu'il fait: il est un ange. Cette famille est une nichée de chiens. Devant plusieurs hommes, je causai tout haut avec un moment d'une de leurs autres vies.

Quand soudainement donc surgit le "Ainsi, j'ai aimé un porc". Là fait retour, dans une contradiction flagrante, l'épisode de la vierge folle qui semblait avoir été oublié et classé. Et Rimbaud restitue le vécu de cette contradiction: le "Je est un Autre" de l'opéra fabuleux, loin de l'avoir libéré des deux obstacles cruciaux que sont l'action et la morale, les fait revenir au premier plan: l'action par le "J'ai aimé", la morale par la mention du "porc" qui concentre en lui l'interdit sexuel et l'interdit biblique. Cet emprisonnement dans l'action et la morale ne s'opère pas à l'intérieur de la fausse vie profane du cogito cartésien mais précisément dans l'acte même qui devait en délivrer, – cet emprisonnement a lieu en plein opéra, en plein devenir-opéra. C'est pourquoi celui-ci s'interrompt net et que Rimbaud, au lieu de continuer de citer ses anciens poèmes comme il l'a fait jusque-là, s'arrête et fait silence². Le couac a eu lieu, ce "dernier couac" dont Rimbaud parlait allusivement dans le "Prologue" et que la plupart des commentateurs ont cru lire comme une allusion à un suicide.

Il s'agit bien alors d'interruption de la poésie et non de rupture avec la poésie. Interruption, c'est-à-dire le contraire de la rupture: suspension de son propre discours, abandon de soi-même à cet *ego* délaissé et vide qui est alors constitutif du sujet rimbaldien. Qu'on ait voulu faire de cet *ego* vide un *ego* négatif, bref qu'on ait transformé l'expérience existentielle et poétique d'une interruption du poème en un acte finalement encore soumis à la métaphysique romantique du suicide poétique en dit davantage sur la situation de la littérature à la fin du XIX^e siècle que sur l'expérience singulière d'Arthur Rimbaud.

2 Ce silence est d'autant plus net que dans les brouillons de ce passage Rimbaud continuait à se citer: il supprime ainsi de sa prose trois poèmes entiers ("Age d'or", "Mémoire" et "Confins du monde") et il ne conserve qu'un poème de deuil "O saisons, ô châteaux".

Zusammenfassung

Ziel dieses Aufsatzes ist es, ausgehend von einer Lektüre von *Une Saison en enfer* die Frage des poetischen Bruchs zu untersuchen. Das Rimbaudsche Durcheinander wird zu entwirren versucht. Dabei stellt sich die Frage nach der *Saison* als "letzter Text" natürlich im Gegensatz zur Vorstellung eines "Schlusswerks". Da eine simple Rhetorik des Bruchs ausserstande zu sein scheint, das Phänomen zu begreifen, wird der Vorschlag einer Poetik der Unterbrechung gemacht.