

DU MÊME AUTEUR

La « Folie » dans l'œuvre romanesque de Stendhal

José Corti
1971

Literature and Psychoanalysis :
The Question of Reading - Otherwise
éd., Yale French Studies
New Haven
1977

SHOSHANA FELMAN

LA FOLIE
ET LA CHOSE
LITTÉRAIRE

TOMBO : 123446



SBD-FLOCH-USP



ÉDITIONS DU SEUIL
27, rue Jacob, Paris VI^e

801.92
F511f
e.22

546/78

ALLOU-AL
E20HD AJ 11
E31A9A7T11

*A la mémoire de mon père.
A ma mère.*

DEDALUS - Acervo - FF1CH-LE



21300106538

ISBN 2-02-004958-9

© Editions du Seuil, 1978.

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

« TU AS BIEN FAIT DE PARTIR, ARTHUR RIMBAUD »

- *Les pro-noms de la modernité*

- *Tant pis pour le bois qui se trouve vio- lon*

- *Le coup de « dés » : dé-règlement, dé- lites, dé-partis*

- *A-dieu*

- « *Est-ce en ces nuits sans fond...* »

- « *Il faut être absolument moderne* »

« Rimbaud, écrit René Char, est le premier poète d'une civilisation non encore apparue [...]. Mais si je savais ce qu'est Rimbaud pour moi, je saurais ce qu'est la poésie devant moi, et je n'aurais plus à l'écrire¹. » Or, si le nom de Rimbaud est à juste titre lié, depuis les surréalistes, à une tentative de rupture, à un « départ² » poétique moderne, l'on a peu — ou guère — étudié, cependant, le témoignage rimbaldien en lui-même : la réflexion que conduit le texte sur sa propre modernité. « Il faut être absolument moderne³ » : trop d'écrivains d'aujourd'hui et d'hier ont hâte d'y acquiescer à bon compte, trop de « dra-peaux d'extase⁴ » brandissent cette idée-slogan, qui participe de la double urgence de la réclame et du terroirisme commercial ou cul-turels. La modernité fait vendre : des marchandises, des discours, des idées.

Ce commerce inflationniste du nouveau est certes étranger à l'esprit de Rimbaud, dont l'ironie nuancerait l'optimisme des « Ecclésiastes modernes » :

« Rien n'est vanité ; à la science, et en avant ! » crie l'Ecclésiaste moderne, c'est-à-dire *Tout le monde*⁵.

1. R. Char, *Recherche de la Base et du Sommet*, Paris, Gallimard, 1965, p. 102.

2. Cf. R. Char : « Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud ! Nous sommes quelques-uns à croire sans preuve le bonheur possible avec toi. » (« Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud », in *Fureur et Mystère*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967, p. 212.)

3. Rimbaud, *Une saison en enfer*, p. 241. Les références des textes cités renvoient, sauf indication contraire, à l'édition Suzanne Bernard : Rimbaud, *Œuvres*, Paris, Classiques Garnier, 1960.

4. L'Expression est de Rimbaud : « Génie », *Illuminations*, p. 308.

5. « L'Éclair », *Une saison en enfer*, p. 238 (Rimbaud souligné).

Dès ses premiers textes, l'apprenti-Voyant tient à marquer la distance qui sépare son aspiration des singeries de la mode. S'il demande aux poètes « du nouveau, — idées et formes », il ajoute aussitôt : « Tous les habiles croiraient bientôt avoir satisfait à cette demande. — *Ce n'est pas cela* ¹. »

« Il faut être absolument moderne » : cette phrase, dans le texte de Rimbaud, n'est ni simple ni claire. Et d'abord, parce qu'elle consiste en un impératif paradoxal, énoncé sur un mode oxymorique, défini par une contradiction dans les termes. Que veut dire « être *absolument* moderne » ? Comment le moderne, qui est par excellence historique, relatif, peut-il échapper à l'histoire et au temps, revendiquer un statut d'absolu ? Comment, plus généralement, ce qui relève du devenir peut-il chercher à être, et à « être absolument... » ? Et que veut dire, dès lors, « *il faut être* » ? Puisque l'invitation à être moderne est énoncée de telle sorte qu'elle se remet elle-même en question, qu'elle est d'emblée — au niveau du langage — annoncée comme rigoureusement impossible, quel sens faut-il donner à « il faut », à l'énoncé éthique normatif qui inaugure la proposition ?

Découvrir les contradictions par lesquelles le langage rimbaldien tout à la fois accueille et rejette le concept de modernité, ce n'est pas simplement remettre, avec Rimbaud, ce concept en question ; c'est aussi et surtout voir comment ce concept même bouleverse et renverse le texte qui l'écrit, observer comment la contradiction, se pensant dans le texte, pense le texte, et ouvre l'écriture rimbaldienne aux modes spécifiques de sa production.

On a pu d'ailleurs définir comme spécifiquement moderne la question de la contradiction elle-même : « Nous proposons, écrit René Char, que soit examinée avec attention la question moderne des incompatibilités, *moderne* parce que agissant sur les conditions d'existence de notre temps [...] à la fois louche et effervescent ². »

Si la contradiction est moderne, et si le moderne est contradictoire, la littérature moderne pourrait être définie comme celle qui se contredirait elle-même, qui se remettrait elle-même en question *en tant que* « *littérature* ». C'est le propre de l'expérience rimbaldienne, dont la modernité revient, justement, à interroger le statut même de l'idée littéraire.

Il est instructif d'observer comment, à partir de ses propres contradictions, la pensée moderne se thématise, et généralise une pensée du

1. Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 (la « Lettre du Voyant », p. 348 (je souligne)).

2. *Recherche de la Base et du Sommet*, op. cit., p. 36 (Char souligne).

moderne. Ainsi, Valéry, en réfléchissant sur « La crise de l'esprit » moderne, théorise — et conceptualise — la modernité de la crise :

Et de quoi est fait le désordre de notre Europe mentale ? — De la libre coexistence dans tous les esprits cultivés des idées les plus dissemblables, des principes de vie et de connaissance les plus opposés. C'est là ce qui caractérise une époque *moderne*.
Je ne déteste pas de généraliser la notion de moderne et de donner ce nom à un certain mode d'existence, au lieu d'en faire un pur synonyme de *contemporain* ¹.

Mais n'est-ce pas une contradiction en soi que de vouloir ainsi transformer une *situation* en *essence*, penser théoriquement, et généralement, non pas l'époque moderne, mais « une époque moderne » (Valéry), non pas *la* vie moderne, mais « une vie moderne et plus abstraite » (Baudelaire) ², et de s'efforcer à rien de moins qu'à « tirer l'éternel du transitoire » (Baudelaire) ³ ? « Il faut être absolument moderne. » — « Je ne déteste pas de généraliser la notion de moderne. » Mais la question est : *comment* généralise-t-on une *telle* notion, une telle désignation du particulier ? Et pourquoi cette généralisation, contradictoire et « intempesive », semble-t-elle si urgente et si nécessaire, si *actuelle* pour la littérature ? A partir de quel lieu, de quelle sorte de durée, tire-t-on l'éternel du transitoire ? A partir de quelle instance temporelle, et de quelle instance de discours, l'intempesitif devient-il actuel, et le particulier général ? *Qui* parle, *qui* généralise, et en vertu de quelle *autorité* ?

LES PRO-NOMS DE LA MODERNITÉ

« Il faut être absolument moderne » : cet énoncé catégorique valorise le prédicat « falloir », mais en escamote le sujet ; « il », sujet neutre, grammatical, est un signe vide qui annonce simplement un verbe à la troisième personne. Logiquement, le verbe n'a pas de sujet ;

1. Valéry, « La crise de l'esprit », in *Essais quasi-politiques*, *Œuvres*, op. cit., t. 1, p. 991-992 (italiques de l'auteur).

2. Baudelaire, *Petits Poèmes en prose*, Paris, Garnier, 1962, p. 6 (préface : « A Arsène Houssaye »).

3. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* : « Ainsi il [l'artiste] va, il court, il cherche. [...] Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité* [...] Il s'agit pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire », in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1163 (Baudelaire souligne).

il n'y a pas de *personne* dans cette phrase. « Être absolument moderne » a un sujet absent. L'énoncé, décentré, semble viser une vérité impersonnelle, un dépassement du « je » - locuteur, l'au-delà d'une affirmation narcissique ou égocentrique.

Mais, d'autre part, le « moderne », de par sa définition, implique un rapport fatalement *subjectif* entre temps et langage, entre le temps de l'énoncé et l'acte même de l'énonciation. L'étymologie du mot remonte au bas latin (1361), de *modo*, « récemment ». D'où « moderne : qui tient compte de l'évolution récente dans son domaine, qui est de son temps », glose le *Petit Robert*, et plus précisément : « Qui est du temps de celui qui parle, ou d'une époque relativement récente. » Même si « moderne » était employé dans le sens nietzschéen, qui n'est pas « de ce temps », mais « *contre* ce temps¹ », la modernité serait encore et toujours une *fonction* « du temps de celui qui parle ». « Il est l'affection et le présent [...] Il est l'affection et l'avenir [...] O lui et nous! [...] O monde!... »

Et si l'Adoration s'en va, somme, sa promesse sonne : « Arrière ces superstitions, ces anciens corps, ces ménages et ces âges. C'est cette époque-ci qui a sombré² ! »

Tout décentré que puisse donc paraître l'appel à la modernité, il dépend avant tout de la voix locutrice : qui dit *moderne*, dit *je*. « Ce monde dans lequel je subis ce que je subis », écrit Breton,

ce monde *moderne*, enfin, diable! que voulez-vous que j'y fasse? La voix surréaliste disparaîtra peut-être, je n'en suis plus à compter mes disparitions³.

J'apparais ou je disparaîs, je m'approprie ou je m'exproprie, j'inclus ou j'exclus : je dis « *moderne* », donc *je* parle; donc, je dis « je parle ».

La modernité s'apparente ainsi, linguistiquement, à la catégorie grammaticale de la première personne. Bien que substantivée, elle

1. « Si cette considération est intempesive, c'est aussi parce que j'essaie de comprendre comme un mal, un dommage, une carence, une chose dont ce temps se glorifie [...] J'ai pu éprouver des sentiments aussi peu actuels, tout en me sentant le fils du temps présent [...] Je ne vois pas à quoi servirait la philologie classique à notre époque, si ce n'est à mener une action intempesive *contre* ce temps, donc aussi *sur* ce temps et, je l'espère au profit d'un temps à venir » (Nietzsche, « De l'utilité et des inconvenients de l'histoire pour la vie », in *Considérations intempesives*, Paris, Aubier, coll. bilingue, 1964, p. 199-201; trad. fr. par G. Bianquis).
2. Rimbaud, « Génie », *Illuminations*, p. 308-309. Sauf indication contraire, c'est nous qui soulignons les textes cités.
3. Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 62 (italique de Breton).

garde une logique pronominale. Comme le « je », elle fonctionne comme un « indicateur¹ » linguistique qui inclut, à chaque désignation spécifique, à la fois son propre signe verbal et ceux qui en font usage. Théoriquement et généralement, le « moderne » demeure donc un signe vide, disponible pour un locuteur qui, à chaque fois, l'assume et se l'approprie dans l'exercice même de son discours. La modernité ne se définit qu'en termes de locution, non en termes d'objet, comme le ferait un signe authentiquement nominal. Elle renvoie non à la réalité spatiale-temporelle « objective », mais à la réalité du discours, à l'instance de l'énonciation. Indicateur auto-référentiel, la modernité — dans son sens rigoureux — se soustrait à la fois à la dénégation et à la vérification. Elle échappe ainsi essentiellement à la condition de vérité que pourtant elle désire et réclame. « Il faut être absolument moderne » : vide du discours qui revendique la plénitude de l'« être », la modernité se situe, en fait, au cœur même de la vérité littéraire; elle est avant tout une structure du pathos, et ne désigne rien d'autre qu'un certain *rapport au sujet parlant*.

Il s'agit ici, dans le concret, d'examiner de près ce rapport, et la nature du sujet textuel. Que dit de lui-même ce *je* qui déclare vouloir être moderne?

Précisément, il dit qu'il n'est pas.

TANT PIS POUR LE BOIS QUI SE TROUVE VIOLON...

Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène².

Spectateur plutôt qu'acteur dans « l'éclosion de sa pensée », le « je » y assiste, c'est-à-dire la subit : l'activité de la pensée s'applique à un sujet réceptif, qui en observe l'effet plutôt qu'il n'en possède les clés.

C'est faux de dire : Je pense. On devrait dire : On me pense. Pardon du jeu de mots.

Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait³.

1. Cf. R. Jakobson, « Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe », art. cité, et E. Benveniste, « La nature des pronoms », art. cité.
2. Lettre dite « du Voyant », du 15 mai 1871, à P. Demeny p. 345.
3. Lettre à Georges Izambard, du 13 mai 1871, p. 344.

Il est fascinant de découvrir avec quelle rigueur, avec quelle ironie ce texte rimbaldaïen inscrit, réécrit et déconstruit un autre texte, qui s'y lit en filigrane : celui du *Cogito* cartésien. *Cogito* : « C'est faux de dire : je pense »; *ergo* : « ... et narque aux inconscients, qui *ergotent* sur ce qu'ils ignorent tout à fait »; *sum* : « Je est un autre. » Non pas même « Je suis un autre », autre qui serait alors simplement un « double », reflet du même « Je » cartésien, assuré d'être, d'être en place, d'habiter un « Je suis »; mais « Je est un autre ». La déconstruction est violente, rigoureuse.

« On me pense. » Le « moi » traditionnel, sujet du *Cogito* cartésien, se transforme ici en « objet direct », subissant et non agissant, agi et non pas agent; le véritable sujet est « on » — substitut de la non-personne, « pronom personnel indéfini ». Par le « on », l'individuation devient impersonnelle, ou plutôt, la personne non individualisée devient anonyme qui échappe à la condition de personne — « On », une force anonyme qui échappe à la condition de personne — que ce soit le texte inconscient (le Ça freudien : un autre pronominal indéfini), ou plus généralement le langage, le corps social du discours, le texte de la culture qui me parle, qui parle à travers moi —, « on me pense » : « Je suis en mots, je suis fait de mots, des mots des autres [...] Je suis tous ces mots, tous ces étrangers, cette poussière de verbe [...] Je suis tout ce qui n'est pas l'attribut d'un « moi », d'un être substantiel, spontané, immédiatement présent à soi, mais une action sur un « me » passif, qui sent que sa propre intelligence, sa propre faculté de discours — par laquelle il dit « Je » — s'exerce en lui et sur lui, non par lui.

Le résultat de la pensée, « l'œuvre », est donc habité par le « on », et souvent à l'insu de l'auteur :

Si le cuivre s'éveille clair-ON, il n'y a rien de sa faute ².

Tant pis pour le bois qui se trouve viol-ON [...] ³.

A plusieurs reprises, Rimbaud fait remonter sa « pensée », ses « talents », à cette non-personne, aux « pronoms indéfinis » qui fonctionnent textuellement en tant que case vide de la personne : « on », « un autre », « quelqu'un », « personne » (négatif).

Je vais dévoiler tous les mystères [...]]

Écoutez ! [...]]

J'ai tous les talents. — Il n'y a personne ici et il y a quelqu'un ⁴.

1. Beckett, *L'Innommable*, Paris, Éd. de Minuit, 1953, p. 204.
2. Lettre à P. Demeny du 15 mai 1871, p. 345.
3. Lettre à G. Izambard du 13 mai 1871, p. 344.
4. « Nuit de l'enfer », *Une saison en enfer*, p. 221.

« Quelqu'un », « personne ». Mais il est des auteurs qui croient encore en leur « moi » créateur, qui, aveugles à leur rapport au langage, pris dans les sortilèges du miroir, se croient encore l'origine de leur œuvre : ce sont là les « poètes subjectifs », antithèses du poète moderne et de la « poésie objective », c'est-à-dire de la poésie du « On » ou encore, de la Poésie tout court.

Tant d'égoïstes se proclament auteurs; il en est bien d'autres qui s'attribuent leur progrès intellectuel ¹!

Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du Moi que la signification fausse, nous n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes qui, depuis un temps infini, accumulent les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en clamant les auteurs ²!

« Car Je est un autre. » En dépit de sa logique pronominal, je est ici, comme la modernité, substantivé (« Je est... »), mais non pas pour devenir, comme le moi, une substance identique et présente à soi : Je est — un autre. Ce n'est pas simplement le « je » qui est de la sorte doublement subverti, puisque « autre » et délogé du « je suis », dépossédé de la forme verbale qui lui est « propre »; mais aussi, plus radicalement encore, dans cette opposition-équivalence entre le « je » et son « autre », c'est le « être » lui-même qui est pulvérisé, la *copule* qui se fait éclater : le principe même de l'identité ne se ressemble plus. L'identité est altérée.

Le texte où s'inscrit pour la première fois cet ébranlement de l'identité à travers la formule « Je est un autre », est une lettre envoyée par Rimbaud à son professeur Izambard, en fait commentaire, ou introduction, à l'envoi d'un poème. Il faudrait donc, pour mesurer la complexité du discours rimbaldaïen, étudier le poème en fonction de la lettre.

« *Le cœur supplicie* », qui sera plus tard réintitulé : « *Le cœur volé* », décrit explicitement une scène de viol homosexuel, dans une caserne. Il s'agit peut-être d'une expérience subie par Rimbaud pendant la Commune. Mais peu importe le référent autobiographique. Le problème que pose ce texte, commenté par la lettre, est celui de savoir comment une fantasmatique du viol (entendre : du sujet violé) se transforme en poétique du viol, pour soutenir et animer le prestigieux « Je est un autre ».

1. Lettre à P. Demeny du 15 mai 1871, p. 346.
2. *Ibid.*, p. 345.

FOLIE ET DISCOURS POÉTIQUE

Mon triste cœur have à la poupe,
 Mon cœur couvert de caporal :
 Ils y lancent des jets de soupe,
 Mon triste cœur have à la poupe :
 Sous les quolibets de la troupe
 Qui pousse un rire général,
 Mon triste cœur have à la poupe,
 Mon cœur couvert de caporal!

.....
 Quand ils auront tari leurs chiques,
 Comment agir, ô cœur volé ?
 Ce seront des hoquets bachiques
 Quand ils auront tari leurs chiques :
 J'aurai des sursauts stomachiques,
 Moi, si mon cœur est ravalé :
 Quand ils auront tari leurs chiques
 Comment agir, ô cœur volé ?¹

La troisième personne du pluriel, le « Ils », rempli, dans ce poème, la fonction syntaxique du « on » — pronom-sujet indéfini —, alors que le sujet parlant, métonymiquement désigné par « le cœur supplicé », est réduit à l'état non seulement d'objet mais d'objet volé, ravi à son propriétaire. Le sujet volé est ainsi dépossédé de son propre : à la fois de la propriété de son corps et de la propriété de son cœur. Le « cœur » pourrait symboliser l'image narcissique et fictive du « moi », les vœux d'une « belle-âme » romantique; si le « cœur » regrette sa pureté perdue, c'est que le viol lui a ravi son « identité » rêvée : mais celle-ci n'en était pas moins fausse, nourrie par l'idéalisme bourgeois. Dépossédé de sa propre maîtrise et de sa propre image de soi, le sujet, é-cœuré, se réveille à la conscience d'un « je » qui est « autre ». « Tant pis pour le bois qui se trouve VIOL-ON, et nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait. » La violence subtile se transforme en violence de pensée. « La violence du venin toré mes membres². » « Toutes les monstruosités violent les gestes atroces d'Hortense³. » Chaque pensée, dès lors, devient vol et viol d'un système reconnu comme faux. Et puisque chaque vol est, du même coup, une violation du code bourgeois, une atteinte au régime du sujet autoritaire et propriétaire, le vol — sur le plan pragmatique-politique, comme sur le plan idéologique — devient un « Chant de guerre » nécessaire et euphorique.

1. « Le cœur volé », p. 100-101.
2. « Nuit de l'enfer », p. 220.
3. « H », *Illuminations*, p. 303.

ARTHUR RIMBAUD : FOLIE ET MODERNITÉ

Le printemps est évident, car
 Du cœur des Propriétés vertes
 Le vol de Thiers et de Picard
 Tiend des splendeurs grandes ouvertes !¹

Il faudra que « Le cœur volé » se transforme en « Bateau ivre », pour qu'apparaisse la valeur *linguistique* de la symbolique du v(i)ol, pour que le texte lui-même élucide et mesure la distance, la portée de son propre « je » devenu autre : du « cœur volé » au bateau volé², une donnée biographique s'est transformée en donnée textuelle, une fantasmatique s'est élaborée en théorie du langage poétique. L'histoire du bateau débute, on le sait, par un acte de violence et de vol : rapt du bateau-sujet par des pirates :

Comme je descendais des Fleuves impassibles,
 Je ne me sentis plus guidé par les haleurs :
 Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles,
 Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

.....
 Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sures,
 L'eau verte pénétra ma coque de sapin
 Et des taches de vins bleus et des vomissures
 Me lava, dispersant gouvernail et grappin.
 Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème
 De la Mer [...]³.

La métaphore du bateau-carcasse dépossédé de ses Matres-haleurs signifie, là encore, l'éclatement des illusions de maîtrise, d'autorité et de propriété que pouvait entretenir le sujet. Mais la propriété à ici une implication particulière : ce que le vol liminaire ravit au bateau, c'est d'abord, son *sens* : la finalité de son déplacement, la *direction* qui lui était « propre », le sens de son itinéraire. C'est par une perte de sens, et non pas par un gain de sens, que le sujet subit son inscription dans un texte.

Ce Charme ! Il prit âme et corps,
 Et dispersa tous efforts.

1. « Chant de guerre parisien », p. 88 ; envoyé par Rimbaud à Demeny dans sa lettre du 15 mai 1871, où de nouveau il développe l'idée du « Je est un autre ».
2. Celui-ci, il est vrai, est déjà pressenti, linguistiquement préfiguré, dans le rêve marin du « poète de sept ans » : « — seul, et couché sur des pièces de toile/Écrite et pressentant violemment la voile » (« Les poètes de sept ans », p. 97).
3. « Le bateau ivre », p. 128-129.

Que comprendre à ma parole ?
Il fait qu'elle fuie et vole !¹

Le cœur volé se transforme en parole poétiquement envolée.

— Des écumes de fleurs ont bercé mes dérades
Et d'ineffables vents m'ont ailé par instants².

A la dérive du désir, possédé par les ressources du langage, le bateau est violemment pansé-pensé par la mer. Cette déperdition du sujet dans la langue est la condition d'une parole poétique : ce n'est qu'en perdant son sens que le bateau peut enfin plonger dans « le Poème de la Mer ». L'écriture est ainsi conçue comme un procès violent — de viol, ou de vol — de sens : un procès de dépossession et d'expriation du sujet.

LE COUP DE « DÉS » : DÉ-RÈGLEMENT, DÉ-LIRES, DÉ-PARTS

Vols et viols se systématisent et s'intègrent dans une théorie générale :

Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens³.

Le dérèglement — « raisonné » — relève d'un « système⁴ », d'une « étude⁵ », d'un « travail⁶ » : il s'appuie méthodiquement sur toute une lignée de notions textuelles, qui se signalent par des coups de « dé » : « dé-règlements », « dé-placements », « dé-couvertes », « dé-luges », « dé-lires », « dé-parts », etc. La fréquence et l'insistance du « dé », le martèlement du préfixe négatif explicitent le sens du « travail » poétique et l'enjeu de l'entreprise rimbalde : celui d'une *dé-construction généralisée*. « Éclairs et tonnerre, — montez et roulez :

1. « O saisons, ô châteaux », p. 180.
2. « Le bateau ivre », p. 130.
3. Lettre à P. Demeny du 15 mai 1871, p. 346 (italiques de Rimbaud).
4. « Aucun des sophismes de la folie — la folie qu'on enferme — n'a été oublié par moi. Je pourrais les redire tous, je tiens le système » (« Délires II », *Une saison en enfer*, p. 233).
5. *Ibid.*, p. 228.
6. Cf. : « Je travaille à me rendre voyant [...] Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens » (lettre à G. Izambard du 13 mai 1871, p. 343-344).

— Eaux et tristesse, montez et relevez les Dé-luges¹. »

Mes fainns, tournez. Paissez, fainns,
Le pré des sons. [...]]
Mangez les cailloux qu'on brise,
Les vieilles pierres d'églises;
Les galets des vieux dé-luges [...]]².

« Dé-règlement de tous les sens », c'est à prendre dans tous les sens du mot « sens ». On se souvient de la percutante réplique de Rimbaud à sa mère lui demandant ce qu'il peut bien avoir voulu dire dans *Une saison en enfer* : « J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens. » Dé-règlement donc de tous les sens : *significations* (linguistiques), *directions* (géographiques), *sensations* (charnelles et physiologiques) — les unes comme les autres sont, sans exception, soumises à l'épreuve du renversement et à la quête du déséquilibre; l'entreprise du pervertissement, de la dé-viation, du dé-tour, précisément, hors du « droit » chemin (latin : *pervertere*, « renverser », « re-tourner ») porte tant sur le corps que sur le langage; le système classique des interdictions éthiques, linguistiques, idéologiques est méthodiquement dés-organisé : « Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie³ »; tentative — « démoniaque⁴ » — d'affolement du code.

Je finis par trouver sacré le dés-ordre de mon esprit⁵.
Jamais dé-lires ni tortures semblables⁶.

« Délires. » *Dé-lire* : dé-coder des « Voyelles » (corps du délit) pour voler, dé-lier⁷, dé-chainer le code; dé-monter et dé-faire la lecture classique, linéaire et orientée vers un sens, pour la dé-lirer, pour la disséminer, « littéralement et dans tous les sens ». *Dés-apprendre* donc à lire classiquement : « Ce fut d'abord une étude⁸ ». Désapprendre la littérature existante :

1. « Après le Déluge », *Illuminations*, p. 254.
2. « Faim », version citée dans « Délires II », p. 231.
3. Lettre à P. Demeny du 15 mai 1871, p. 346.
4. « Le Démon! — C'est un Démon, vous savez, ce n'est pas un homme » (« Délires I », *Une saison en enfer*, p. 224).
5. « Délires II », p. 230.
6. « Délires I », p. 223.
7. Cf., dans *les Nègres* de Jean Genêt, ce credo si profondément rimbalde : « Inventez, sinon des mots, des phrases qui courent au lieu de lier. Inventez, non l'amour, mais la haine, et faites donc de la poésie, puisque c'est le seul domaine qu'il vous soit permis d'exploiter » (Marc Barbézac, 1963, p. 38).
8. « Délires I », p. 228.

Je trouvais *dé-risoirs* les célébrités de la peinture et de la poésie moderne.
J'aimais les peintures idiotes [...]; la littérature *dé-modée* [...]¹.

Fonctionnant en tant que dé-lire, en tant que « délires [...] plus vastes que nos *lyres*² », la modernité rimbalde de dé-lit, dé-lyre le lyrisme en vogue, et dé-mode, activement, la poésie dite moderne.

Si les « délires » sont « *plus vastes* que nos *lyres* », c'est que le « Délire » non seulement dé-lit, mais dé-ile, des langues; « Trouver une langue³ » est le but ultime du dérèglement poétique; « inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à *tous les sens*⁴ ».

J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable.
Je fixais des vertiges⁵.

Ré-écrire le code, le re-lire, le dé-lire, à partir de ses silences, de ses nuits, c'est essayer de pousser, de repousser les limites du langage. Déplacer des limites est d'ailleurs l'ambition générale de Rimbaud :

Je rêvais voyages de *dé-couvertes* dont on n'a pas de relations, républicains sans histoires, [...] *dé-placements* de races et de continents⁶.

L'écriture de la limite devient donc nécessairement une écriture du *part*. Pour celui qui se sent, lui aussi, un « captif solitaire du seuil⁷ », le placement devient une obsession, une hantise :

Parce qu'il *faudra* que je m'en aille, très loin, un jour⁸.

« Délires I », p. 228.
« Le bateau ivre » :

*Oh, teignant tout à coup les bleuités, délires
Et rythmes lents sous les ruiliements du jour,
Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres,
Fermentent les roussours amères de l'amour!*

3. Lettre à P. Demeny du 15 mai 1871, p. 347.
4. « Délires II », p. 228.
5. *Ibid.*
6. Mallarmé, « Sonnet » (pour votre chère morte), in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 69.
8. « Délires I », p. 226.

La hantise du départ est encore un dé-lire, une frénésie de dé-liaison : elle dé-ile le sujet de son appartenance à un pays, une famille. Le dérèglement est un dé-racinement : le « je » qui est autre se reconnaît essentiellement nomade, décentré :

Ah! Cette vie de mon enfance, la grande route par tous les temps, plus *dés-intéressé* que le meilleur des mendians, fier de n'avoir ni pays, ni amis¹.

Et si les départs « déchirent les cœurs² », le déchirement, lui aussi, est une force : force de rupture, énergie de disjonction et de détachement. Le départ — renouvelé — s'efforce du même coup de se conjurer lui-même : de conjurer les arrêts de la vie.

Assez vu. [...] Assez eu. [...] Assez connu. Les arrêts de la vie. [...] Départ dans l'affection et le bruit *neufs*³!

« A-DIEU »

Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croît encore à l'adieu suprême des mouchoirs.
Mallarmé, « Brise marine ».

« En poésie, écrit Char, on n'habite que le lieu que l'on quitte⁴. » C'est dire que le déplacement, le départ — la modernité, si l'on veut —, loin d'être un accident, un possible, est au contraire une nécessité inhérente à la poésie. C'est dire aussi que la poésie n'a jamais *fini* de partir.

Or, le problème du départ, pour Rimbaud, est précisément celui de la fin : du départ définitif, de l'écriture radicale d'un « Adieu ». Tout l'effort d'*Une saison en enfer* est pour écrire cet « Adieu⁵ », pour partir *une fois pour toutes*, sortir des « saisons⁶ », du schéma temporel

1. « L'impossible », p. 235.
2. « Délires I », p. 224.
3. « Départ », *Illuminations*, p. 266.
4. *Recherche de la Base et du Sonnet, op. cit.*, p. 104.
5. La question discutée par les biographes, à savoir : si « Adieu » (*Une saison en enfer*) est, oui ou non, dans la chronologie, le texte ultime de Rimbaud, importe peu, puisque, dans un cas comme dans l'autre, « Adieu » est le texte *du dernier mot*, c'est-à-dire, symboliquement, l'écriture de la fin (impossible...).
6. En effet, loin d'être un texte final, chronologiquement, « Adieu » est le texte « intempesitif » par excellence, un texte *hors de saison* : « L'automne déjà! — Mais

répétitif et cyclique, et pour être sans mémoire, ou encore, « absolument moderne ».

Oui, l'heure nouvelle est au moins très sévère.

Car je puis dire que la victoire m'est acquise
[...]. Tous les souvenirs immondes s'effacent [...].
Il faut être absolument moderne¹.

Ce que Rimbaud recherche dans ce texte qu'il intitule « Adieu » et qui clôt la *Saison en enfer*, c'est donc une « sortie » du passé qui le fera émerger dans un présent inaugural et originaire. L'« adieu » est un acte d'effacement; un radical oublié qui devrait le rendre contemporain.

Mais l'obsession de l'« adieu » véhicule un désir impossible; l'insistance sur l'« adieu » témoigne, en même temps, d'une pathétique incapacité de se détacher, d'oublier :

Je disais adieu au monde dans d'espèces de romances².

Je disais adieu : que le mot du départ, le discours par excellence non répétitif et définitif soit lui-même énoncé à l'imparfait — temps de la répétition — souligne la problématique d'un départ qui est toujours déjà pris dans un schéma de répétition. Le discours de la rupture n'est jamais absolument moderne. Le désir de la modernité originaire et non répétitive est lui-même voué à la forme et au paradoxe de la répétition. Le mot de la fin est précisément celui qui ne cesse de recommencer. La figure de la disparition est vouée à sans cesse réapparaître. Le départ est une tâche sans terme, toujours à recommencer. L'« adieu » ne signifie donc pas l'avènement du déplacement final, de la rupture définitive, mais le système ouvert de la répétition des ruptures.

Quel est le lieu de la modernité dans cette chaîne signifiante de répétitions? C'est la question que se pose Baudelaire, en méditant « Le Voyage » :

pourquoi regretter un éternel soleil, si nous sommes engagés à la découverte de la clarté divine, — loin des gens qui meurent sur les saisons » (p. 240). Cf. « Barbare » (*Illuminations*) : « Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays [...] » (p. 292). Cf. aussi lettre à Delahaye (juin 1872) : « Et merde aux saisons et courage. Courage » (p. 352); et le brouillon de « O saisons, ô châteaux », précédé de ces lignes : « C'est pour dire que ce n'est rien, la vie; voilà donc les Saisons » (p. 448).

1. « Adieu », p. 241.

2. « Délites II », p. 230.

Singulière fortune où le but se déplace,
Et, n'étant nulle part, peut être n'importe où !¹

La modernité habite un non-lieu. Le départ, c'est aussi la découverte — harassante — de l'impossibilité de partir. « On ne part pas », note Rimbaud².

La même magie bourgeoise à tous les points où la malle nous déposera³!

Lorsqu'on a compris cela, « faut-il partir, rester »? La seule réponse possible est celle — énigmatique, ambiguë, et pourtant si juste — de Baudelaire :

[...] Si tu veux rester, reste;
Pars, s'il le faut [...]⁴.

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir; [...]
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent⁵.

Il n'est peut-être pas possible de véritablement partir. Mais pour Rimbaud, il n'est pas davantage possible de ne pas partir.

Je ne puis plus, baigné de vos languieurs, ô lames,
Enlever leur sillage aux porteurs de cotons,
Ni traverser l'orgueil des drapeaux et des flammes,
Ni nager sous les yeux horribles des pontons⁶.

« Je ne puis plus » : le bateau ivre assume, non d'ailleurs sans regret, sa fatalité paradoxale : son *impuissance* à ne pas partir, à la recherche d'une « future vigueur ». La modernité s'impose comme une fatalité du départ : d'un départ répétitif.

Un pas de toi c'est la levée des nouveaux hommes et leur en marche.
Ta tête se détourne : le nouvel amour! Ta tête se retourne : — le nouvel amour⁷!

1. Baudelaire, « Le voyage » (CXXXVII), *les Fleurs du Mal*, Paris, Garnier, 1961, p. 156.

2. « Mauvais sang », *Une saison en enfer*, p. 215.

3. « Soir historique », *Illuminations*, p. 301.

4. Baudelaire, « Le voyage », *op. cit.*, VII, p. 159.

5. *Ibid.*, I, p. 155.

6. « Le bateau ivre », p. 131.

7. « A une raison », *Illuminations*, p. 268.

L'amour — « l'affection et le présent ¹ » — est toujours « à réinventer, on le sait ² ». Que peut la tête sinon, tour à tour, se détourner et se retourner pour héler les nouvelles amours ? L'illusion de la modernité se répète; mais il n'y a pas de sens nouveau (ni direction ni signification) au mouvement de la tête, si ce n'est celui, énergétique, du mouvement en soi, de la répétition. La modernité n'est peut-être rien d'autre que le détour d'un retour, ou le retour d'un détour.

Si le « nouvel amour » dévoile l'illusion, l'erreur, le mensonge de l'amour ancien, il n'échappe pas lui-même à l'erreur répétée, à la fascination d'une nouvelle illusion, au malheur à venir de la désillusion.

Il est l'affection et le présent [...]. Il est l'affection et l'avenir [...].

Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée [...].

O monde! et le chant clair des malheurs nouveaux ³.

L'« adieu » de la modernité est donc un adieu à l'amour; un nouvel adieu à l'ancien amour.

Un bel avantage, c'est que je puis rire des vieilles amours mensongères, et frapper de honte ces couples menteurs ⁴.

L'originalité de Rimbaud est d'avoir pressenti la modernité comme un problème du couple : du couple, au double niveau du désir et du langage; le couple des amoureux, ou du signifiant et du signifié, du mot et de sa vérité. Car la même dualité des « Délires » : « Délires I, Vierge folle, L'Époux infernal » : expérience du désir, « Délires II, Alchimie du Verbe » : expérience du langage, est de nouveau reprise et mise en corrélation dans « Adieu », mais en tant que double erreur, objet d'une double abdication. La modernité surgit de la prise de conscience de l'inadéquation, de l'illusion du couple : de la non-identité entre un système signifiant et un système signifié. La modernité est ainsi la nécessité même de l'arbitraire : de l'arbitraire du signe; la tentation à chaque fois renaissante de combler le vide du désir — ou l'écart sémiotique — le décalage entre « l'heure du désir » et celle de « la satisfaction essentielle » ⁵. C'est dans cet écart, dans le signe, entre, *d'une part*, la dissimilation du signifiant et du signifié, et d'autre part, l'identité qui leur est demandée, que s'intercale et s'ins-

1. « Génie », *Illuminations*, p. 308.

2. « Délires I », p. 224. Cf. « Génie », p. 308.

3. « Génie », p. 308.

4. « Adieu », p. 241.

5. « Il voulait voir la vérité, l'heure du désir et de la satisfaction essentiels », « Conte », *Illuminations*, p. 259.

nue le « mensonge », l'effet de leurre, le soupçon, voire la nécessité d'une interprétation. L'arbitraire du signe fonde la lecture. La modernité, en effet, est avant tout un acte de lecture. Le texte de l'« Adieu » est une mise en question, une *interprétation*, une démythification de l'ancienne tentative de la modernité (celle du déréglage des sens), de l'ancienne conception de l'amour — ou de la littérature. L'« Adieu » fonde ainsi la *Saison en enfer* en tant que sa propre lecture : le surgissement de sa modernité dans la répétition de sa relecture.

Le fonctionnement de l'« Adieu », du processus interprétatif, le jeu de miroirs et de reflets entre l'amour et la littérature, découvre, d'une part, que le désir est avant tout langage et désir de langage : que l'amour est discours, n'est que littérature; mais, d'autre part, que la littérature n'est que mensonge, simulacre : une illusion de l'amour. Si tout est littérature, la littérature, pour autant, ne désigne aucune vérité. L'« adieu » de la modernité devient donc le moment symbolique où la littérature prend conscience de son divorce radical du réel, de son existence en tant que structure irrémédiable d'erreur. Dire adieu à l'erreur sera, dès lors, dire adieu à la littérature. L'ultime forme de rupture littéraire est celle par laquelle la littérature se détache de la littérature.

C'est ainsi qu'avec Rimbaud la poésie « s'annexe son absence », « s'établit sur son refus » ¹. Mais le refus de la poésie engendre encore de la poésie. Se détournant de la littérature, la modernité est encore régie par l'énergie *littéraire*, textuelle, de la différence et du décentrement : énergie en vertu de laquelle l'écriture continue à s'écrire tout en s'effaçant, et la littérature se répète en se renversant.

Ce sont ce refus et ce renversement qui expliquent les affirmations répétées — et paradoxales — des poètes modernes : « La poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas ². » Ces affirmations ne peuvent se comprendre qu'en tant que *dénégations*, proférées par des poètes, c'est-à-dire en tant qu'énoncés par excellence poétiques. Mais le texte de la modernité, hanté par son propre silence, par son propre refus, remet en question la sécurité, l'innocence de son énonciation, le confort, ou la légitimité de son étrange statut de « poésie » ou de « littérature ». « Tout l'éclat de la poésie », note Baraille, en pensant à Rimbaud et à Lautréamont, « tout l'éclat de la poésie se révèle hors des beaux moments qu'elle atteint : comparée à son échec, la

1. M. Blanchot, « Le sommeil de Rimbaud », in *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 158.

2. Cf. D. Roche, in *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, Paris, Éd. du Seuil, 1968, p. 221-227. « Nous prétendons dire précisément par des poèmes que cette conception de la poésie n'est pas » (p. 223).

poésie rampe. Ainsi, un commun accord situe à part les deux auteurs qui ajoutèrent à celui de leur poésie l'éclat d'un échec. L'équivoque est liée à leurs noms, mais l'un et l'autre épuisaient le sens de la poésie qui s'achève en son contraire, en un sentiment de haine de la poésie. La poésie qui ne s'élève pas au non-sens de la poésie est encore le vide de la poésie : la belle poésie ¹. »

Je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs.

Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée ²!

Adieu, chimères, idéals, erreurs ³.

[...] je puis [...] frapper de honte ces couples menteurs [...] et il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps ⁴.

Sortir de la littérature, c'est encore y donner; et « frapper de honte ces couples menteurs », c'est encore aspirer à leur vérité. Il n'y a qu'un moyen, radical, pour sortir du passé: c'est de sortir du discours. « Posséder la vérité » ce sera, pour Rimbaud, répudier le langage: comprendre que la vérité est ce qui ne se possède pas. « Absolument moderne », la littérature désormais habitera son propre silence.

Il faut être absolument moderne.

Point de cantiques : tenir le pas gagné ⁵.

Point de cantiques : le suprême adieu rejoint le sens étymologique de ce mot de la fin : *A Dieu*. La marche vers la modernité est une « dure nuit », semblable en tout à la nuit de la crucifixion.

Dure nuit! Le sang séché fume sur ma face et je n'ai rien derrière moi que cet horrible arbrisseau ⁶!...

L'horrible arbrisseau, c'est la croix :

[...] l'ivresse, les mille amours qui m'ont crucifié ⁷.

Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes; mais la vision de la justice est le plaisir de Dieu seul ⁸.

1. G. Bataille, *L'Orestie*, op. cit., p. 63.
2. « Adieu », p. 240. Cf. brouillon d'« Alchimie du Verbe », p. 338 : « Maintenant je puis dire que l'art est une sottise. »
3. « Mauvais sang », p. 218.
4. « Adieu », p. 241.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*, p. 240.
8. *Ibid.*, p. 241.

L'être humain est voué à l'erreur: la vision de la justice lui est refusée. La seule relation avec Dieu (« la vision de la justice ») : principe suprême de la Vérité, du Sens, des Identités) est celle qui engage le Christ à accepter sa disparition. Être le Christ (le Verbe), c'est précisément, dans ce texte, apprendre que Dieu n'existe pas : apprendre que le langage ne recouvre aucune vérité. Et le Christ rimbaldien pourrait s'écrier, comme le « Christ aux Oliviers » de Nerval :

Frères, je vous trompais : Ahîme! ahîme! ahîme!

Le dieu manque à l'autel où je suis la victime...

Dieu n'est pas! Dieu n'est plus [...].

En cherchant l'œil de Dieu, je n'ai vu qu'une orbite

Vaste, noire et sans fond, d'où la nuit qui l'habite

Rayonne sur le monde et s'épaissit toujours ¹.

« EST-CE EN CES NUITS SANS FOND... »

[...] parce qu'en raison d'un événement toujours que j'expliquerai, il n'est pas de Présent, non — un présent n'existe pas [...]. Mal informé, celui qui s'écrierait son propre contemporain.

Mallarmé, « L'action restreinte ».

L'adieu du Christ à Dieu constitue le prolongement de l'interrogation angouissée suscitée par « Le bateau ivre » :

Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t'exilies,

Million d'oiseaux d'or, ô future Vigneur ²?

La majuscule nous l'indique, la modernité est une allégorie : celle d'une « future Vigneur ». La puissance promise est avant tout *figure*, dont la forme se déplace, se répète tout au long d'une chaîne de substitutions, mais dont le sens est voué à l'exil. La « future Vigneur » est, par définition, ce qui ne se présente jamais, ce qui n'a pas de sens *propre* : un point de fuite qui sans cesse se recule pour plonger dans « une nuit sans fond ». Livrée au vertige qui la constitue, la modernité, pourtant recherchée comme un point d'origine, un nouveau commencement, un principe de *fondement*, s'abîme et s'effondre dans un *sans fond*. La modernité est aspirée par son illumination. « Je m'approche de la poésie, écrit Bataille, mais pour lui manquer ³. » L'ensei-

1. Nerval, « Le Christ aux Oliviers », I, II, in *les Chimères*, op. cit., p. 242, 243.
2. « Le bateau ivre », p. 131.
3. G. Bataille, *L'Orestie*, op. cit., p. 60.

nement de Rimbaud n'est-il pas, précisément, qu'on ne peut s'approcher de la modernité — ni de la poésie — *que pour leur manquer?* La poésie dit son propre manque : elle est constituée tout entière par un défaut d'elle-même. Et peut-être la modernité, elle aussi, n'est-elle qu'un excès d'elle-même : un excès de son propre défaut; un vide ouvert à l'excès du désir, toujours déplacé par rapport à lui-même, manquant à son propre équilibre et à sa propre identité. C'est ainsi que la modernité a pour statut le problématique. L'énergie du déséquilibre est l'énergie d'une question. Rimbaud est parti, mais demeure son interrogation. Son silence ne fait que perpétuer indéfiniment sa question :

Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t'exiles,
Million d'oiseaux d'or, ô future Vigneur?

S'organisant autour de cette interrogation centrale, le texte de Rimbaud, au lieu d'y répondre, bouleverse le contexte de la question. « Le moderne, écrit C. G. Jung, c'est l'homme qui vient d'apparaître; un problème moderne est une question qui vient de se poser et dont la réponse est encore dans l'avenir. Aussi le problème psychique de l'homme moderne ne consiste-t-il, même en mettant les choses au mieux, qu'à poser des questions qui seraient peut-être tout à fait autres si nous avions la moindre idée de la réponse future¹. » Parcourir l'absence de réponse, c'est modifier, déconstruire, ou plutôt déplacer la question. En effet, la question du moderne est — pour qui la lit. C'est dire qu'en un sens, la question du moderne n'est autre que la question du texte. Le texte lui non plus n'a pas de présent; ses millions d'oiseaux d'or sont disséminés littéralement et dans *tous les sens*; sa Vigneur est à jamais future, puisque aucune lecture ne pourra jamais épuiser, et sonder, le fond de ses nuits.

« IL FAUT ÊTRE ABSOLUMENT MODERNE »

Être moderne, c'est bricoler dans l'incurable.
Cioran, *Syllogismes de l'amerume*.
Lui qui ne s'est satisfait de rien, comment
pourrions-nous nous satisfaire de lui?
R. Char, *Recherche de la Base et du Sommeil*.

Lui parti, sa plume abdiquée, Rimbaud nous a pourtant légué, avec sa question, un impératif : « Il faut être absolument moderne. »

1. C. G. Jung, « Le problème psychique de l'homme moderne », in *Problèmes de l'âme moderne*, Paris, Buchet-Chastel, 1960, p. 165 (trad. fr. par Y. Le Lay).

Impératif d'autant plus ambigu que la question qu'il engendre met en doute l'espoir de son accomplissement; d'autant plus complexe que le texte rimbaldien inscrit la modernité comme le lieu de l'innaccessible, comme une tentative dont l'échec obligé détermine les modes spécifiques de son énonciation. La modernité — absolue — de Rimbaud est, précisément, cette impasse, cette tension par laquelle le texte découvre l'impossibilité radicale d'être « absolument moderne ».

Qu'en est-il, dès lors, du *falloir* de « Il faut être absolument moderne »? Comment, sur quel mode, dans quel statut la modernité — qui s'écrit impossible — peut-elle s'énoncer comme un impératif? C'est sans doute « Génie » qui rend le mieux compte de cette complexité, chez Rimbaud, de l'invité à la modernité.

Il est l'affection et le présent [...]. Lui qui est le charme des lieux fuyants et le délice surhumain des stations. Il est l'affection et l'avnir, la force et l'amour que nous, debout dans les rages et les ennuis, nous voyons passer dans le ciel de tempête et les drapeaux d'extase.

.....
Il nous a connus tous et nous a tous aimés. Sachons, cette nuit d'hiver, de cap en cap [...] forces et sentiments las, le hêler et le voir, et le renvoyer, et sous les marées et au haut des déserts de neige *suivre* ses vues, ses souffles, son corps, son jour¹.

Ce qui est remarquable, c'est la clôture — tout ouverte — de ce texte, dernier des *Illuminations*. « Sachons [...] le hêler et le voir, et le renvoyer, et [...] suivre ses vues. » Nous sommes tout à la fois invités à « renvoyer » et à « suivre » le Génie de la modernité. Le regard ironique et lucide qui anime le texte de « Génie » est un regard désabusé, mais qui n'a pas pour autant perdu son enthousiasme; un regard enthousiaste, mais qui n'a pas pour autant perdu sa conscience de l'illusion. C'est un regard qui, ni mystifié ni démythificateur, ne se situe ni *dans* l'illusion, ni *en dehors* d'elle, ni *dans* la littérature, ni *hors* d'elle, mais à la fois dedans et dehors; un regard tout entier animé par le pathos de la modernité, tout en sachant qu'il habite une structure littéraire, c'est-à-dire non pas une structure de la vérité, mais un complexe de pathos et d'erreur. C'est pourquoi il faut renvoyer ce « génie » sans nom, sans nom *propre*; c'est pourquoi aussi il faut le hêler et le voir, et suivre ses vues. Il faut écrire pour continuer

1. « Génie », p. 308-309.

à « ré-inventer » l'illusion. Car la modernité n'est pas simplement l'excès de son propre défaut. Elle est l'excessive case vide qui fait fonctionner le système littéraire, la faille essentielle, le défaut nécessaire, constitutif du fait structural.

Le « falloir » est réinvesti, de la sorte, du poids de la nécessité structurale : il *faul* la modernité, il *faul* l'illusion, il *faul* la faille. « Il faut », le seul verbe que la modernité peut énoncer au présent, serait peut-être à lire tout aussi bien dans son sens archaïque, étymologique, comme un dérivé de *faillir* : il faut = il manque, il s'en faut¹. « Il faut être absolument moderne » : l'absolument moderne est ce qui manque à être. C'est ainsi que la modernité inscrit la nécessité de sa rupture — et de son ouverture : la nécessité, et la fatalité, de son « il faut » : du faillir, du falloir — de la faille et du défaut.

Les philosophes : Le monde n'a pas d'âge. L'humanité se déplace, simplement. Vous êtes en Occident, mais libre d'habiter dans votre Orient, quelque ancien qu'il vous le *faillie*².

Parce qu'il *faudra* que je m'en aille, très loin, un jour³.

Voyez comme le feu se relève! Je brûle comme il *faul*⁴.

« Je le suivais, il le *faul* », dit la Vierge folle de l'Époux infernal :

Je vais où il va, il le *faul*⁵.

C'est ainsi que la littérature — Vierge folle — se déplace, pour sans cesse répéter la cérémonie de ses noces impossibles avec un Moderne qu'elle « suit » et « renvoie », et qui est son Époux infernal.

Septembre 1972.

TROISIÈME PARTIE

FOLIE ET RÉCIT

Je dus reconnaître que je n'étais pas capable de former un récit avec ces événements. J'avais perdu le sens de l'histoire, cela arrive dans bien des maladies.

Maurice Blanchot, *La Folie du jour*.

1. « Faillir » et « falloir », on le sait, sont historiquement des doublets. Cf. M. Grevisse, *Le Bon Usage*, Gembloux, Duculot, et Paris, Hatier, 1969, p. 653.
2. « L'Impossible », *Une saison en enfer*, p. 236.
3. « Déires I », p. 226.
4. « Nuit de l'enfer », p. 220.
5. « Déires I », p. 224.